

# LA ANTIGÜEDAD COMO PARADIGMA DE LA ESCULTURA GALLEGA CONTEMPORÁNEA

M<sup>a</sup> DOLORES VILLAVERDE\*

## *Resumen.-*

El arte antiguo alcanzó la perfección y es el considerado más perfecto. Pasa el tiempo, cambian los estilos y a partir de 1750 empieza a producirse un cambio en las formas frente a la exuberancia del barroco, la época anterior. Sobre todo en arquitectura y escultura ansiaron respetar las leyes del arte clásico, pretendiendo una vuelta al arte de la antigüedad.

En la escultura gallega desde 1750 se intenta volver a la elegancia y belleza de los antiguos griegos, aunque no se consiga la perfección de sus maestros por la rigidez y frialdad que impera en el arte de esos años.

## *Abstract.-*

Ancient art reached perfection and tends to be considered perfect. Time goes by and styles too. From 1750 onwards, changes in creation begin to take place, opposite to the previous excess we find in baroque style. Architects and sculptors were eager to respect classic art so they somehow turned back to the classics.

As for Galician sculpture, from 1750 onwards, it tries to imitate the elegance and beauty of the ancient Greece. Notwithstanding this, the perfection of the masters is not achieved due to stiffness, coldness and rigidity during the time being.

*Palabras claves:* Escultura, Galicia, Clasicismo.

*Key words:* Sculpture, Galicia, Classical.

## **INTRODUCCIÓN.**

Desde siempre se nos dijo que la energía ni se crea ni se destruye, sino que se transforma. De igual forma, el arte no desaparece, se transforma a través del tiempo, de los cambios de gusto o innovaciones que se van produciendo con el paso de los siglos, siglos que no son más que una medida que ha inventado el hombre para medir y contar los acontecimientos históricos, culturales y artísticos gracias a los que vin-

---

\* Universidad de La Coruña, Departamento de Composición Arquitectónica, Área de Historia del Arte. Correo electrónico: [doviso@cdf.udc.es](mailto:doviso@cdf.udc.es).

culamos cada suceso a un momento histórico determinado y sabemos qué estilo artístico surgió en ese período de tiempo.

Todos los autores que han abordado el concepto de arte e historia del arte confiesan su incapacidad para llegar a una identificación satisfactoria y clara del primero de ellos y, por lo tanto, no se alcanza una definición adecuada de la segunda. Se puede deducir que el hombre tiende a organizar su mundo a través de la creación de formas y cosas bellas. Pero dicha actividad transcurre en un momento y lugar concreto, lo que tiene como consecuencia que, el producto resultante viene determinado por el “gusto de la época en que se realiza”.

En la Antigüedad se habían alcanzado altas cotas de perfección en el mundo del arte, que se considera superior y más perfecto, y de toda la antigüedad es el arte griego el único capaz de alcanzar el más alto sentido de la belleza, pero a esta época se sucedería una época de oscuridad y barbarie, de la que empezaría a salir gracias a la labor de Giotto. Con todo, este momento de recuperación distará mucho de llegar a la perfección, lo que no se alcanzaría hasta el siglo XVI, gracias sobre todo a la labor de los grandes del Alto Renacimiento. A llegar a la “cumbre” no queda más que esperar nuevamente la decadencia.

Teniendo todo esto en cuenta resulta interesante analizar cómo a partir de 1750 aproximadamente empieza a producirse un cambio en las formas artísticas que empiezan a renegar de la ornamentación barroca dando paso a la sobriedad y contención frente a la exuberancia de la época anterior. Los arquitectos, escultores y pintores de esos años rechazan las extravagancias del estilo barroco, con una única ambición: no infringir las leyes de lo denominado “buen gusto”. Sobre todo en arquitectura y escultura ansiaron respetar fielmente las leyes del arte clásico, pretendiendo una vuelta al Renacimiento, y por lo tanto al arte de la antigüedad.

