

M^a Carmen Folgar de la Calle
Universidad de Santiago de Compostela

ALGUNOS EJEMPLOS DE LA INFLUENCIA PORTUGUESA EN EL BARROCO GALLEGO

La existencia de una relación artística galaico-portuguesa es algo incuestionable¹, está demostrada por la presencia de artífices de origen portugués preferentemente en el sur de Galicia, de canteros y sobre todo pintores y doradores; una presencia que está comprobada esporádicamente a través de la documentación², lo mismo que la de gallegos trabajando en el norte de Portugal³. De todos modos el número de referencias documentales de portugueses trabajando en Galicia es todavía 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 Portugal⁴; y si el artífice elegido era portugués muy posiblemente el contrato se formalizaría 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 Galicia⁵.

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 la espalda a España, al menos en lo que se refiere a las provincias gallegas limítrofes, salvo en aquellos años de más encarnizada contienda⁶. 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”⁷.

Existen diversos testimonios de que una vez terminada la Guerra de la Independencia las relaciones se reanudan, de esos testimonios podemos recordar aquí tres ejemplos.

En primer lugar una de esas pruebas la tenemos en el Archivo de la **catedral de Santiago** donde, por ejemplo, constan en 1669 y 1671 las partidas de mármol y de “*jaspe labrado y pulimentado que vinieron de Portugal*” para el revestimiento de su capilla mayor⁸; asimismo el proyecto de la nueva sacristía catedralicia, hoy capilla de Nuestra Señora del Pilar, requerirá, en diciembre de 1699, la adquisición de jaspes “*procedentes de Sintra y A Rabida, cerca de Lisboa*”; y años más tarde,

en 1717, el arquitecto de la catedral Fernando de Casas viaja a Lisboa con el objetivo tanto de supervisar la adquisición de material como de visitar el convento de San Vicente da Fora “*en el cual se estaba edificando una sacristía revestida de jaspes varios*”⁹, es decir la misma solución que años atrás se había decidido en Santiago para la actual capilla mariana.

Otro caso a tener en cuenta es que la sugerencia de imitar modelos portugueses nos consta en el **santuario de la Virgen de las Ermitas en O Bolo, Ourense**. En este santuario durante los años en que fue su administrador don Domingo José Rodríguez Blanco, entre 1711 y 1747, se realizaron diversas mejoras tanto en la fábrica de la iglesia como también en su mobiliario¹⁰, pero lo que ahora aquí nos interesa es su Vía Crucis que llevó al mencionado administrador a viajar a Braga para conocer el del Bom Jesús do Monte. De todo ello nos proporciona información Juan Manuel Contreras en la “*Historia de el célebre Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas*”, publicada en Santiago en 1736; este historiador señala que fue “*el año 1730 en que ideó el Vía Crucis, a imitación de los que con mucha propiedad mandó hacer San Carlos Borromeo en su arzobispado de Milán*”¹¹; 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; y que se compone de una ermita en cada estación... 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”¹². Más adelante Contreras indica que mientras que las capillas de Braga “*están cubiertas de madera... las del Santuario, aunque a fuerza de excesivos gastos, todas tienen bóvedas de piedra*”, lógicamente, como señala Bonet, se refiere a las primitivas capillas construidas por el arzobispo don Rodrigo de Moura Teles y no a las actuales del Bom Jesús. En el santuario ourensano el referente es el de Braga en cuanto a las capillas con escenas de la Pasión y Muerte de Cristo¹³, pero aquí en las Ermitas el recorrido del Vía Crucis, por la ubicación del templo, comienza en la propia iglesia, con las primeras estaciones en la explanada existente delante de la fachada, para después subir a través del “desierto” hasta lo alto del monte y terminar el recorrido devocional en las capillas del Descendimiento y de la Resurrección.

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 el trabajo realizado 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 Falperra¹⁴, 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 Soares¹⁵ cuya articulación interior debió también de inspirar al maestro de la capilla tudense¹⁶.

Pero es en el conjunto de los numerosos retablos barrocos gallegos donde se encuentran algunos ejemplos de clara filiación portuguesa, pues aunque la mayoría de estos retablos permanecen todavía en el anonimato, sin embargo sus soluciones hablan por sí solas. Aquí pretendemos analizar varios de esos ejemplos.