### **NEOCLASICISMO Y ECLECTICISMO ESCULTÓRICO EN GALICIA.**

En Galicia se cuenta con un gran patrimonio artístico, pero cuando se opina sobre la historia del arte gallego resulta habitual destacar el barroco, algo lógico si se tiene en cuenta la proliferación de obras tanto eclesiásticas como civiles que se crearon en ese momento histórico, es el momento en que se reforman o completan las cinco catedrales, surgen nuevas devociones... pero, con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII se imponen otros criterios y artistas que llevarán el nuevo estilo a esta comunidad:

En escultura desde el último tercio del siglo XVIII se impone la presencia de la pierna exonerada, peculiaridad que aparece por influjo de José Gambino<sup>1</sup> (escultor

---

<sup>1</sup> Nace en 1719 en Compostela, muere en 1775. Para hacer un rápido repaso biográfico al autor, ver Couselo, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago 2005, 359-368; Mariño, X. X., “Xosé Ferreiro: vida e obra”: *Anuario de Estudos do Barbanza*, 1, 2005, 87-108.

que introdujo en Galicia los principios estilísticos rococós así como innovaciones iconográficas y compositivas<sup>2</sup>) y cuya difusión llegará hasta la estatuaria de hoy en día, de él también toman el gusto por los perfiles clásicos que se mantienen durante todo el neoclasicismo, estilo en el que se engloba la obra de José Ferreiro, quien se forma con su suegro Gambino y se convierte en el artista fundamental y más conocido del arte neoclásico en Galicia. A sus manos debemos el retablo mayor con los relieves de San Miguel de Castro, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Carnota, la Minerva que corona la facultad de Químicas en Santiago, algunos de los retablos de San Martín Pinario, el Santiago matamoros del palacio de Rajoy...<sup>3</sup>

Las esculturas de Ferreiro y sus contemporáneos se caracterizan por rostros serenos e idealizados, un tipo de canon esbelto y sobre todo por que con la llegada del siglo XIX aparece la que será característica de la imaginería de ese siglo: el perfil curvilíneo, con una marcada “S” en la falda, que no es más que una derivación de la *curva praxiteliana*. Su cuñado Antonio Pernas Suárez o su yerno Vicente Portela, son artistas neoclásicos que trabajan continuando con los principios del maestro Ferreiro.

Pero a medida que avanza el siglo el papel de la escultura en esta comunidad decae y durante los últimos tercios del siglo XIX la labor de los imagineros se define con una palabra: inercia. La tendencia ecléctica siempre se vio como una escultura de baja calidad, poco imaginativa que repite fórmulas dieciochescas, pero no todo es malo en el arte de estos años, escultores como José Jacobo Liñares o Francisco Rodeiro repiten una y otra vez modelos barrocos, echando mano para sus composiciones de modelos creados por Gambino, Ferreiro o Manuel de Prado.

Como lo mejor es siempre ilustrar el tema con ejemplos concretos seleccioné una serie de piezas que sirven para entender la evolución del neoclasicismo y eclecticismo escultórico en Galicia y su proximidad y deuda incuestionable con el arte antiguo.

## NEOCLASICISMO.

El monumento de Jueves Santo de José Ferreiro<sup>4</sup> es una obra destinada a ocupar un lugar importante en el centro del crucero de la iglesia del monasterio compostelano de San Martín Pinario durante la Semana Santa (fig. 1). Una festividad como la de Jueves Santo debía celebrarse con todo el esplendor como corresponde a una de las solemnidades litúrgicas del año más importante. Esta celebración estaba, y está,

<sup>2</sup> Para saber algo más sobre la vida y obra de José Gambino remito a la obra de Álvaro, M., *Gambino, 1719-1772*, Vigo 1997.

<sup>3</sup> Couselo, *Galicia artística...*, 318-331.