Centrándonos en el tema del retablo hay que mencionar en primer lugar 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*”¹⁷. Se trata de un artista muy activo entre 1693 y 1724¹⁸, sobre todo en la provincia de Ourense y en el sur de la de Pontevedra, pero con intervenciones también en la iglesia del monasterio cisterciense de Sobrado (A Coruña) o en la de las benedictinas de San Paio de Antealtares de Santiago. Entre las peculiaridades de sus retablos debe señalarse en primer lugar el tipo de 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”¹⁹; 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”²⁰. Estos elementos ornamentales los podemos ver, entre otros, 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)²¹. No sería pues extraño que este artista de origen leonés - nace en Valderas, hacia 1665, pero en 1692 está residendo con su familia en Melide (A Coruña)- hubiese trabajado en algún conjunto retablistico del norte de Portugal²², 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 eclesiales²³. Aunque la solución orensana deriva de la capilla mayor de la catedral de Santiago, donde el condicionante de un espacio muy estrecho llevó a forrar con paneles de talla dorada y columnas salomónicas los pilares de la fábrica románica²⁴, sin embargo en Ourense ese efecto se acentúa al forrar interiormente la totalidad del 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 1685²⁵. El resultado

se puede comparar con el de los mejores ejemplos portugueses de iglesias forradas de oro, como lo son las iglesias de Santa Clara y de S. Pedro de Miragaia de Oporto o de Jesús de Aveiro²⁶, 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 del Cristo de la catedral de Ourense entre los oficiales que están interviniendo en las labores de talla figura un Manuel Dionisio, cuyo nombre nos hace pensar que pudiera ser un artífice de origen portugués que, bajo la dirección de Francisco de Castro Canseco, estuviera trabajando en 1698 en el revestimiento del arco triunfal²⁷, 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 en el Libro de Cuentas de la capilla es que la balaustrada de madera de palo de rosa, del corredor que rodea el espacio de la capilla gótica, había llegado de Portugal el año 1702, encargándose Castro Canseco de su montaje²⁸. Este dato se complementa con el contrato, publicado por Pinho Brandão²⁹, formalizado el 17 de setiembre de 1701 en Oporto por el canónigo de la catedral de Ourense don Andrés Ruíz Salamanca con los maestros ensambladores Bento Carneiro Coelho y António de Oliveira, el maestro latonero André Pinto y el maestro dorador António Fernández. Todos ellos en una escritura de obligación se comprometen a realizar las gradas de la capilla *“na forma da planta e apontamentos que para esse efeito se tem feito, os quais apontamentos são na forma seguinte, a saber: noventa e seis balaustres e treze pilares e em cada pilar um menino com sua pirâmide e com trinta e duas varas de quatro palmos cada uma de comprido na forma da planta e outras trinta e duas varas de soleira.... feita ao que toca a ensamblagem, em noventa e sete mil e quinientos reis, e levará cada balaustre sete peças de bronce no redondo e cinco pregos e cada pilastra ha de levar com sua pirâmide treze peças que será feita em preço de cento e dois mil e trezentos e vinte reis....e serão douradas todas as ferragens das ditas grades em preço de cinquenta e nove mil e seiscentos reis”*. Parte de esta cantidad fue entregada en el momento de formalizar la escritura notarial por el canónigo don Andrés Ruíz, quien se comprometió a entregar el resto *“ao tempo que receber a dita obra feita”*, así como que *“não a vindo a buscar dentro do mesmo tempo perderia o dinheiro que tem dado a eles mestres e que outrossim se obrigan mais eles mestres a darem a dita obra arrumada em caixoes que pese cada caixao um quintal pouco mais ou menos, tudo a custa deles mestres”*. Esta ejecución en un taller portuense explica que el tipo de balaustre de la capilla del Cristo, en madera vista con pequeños detalles dorados, sea similar al que presentan los púlpitos portugueses de las iglesias de Santa Clara a Nova de Coimbra o de San Bento da Vitoria de Oporto³⁰.

El documento antes citado prueba la relación del cabildo orensano con la escuela portuense y aunque se trata de una obra importada, no podemos descartar la

posibilidad de que en otras tareas de talla hubiera participado “in situ” algún artífice portugués. Es en los 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 camarín³¹, como de las diez sibilas del corredor y de los marcos dorados de los lienzos que complementan la decoración de la capilla³²; es decir aquellas labores de talla dorada que más contribuyen al citado paralelismo con los espacios portugueses forrados de oro³³.

Aunque, como hemos visto a través de los ejemplos hasta ahora citados, la posible influencia portuguesa se puede rastrear sobre todo en las provincias de Ourense y de Pontevedra, me centraré a continuación en determinados ejemplos de retablos pertenecientes a la **antigua diócesis de Tui**; diócesis que, durante los siglos XVII y XVIII³⁴, 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 tudenses³⁵ 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 portugueses³⁶ o zamoranos que acudían hacia Compostela, así como de cántabros y leoneses de tránsito hacia Portugal. Es por ello que unos retablos, los articulados por columnas salomónicas, son deudores de talleres compostelanos y orensanos, sobre todo 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 prelado³⁷.

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 barroca 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 Miño³⁸, 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 Guardia³⁹; estos últimos el año anterior habían intervenido en la tarea del dorado del retablo de la Virgen de la Expectación de catedral de Tui, dirigida por Juan Fagundas, pintor y decorador, natural de Braga⁴⁰; lo cual nos sitúa en el circuito de actuación de los talleres portugueses. Tal como consta en el documento notarial, Alvarez de Lara y los hermanos Rolán se comprometen por 12.000 reales a *“dorar el retablo...todo dorado, estofándolo en las partes que correspondiere, según arte, cuio oro a de ser del más subido quilate; y asimesmo an de estofar...la Ymagen de la Gloriosa Santa Marina Patrona de la Yglesia, que está en el altar de dicho retablo como tanvién la imagen de Nuestra Señora de la Concepción y las de los santos apóstoles S. Pedro y S. Pablo, S. Antonio Abad, Santa Luzia y S. Julián 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 óleo, para su permanencia y estavilidad; que el camarín que tiene a dicha santa patrona tanvién ha de ser dorado como todo lo más restante”*⁴¹.

El **retablo mayor**, 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; en los pedestales de las columnas figuran telamones envueltos por enroscados acantos, mientras en los entrepaños del banco unos angelillos flanquean la representación de la luna y estrellas, bajo la figura de san Pedro, y del sol, bajo la de san Pablo. Todo ello se asienta sobre un elevado sotobanco tallado en madera, pero diferenciado en su policromía al sustituir el dorado por colores jaspeados al óleo, tal y como puntualiza el contrato. En este basamento, como en el resto del retablo, no se ha 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” escalonado⁴², el cual es coronado por la figura del crucificado; la presencia de esta imagen justifica el pelicano –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 ya citadas al sol y la luna que a modo de gran tarja aparecen en el banco, bajo las hornacinas de san Pablo y de san Pedro.

En el retablo - pesar de la proliferación decorativa vegetal y de los numerosos angelillos encaramados en las vides de las columnas y de las pilastras o en las rosas de las arquivoltas del ático - domina la estructura arquitectónica que potencia visualmente la atención en el trono, mientras que la escultura ha perdido su 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 estructurales 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 XVIII⁴³ o con lo que Robert C. Smith denominó “estilo nacional”⁴⁴ 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 trono⁴⁵. 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 da Vitória de Oporto y San André de Rendufe⁴⁶; dos retablos que en el trono y 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)⁴⁷, 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 colaterales 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 colaterales 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 representan 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 implicaría una larga lista de ejemplos, entre los que podemos citar los colaterales de la iglesia do Terço de Barcelos y el de Nosso Senhor da Piedade de la catedral de Miranda do Douro⁴⁸, pero 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 Torrados⁴⁹.

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; en este caso son retablos que no responden a una unidad estilística, ya que más de treinta años separan 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 Salvatierra⁵⁰.

Sobre la iglesia sabemos, a través de Francisco Avila y La Cueva, que su construcción debió iniciarse hacia 1720 y que en 1727 fue consagrada⁵¹; 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 pintó y doró*”⁵².

Sobre el **retablo mayor** 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 diócesis⁵³. 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”, cuyos retablos, a juicio de Smith, se caracterizan porque prima lo arquitectónico frente al ornamentalismo de los de “estilo nacional”.

El retablo mayor de los franciscanos de Tui, que se alza sobre un pedestal de cantería, está formado por un cuerpo único y un ático que se adapta a la bóveda de cañón de la capilla mayor. El efecto es el de una 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 lo articulan son de fuste entorchado, pero han sustituido los acantos y los racimos de uvas por guirnaldas de flores, que siguen el giro helicoidal del fuste y entre las que surgen frutos que son picoteados por pájaros, así como angelillos entrelazados entre las espiras.

- 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 Oporto⁵⁴.

- 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)⁵⁵.