<sup>4</sup> Para conocer mejor el significado del monumento, su puesta en escena y su reconstrucción es imprescindible remitirse a los estudios de Juan M. Monterroso Montero sobre la obra: “A apoteose eucarística”: en García Iglesias, J.M. (comis. exp.), *Galicia Terra Unica- Galicia Renace*, Santiago 1997, 233-255; y “Apuntes sobre el Monumento de Jueves Santo de San Martín Pinario”: *Galicia no Tempo*, Santiago 1992, 409-427.

presidida por el monumento de Jueves Santo (donde se ha de guardar la Hostia consagrada en la misa del Jueves Santo). El realizado por Ferreiro para San Martín Pinario es un enorme monumento que conjuga la presencia de virtudes cardinales y teológicas con Evangelistas y una serie de ángeles portadores de los elementos de la Pasión. El responsable de la traza fue Fray Plácido Caamiña mientras ejecuta la obra José Ferreiro Mariño. Manuel Landeira Bolaño lo pinta<sup>5</sup>. La festividad del Jueves Santo se reviste de un carácter festivo para conmemorar la Pasión y Muerte de Cristo y se preside la celebración con el monumento, que se compone de treinta y tres figuras de las que se conservan veintinueve. En todas las piezas se puede apreciar la recuperación de la tradición clásica. Las figuras se pueden organizar en tres grupos: ángeles, Evangelistas y virtudes (cardinales y teológicas).

Los ángeles, actúan como portadores de los instrumentos de la Pasión son un buen ejemplo del entusiasmo que sintió Ferreiro por los cuerpos infantiles, que con sus mórbidas carnaciones y aspecto sonriente, apuntan rasgos berninescos<sup>6</sup> y recuerdan a los Eros o Cupidos clásicos.

El artista representa a estos angelitos como niños desnudos y alados, tapándose púdicamente con un pequeño velo (indicando así que estos seres ocupan un lugar tan singular en lo esfero de lo sagrado que no se les reconoce un referente sexual).

Los ángeles recorrerían la escalinata del monumento, mientras los Evangelistas estarían en los intercolumnios del templete que coronaría el monumento. La aparición de la figuras infantiles estaría justificada pues acuden en son de adoración y homenaje al monumento con los instrumentos, junto a esto, con su presencia infantil y juguetona en contraste con los instrumentos que transportan nos recuerdan que la misa es la renovación sacramental de la Eucaristía y que el pan y vino consagrados son la ofrenda de Jesucristo en la cruz para salvar a los hombres<sup>7</sup>.

El Evangelista San Mateo aparece acompañado de un angelito como responde a los textos bíblicos, y que repite las características de los anteriores<sup>8</sup>, siendo evidente el recuerdo a la escultura helenística el Niño de la Oca. Un posible precedente de Mateo estaría en el profeta Daniel de la Capilla Sixtina, pero sobre todo en la efigie se aprecian claras referencias fidíacas<sup>9</sup>.

San Marcos aparece junto a su símbolo: el león alado, de los Evangelistas es el que muestra más marcada la curva praxiteliana al retrasar la pierna izquierda.

<sup>5</sup> García Iglesias, J.M., *Galicia hacia la modernidad*, La Coruña 1998, 46.

<sup>6</sup> Monterroso, J.M., "La apoteosis eucarística", en: *Galicia Terra Unica- Galicia renace*, Santiago de Compostela 1997, 238.

<sup>7</sup> Monterroso, "La apoteosis...", 250.

<sup>8</sup> Monterroso, "La apoteosis...", 238.

<sup>9</sup> Mariño, X. X., "Xosé Ferreiro...", 91.

San Lucas se representa con el toro alado, su rostro en multitud de ocasiones se puso en relación con la cara del Laocoonte, incluido el trabajo del pelo y la barba.

La iconografía de San Juan trasladada al que lo observa de nuevo a la estatuaria clásica. Por su perfil, sus cabellos y modelado evoca al grupo de Apolo y Dafne de Bernini, pieza que simplemente sirve de hilo conductor para llegar a otro “Apolo”, que es el auténtico modelo de la imagen, el famoso Apolo Belvedere<sup>10</sup>.

La alegoría de la Fe es la única virtud que se presenta de pie coronando el monumento, también la que muestra una belleza más idealizada y un contraposto más evidente similar a la disposición de las piernas de la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia. La imagen repite las formas de la Fe que su suegro José Gambino realizó años antes para la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago. En esa ocasión la imagen se talló en piedra, de carácter más monumental y con una composición inspirada en la iconografía de Cesare Ripa<sup>11</sup> donde habla de las iconografías de distintas imágenes siempre inspiradas por las formas de la antigüedad<sup>12</sup>.