- El ático a manera de arco de triunfo es rematado por un dosel o cenefa, con guardamellata o lambrequín al modo del baldaquino de Bernini, que cobija el relieve del escudo franciscano; este dosel semejan sostenerlo desde los ángulos unos ángeles mozos en actitud gesticulante, siguiendo de nuevo 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 Oporto⁵⁶.

- Asimismo presenta el retablo tudense el friso vertical formado por pequeñas volutas y cabezas de ángeles que recuerda a la “renda” o puntilla que remata el vano de la hornacina central en muchos retablos de estilo “joanino”⁵⁷.

- 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. Las columnas del sagrario siguen siendo de fuste entorchado y decoradas con guirnalda de flores, pero sin los pájaros y angelillos que aparecen en las columnas principales.

Todas estas soluciones coincidentes con los retablos portugueses citados hacen que consideremos la posibilidad de que este retablo de Tui pudiera pertenecer al círculo del arquitecto y maestro ensamblador Miguel Francisco da Silva o cuando menos a algún miembro de su taller, como Luis Pereira da Costa o Manuel da Costa de Andrade⁵⁸, 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 Portugal⁵⁹. Es esta una posibilidad pues Miguel Francisco da Silva - que llega a Oporto para trabajar en el retablo mayor de su catedral después de haberlo hecho en la Lisboa joanina - es la gran figura del ámbito artístico portugués y autor de numerosos “riscos” que contribuyeron, como dice Natália Marinho, a la difusión de la estética barroca joanina por todo el norte portugués.

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 retablo de la Virgen del Rosario de la parroquial de La Guardia que después analizaremos- se observa el influjo de soluciones decorativas deudoras de grabados alemanes y franceses, similares a los retablos portugueses de estilo rococó⁶⁰, 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 benedictino de San Martín de Tibaes la principal fuente de difusión, a parte de ofrecer su iglesia el mejor conjunto retablístico de talla rococó.

Sobre los retablos colaterales de la iglesia de San Francisco de Tui 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 (Tui) sentando los altares colaterales que trabajó para el convento de San Francisco de ella”⁶¹. Y si tenemos en cuenta que Antonio Alonso de Avila diseñó el mencionado retablo de San Adrián de Meder, cuya traza afortunadamente conservamos⁶², 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 Tui⁶³ presentan un único cuerpo, de planta cóncava - con amplia hornacina central, flanqueada por dos pequeñas hornacinas en las entrecalles- y un curvilíneo ático, donde se ubica una pequeña hornacina. Articulan el retablo dos columnas de fuste liso, en cuya parte media destaca una ovalada tarja rodeada de rocallas. 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 sobre todo a base de formas arriñonadas que afloran en puntos concretos como en los ya citados fustes de las columnas, en los plintos, en las peanas, pero también en el enmarque de la puertecilla del sagrario; en otros casos esas rocallas se combinan con asimétricas volutas en “C”, armónicamente enlazadas a diferentes escalas y como complemento de las finas molduras de los marcos tanto de la hornacina principal como de la del ático.

Estos retablos se podrían relacionar con el taller de José Teixeira Guimaraes, entallador portugués 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 1793⁶⁴; 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**, una advocación impulsada por los frailes dominicos⁶⁵ 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.

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 Pérez Varela, residente en la hacienda de San Luis en el Reino de México” que implicaba “la

fábrica de un retablo en la yglesia parroquial de esta nominada villa dedicado expecialmente al señor San Joseph, para el que destinó y mandó mill pesos fuertes". Pero a pesar de la intención del donante y según recoge el Libro de Fábrica parroquial "*no habiendo sitio en la yglesia donde hacer el altar se unió con el del Rosario. Hizose y dorose como se ve y su coste total ascendió a veinte y siete mil reales*"⁶⁶.

Esta doble advocación justifica la organización de la calle central presidida en el cuerpo principal por la virgen del Rosario y en el ático por la imagen de San José, pero estando las dos hornacinas unidas a través de las molduras de sus respectivos marcos.

Flanquean el retablo dos columnas de fuste liso, pero recorridas helicoidalmente las centrales por una guirnalda de flores, mientras que en las de los extremos tan sólo destaca una gran rocalla en su parte media. La ubicación en una nave lateral era un claro condicionante por la escasez de espacio disponible, sin embargo se consigue un notable movimiento de su planta recurriendo a la concavidad de la calle central y a la duplicidad de los soportes, debido al retranqueo de las columnas extremas pero sobre todo a la disposición en esviaje de las columnas centrales. Estas se alzan sobre elevados plintos, cuya altura, que comprende tanto la mesa del altar como el banco de la calle central, posibilita un gran despliegue decorativo en los propios pedestales e introduciendo en el espacio que media entre éstos y la mesa del altar unas decorativas y enormes "ces". 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.

Este retablo, que incluye rodeando las dos hornacinas pequeñas escenas pintadas alusivas a temas marianos, es una excepcional pieza rococó que ha sido relacionada, por 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*"⁶⁷. Es clara la coincidencia, sobre todo en los dos últimos, en la disposición esviada 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 Domingo⁶⁸ 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 Lapa de Arcos de Valdevez, obras también de André Soares⁶⁹. La comparación con la obra de este arquitecto portugués se puede hacer también en lo que se refiere a la arquitectura pétreo, recordando los enmarque mixtilíneos y las volutas en "C" el diseño de la fachada de la capilla de la Madalena de Falperra. Todo lo cual nos demuestra – como ya vimos en la citada capilla de San Telmo de Tui- la notable influencia que tuvo la obra de Soares al norte del Miño.

En resumen, los ejemplos citados al comienzo de este artículo así como los retablos de estas tres iglesias tudenses son un claro testimonio de cómo la relación artística entre Galicia y Portugal fue constante a lo largo de la edad moderna, sobre todo con el ámbito artístico bracarense y portuense.

NOTAS

¹ Un resumen de este texto fue presentado como comunicación en el *II Congresso Internacional do Barroco*, en la Universidad de Oporto, en junio de 2001, y ha sido publicado con el título “La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia”, en *Barroco. Actas do II Congresso Internacional Porto-Vila Real-Aveiro-Arouca*, Porto, 2003, 475-490.

² Las referencias de Pérez Costanti y Couselo Bouzas y sobre todo las de Iglesias Almeida documentan diversos casos entre los siglos XVI y XIX, principalmente en el sur de Galicia, pero también más al norte como es el caso del arquitecto luso Mateo López trabajando no sólo en Celanova sino también en Pontevedra y Santiago (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).

³ Véase FERREIRA ALVES, N. Marhino: “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; y CORTEZ, F. Russell: “Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII”, en *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coimbra 1987, 407-428.

⁴ Puede servir de ejemplo de este sistema de contratación por puja o remate el correspondiente al remate escriturado en Tui, en 1768, de la pintura del retablo del Santísimo Sacramento de la catedral de la catedral tudense, para el que se “*mandó fijar cédulas así 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).

⁵ Una prueba de esto lo tenemos en obras contratadas en la ciudad de Oporto y recogidas en el corpus documental publicado por Domingos DE PINHO BRANDÃO: *Obra de talha dourada, ensamblagen e pintura na cidade e na diocese do Porto*, Porto, 1984, en cuyo primer tomo se recogen documentos referentes a la obra del dorado y pintura del desaparecido retablo de las Reliquias de la catedral de Santiago. El 19 de agosto de 1637 Nicolau Correia de Madureira declara que “*pretendía tomar o Retabolo das Reliquias da Igreja de Santiago da Gualliza cidade de Compostela o quoaal retabollo mandão dourar os Senhores do Cabildo da See da mesma cidade*”, y con tal fin otorga una fianza de 600 ducados

al pintor Joao Garçia de Alvares. En la misma fecha Nicolau Correira firma una subcontrata con los pintores Manoel Roiz y Manoel Lopes, para finalmente el 10 de noviembre firmar otro documento por el que se compromete a realizar sólo un tercio de la obra de dorado y pintura del citado retablo compostelano (Véase Tomo I, 259 a 268).

⁶ 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 portugués 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, a defender la plaza de Goián (TAIN GUZMAN, M.: *Domingo de Andrade, Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, 1998, 17).

⁷ 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.

⁸ LOPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, T. IX, Santiago, 1907, 198; y TAIN GUZMAN, M.: “El viaje a Lisboa del canónigo fabricante José de Vega y Verdugo (1669)”, *Quintana*, nº 1, 2002, 306 y 307.

⁹ TAIN GUZMAN, M.: “Los mármoles portugueses de la Capilla del Pilar de la Catedral de Santiago”, *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Santiago, 2002, 63-79.

Sobre el 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, M^a S.: “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, M^a C. y LOPEZ VAZQUEZ, J.M.: “La iglesia. Los retablos”, en *Santiago, San Martín Pinario, Xacobeo '99*, Santiago, 1999, 253).

¹⁰ Sobre las obras realizadas bajo su mandato véase BONET CORREA, A.: “El santuario de las Ermitas” y GONZALEZ GARCÍA, M.A.: “Historia, organización y culto”, en BONET-CARBALLO-GONZALEZ: *El santuario de Nuestra Señora de las Ermitas*, Orense, 1987, 15 y 112.

¹¹ Sin duda se refiere a sacromontes piemonteses o lombardos como los de Varallo, Oropa o Varese que fijaron la tipología y el número de catorce estaciones, retomando la devoción del Camino del Calvario propagada por los franciscanos como guardianes de los Santos Lugares.

Sobre los sacromontes en general véase: BARBERO, A. (coord.): *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionale europei*, Novara, 2001, donde se recogen estudios puntuales así como un amplio apartado bibliográfico.

¹² 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, 2^a ed. Salamanca, 1798, citado por BONET CORREA, A.: “El santuario...”, 35-36 y 46 y VILA JATO, M^a D.: “A importancia dunha restauración”, en *Santuario da Virxe das Ermidas, Ourense*, Cadernos de Restauo, Santiago, 1992, 48-49.

¹³ Esta solución portuguesa sería imitada en el también orensano santuario de los Milagros de Monte Medo (Baños de Molgas) entre 1825 y 1857 (BONET CORREA, A.: “El santuario...”, 36).

¹⁴ 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.

¹⁵ Esta capilla, que corresponde a una cofradía fundada en 1758, fue inaugurada en 1764 (Véase de OLIVEIRA, E. Pires de: “Relações artísticas entre a cidade de Braga e os Arcos de Valdevez, no século XVIII”, en *Estudos sobre o século XVII e XVIII no Minho. Historia e Arte*, Braga, 1996, 71; y “O culto de N^a S^a da Lapa no espaço geográfico do arcebispado de Braga, 1750-1790”, en *Os alvares do Rococó en Guimaraes e outros estudos sobre o barroco e o rococó do Minho*, Braga, 2003, 209-210).

¹⁶ Compárense las ilustraciones publicadas en los estudios ya citados por Rosende Valdés (p.280) y Oliveira (“Relações artísticas...”, p. 111 y 112).

¹⁷ MARTIN GONZALEZ, J.J.: “El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España”, en *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coímbra, 1987, 338.

¹⁸ Sobre su obra véase 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-santuário do Santo Cristo de Ourense", en *A Capela do Santo Cristo de Ourense. Catedral de Ourense*, Cadernos de Restauro, Santiago, 1996, 59-61.

¹⁹ SMITH, R.C.: *A talha em Portugal*, Lisboa, 1962, 71.

²⁰ SMITH, R.C.: *A talha em Portugal...*, 95.

²¹ Sobre ambos retablos véase FOLGAR DE LA CALLE, M^aC. 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, M^a 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.

²² Esto es lo que ocurre con el entallador y escultor Antonio del Villar, muy activo en la primera mitad del XVIII en el ámbito tudense y cuya presencia en el norte portugués es citada por Vítor Serrão (SERRÃO, V.: "A escultura, a talla dourada e as "capelas forradas a ouro", en *Historia da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, 2003, 197).

²³ MARTIN GONZALEZ, J.J.: "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en *As relações artísticas entre Portugal e Espanha...*, 338.

²⁴ 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).

²⁵ 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, M^a C.: "El maestro de obras Pedro de Arén", en *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez*, Santiago, 1993, 179-181; y VILA JATO, M^a 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.

²⁶ FERREIRA ALVES, N. Marinho: "A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses", en *Revista Museu*, IV Série, nº 4, 1995, 33-43; y *A escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal*, Lisboa, 2001.

²⁷ 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).

²⁸ Con los gastos del traslado corrió el canónigo don José Cornejo que pagó 50 doblones (FERRO COUSELO, J. y LORENZO FERNANDEZ, J.: *La capilla y santuario...*,50).

²⁹ *Obra de talha dourada, ensamblagem...* Tomo II, 107-111 (mi agradecimiento a Paula de Oliveira Dias Carneiro por haberme facilitado este dato).

³⁰ Véase FERREIRA ALVES, N. Marinho: *A escola de talha portuense...*, láminas p. 12 y 17.

³¹ La solución de estos altos relieves pasionales trae al recuerdo los que figuran en los muros laterales de la iglesia do Bom Jesus de Matosinhos o, por su enmarque de columnas salomónicas, los de los retablos laterales de la iglesia de Santa Clara a Nova de Coimbra (Véase FERREIRA ALVES, N. Marinho: *A escola de talha portuense...* láminas p. 35 y 55).

³² Véase HERVELLA VAZQUEZ, J.. “ A escultura na capela- santuario do Santo Cristo de Ourense”, en *A capela do Santo Cristo de Ourense...*, 47-65.

³³ Además de los estudios ya citados de Natália Marinho Ferreira Alves, véase SERRÃO, V.: “ A escultura, a talha dourada e as “capelas forradas a ouro”, en *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, 2003, 195-205.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ 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). Véase también IGLESIAS ALMEIDA, E.: “El Camino Portugués a Santiago a su paso por Tui”, *Compostellanum*, 1994, 461-474; y GARCIA IGLESIAS, J.M.: “La peregrinación a Santiago y el culto jacobeo en el barroco gallego”, en *Arte y ciudad. Ambitos medieval, moderno y contemporáneo* (Coord. M^a V. Carballo-Calero), Santiago, 2000, 297-298.

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 argétea 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).

³⁷ Sobre los distintos tipos de soportes empleados en los retablos barrocos gallegos véase LOPEZ VAZQUEZ, J.M.: “Inventario e catalogación do patrimonio mobile: metodoloxía e problemática”, en *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural: Liñas metodolóxicas*, Santiago, 1996, 55-65.

³⁸ En otras iglesias de este municipio está documentada la intervención de canteros portugueses, es el caso de José Fernández, maestro cantero vecino de Gondaren (Portugal), que en 1787 se encarga de concluir la obra de la iglesia de San Bartolomé das Eiras (O Rosal) (IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas....50*) .

³⁹ Pintura y dorado del retablo mayor de Santa Marina do Rosal, Prot. J. Insua y Valdivieso, tomo VII, fol. 106, A.C.T., documento citado por COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística...*, 184 y por IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas...*, 21; y transcripto por ALVAREZ FERNANDEZ, D.: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui...*, 535-536.

⁴⁰ Escritura de la pintura del altar de Nuestra Señora de la Expectación, Prot. J. Insua y Valdivieso, tomo VII, fol. 95, A.C.T., documento transcripto por IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas...*, 159-162 y ALVAREZ FERNANDEZ, D.: *El retablo en la antigua diócesis de Tui...*, 533-535.

⁴¹ ALVAREZ FERNANDEZ, D.: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui...*, 536.

⁴² 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.

⁴³ BAZIN, G.: “Morphologie du retable portugais”, en *Belas Artes*, 2ª serie, nº5, Lisboa, 1953, 13-14.

⁴⁴ SIMTH, R.C.: *A Talha em Portugal...*, 69 y ss.

⁴⁵ 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 *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, 468.

⁴⁶ BAZIN, G.: “Morphologie du retable portugais”..., 13-14.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Véase MOURIHNO, A, Rodrigues: *A talha nos concelhos de Miranda do Douro...*, lám. 31.

⁴⁹ 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 artifices setecentistas de Entre Douro e Minho em Vila Real e seu termo”, en *Bracara Augusta*, XXXV, 1981, 456-457.

⁵⁰ 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.

⁵¹ En el año 1722 nos dice: “*La Yglesia del Convento de San Francisco de esta ciudad que por este tiempo se trabajaba en su fábrica, se hallaba en el presente año ya fuera de cimientos*”. Y en el año 1727 señala: “*En junio ya se hallaba concluida y cubierta la mitad de la nueva Yglesia... y en 17 del mismo mes la bendijo el P. Guardián Fr. Agustín 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, 533 y 537).

⁵² AVILA Y LA CUEVA, F.: *Historia civil y eclesiástica...* T. I, 548, 549 y 552.

⁵³ IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas...*, 113-115; GARCIA IGLESIAS, J.M.: *El Barroco II...*, 347-352; IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Antonio del Villar. Un artista redondelán do século XVIII*, Santiago, 2001.

⁵⁴ SMITH, R.C.: *A talha em Portugal...* 107.

⁵⁵ Véase SMITH, R.: *A Talha em Portugal...*, láms. 77, 78 y 81.

⁵⁶ Véase SMITH, R.: *A Talha...*, lám. 83.

⁵⁷ BORGES, Nelson Correia: “A escultura e a talha do barroco ao rococó”, en *Historia da Arte em Portugal*, vol. 9... 47-49.

⁵⁸ 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; “Costa, Luis Pereira da”, en *Dicionário da Arte Barroca...*, 140-141; “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*, nº 2, 1993, 71-101; y *A escola de talha portuense...*, 89-109.

⁵⁹ SMITH, R.C.: *A talha em Portugal...*, 106.

⁶⁰ 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 MAN-

DROUX-FRANÇA: "Information artistique et "mass-media" au XVIII^e siècle: La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", en *Bracara Augusta*, n° 64, XXVII, 1973, 412-445; y "L'image ornamentale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine nueconnu des Bibliothèques et musées portugais", en *Boletín Cultural, Câmara Municipal de Porto*, 2^a serie, vol. 1, 1981.

⁶¹ ALVAREZ FERNANDEZ, D.: *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Tui...*, 373.

⁶² IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas en la antigua Diócesis de Tui...*, 14, lám 1.

⁶³ Están presididos por la imagen de la Inmaculada, el del lado del evangelio, y por el Sagrado Corazón, el del lado de la epístola; ambas son imágenes posteriores a los retablos, aunque la advocación mariana, tan frecuente en los templos franciscanos, pudiera ser la originaria; en este caso se trata de un retablo patrocinado, según Alvarez Fernández (*El retablo barroco...*, 373), por don Domingo de la Fuente a cuya familia pertenecen los dos escudos acróteros del ático. En cambio la imagen del Sagrado Corazón sustituyó probablemente a otra franciscana, a juzgar por los escudos que figuran en el ático y el relieve de Animas que centra el banco del retablo.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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, 111-142.

⁶⁶ ALVAREZ FERNANDEZ, D. : *El retablo barroco en la antigua diócesis...* 544-546.

⁶⁷ MONTEROSO MONTERO, J.M.: *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago, 1995, 421-436.

⁶⁸ SMITH, R.C.: "A verdadeira historia do retábulo de Nossa Senhora do Rosario, da igreja de Sao Domingos, de Viana do Castelo", *Belas Artes*, 2^a Série, Lisboa, 1967, 19-38.

⁶⁹ 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.



1.-Capilla de San Telmo de Tui (Pontevedra)



2.- Capilla del Cristo, catedral de Ourense



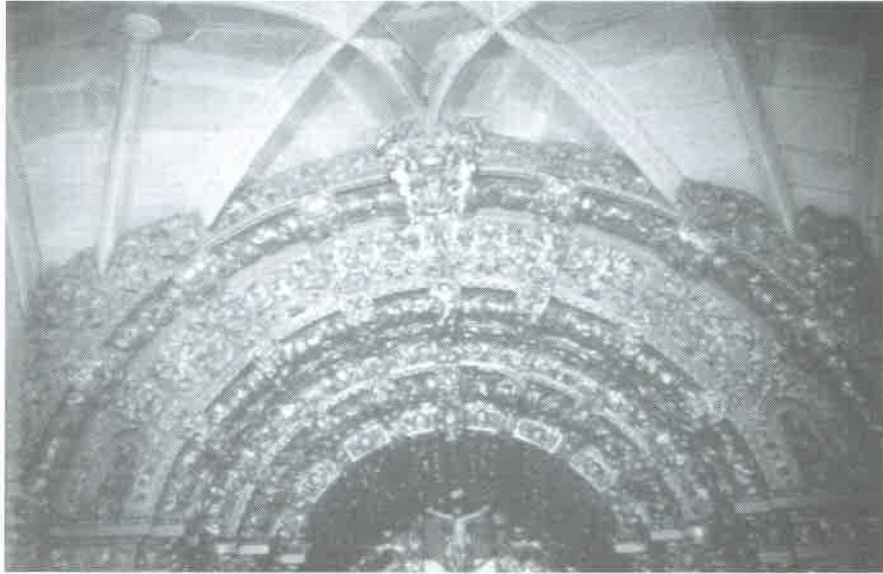
3.- Retablo mayor Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



4.- Detalle retablo mayor de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



5.- Detalle retablo mayor de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



6.- Detalle retablo mayor de Santa Marina de Rosal (Pontevedra)



7.- Retablo colateral de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



8.- Detalle del retablo colateral de Santa Marina de O Rosal (Pontevedra)



9.- Retablo mayor del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



10.- Detalle del retablo mayor del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



11.- Detalle del retablo mayor del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



12.- Detalle del retablo mayor del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



13.- Retablo colateral del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



14.- Detalle del retablo colateral del convento de San Antonio de Tui (Pontevedra)



15.- Retablo de la Virgen del Rosario de Santa María de La Guardia (Pontevedra)



16.- Detalle del retablo de la Virgen del Rosario de Santa María de La Guardia (Pontevedra)