El lazo que une a la estatuaria neoclásica con el arte antiguo no se rompe y una serie de artistas vinculados a Ferreiro y su taller dejan patente que no rompen ni se desvinculan de la tradición clásica. Entre estos continuadores de Ferreiro destaca Vicente Portela, su yerno, que continúa con los postulados y formas de hacer aprendidos de su suegro y maestro.

Dos de sus piezas realizadas para pequeños templos del rural sirven para confirmar lo dicho:

En primer lugar Nuestra Señora del Rosario de San Lorenzo de Granxa<sup>13</sup> (fig. 2). María se eleva sobre un trono de nubes del que surgen dos cabezas angelicales que se vuelven para contemplarla. Viste túnica ceñida a la cintura, velo blanco y manto que flanquea sus hombros. Extiende la mano derecha ofreciendo a los fieles el rosario y con la izquierda sostiene al Niño, que aparece en acción de bendecir.

La imagen de Nuestra Señora del Rosario aparece inventariada como talla del siglo XVIII en los libros parroquiales.

Los rasgos son definitorios del estilo de Vicente Portela, la figura se asienta sobre una pierna retirando ligeramente la otra para conseguir un movimiento en “S”, se destaca el gran pliegue central de las vestiduras, el rostro de una belleza serena e idealizada, y el acusado perfil curvilíneo de los ropajes característico en la escultura

<sup>10</sup> Monterroso, “La apoteosis...”, 241.

<sup>11</sup> Ripa, C., *Iconologia o vero descriziones di deverse imagini cavate dell'antichità e di propria invenzione*, Roma 1603.

<sup>12</sup> Álvaro, M., *Gambino...*, 89.

<sup>13</sup> San Lorenzo de Granxa pertenece al ayuntamiento de Boqueixón (A Coruña) y a la diócesis de Santiago de Compostela.

decimonónica. De igual manera el tipo iconográfico es el introducido por Ferreiro, agarrando María al Niño directamente sobre el brazo izquierdo.

En segundo lugar, su Santa Lucía de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Ribadulla<sup>14</sup> (fig. 4). La santa se representa como una mujer joven de gran belleza vestida con una doble túnica, la inferior que llega a los pies y la superior hasta las rodillas con un manto que se tercia y abotona sobre el hombro izquierdo. Lleva al pecho la mano derecha y en la izquierda un plato con dos ojos.

No hay noticias sobre la imagen que presenta las directrices del estilo neoclásico: serenidad del rostro de facciones perfectas y belleza idealizada, tendencia a la composición cerrada al llevar la mano derecha al pecho. Se aprecia ya la presencia de las pierna exonerada y un gran pliegue central consiguiendo un perfil curvilíneo.

En ella existen evidentes similitudes con la imagen de Santa Apolonia que Portela realizó a principios de siglo para la iglesia compostelana de San Benito del Campo.

### ECLECTICISMO.

Como decía Gaya Nuño “la de la escultura es una técnica de difícil espontaneidad, máxime en la escultura religiosa...y este solo indicio lo es también de una tendencia conservadora de cualquier tradición”<sup>15</sup>. Esta será una de las flaquezas o incorrecciones que siempre se le achacaron a la escultura ecléctica gallega. Pero lo que aparentemente es un fallo es también una virtud pues deja claro una vez más que no se puede obviar su deuda con la escultura de la antigüedad.

Dos escultores compostelanos serán de los más populares y prolíficos en su época: José Jacobo Liñares y Francisco M<sup>a</sup> Rodeiro. En sus trabajos repiten imágenes clásicas. No hay más que observar el San Sebastián de J. J. Liñares para la ermita del Pico Sacro, ligada al Camino de Santiago y al culto jacobeo, que se localiza en una pequeña localidad próxima a Compostela (fig. 3):

El San Sebastián<sup>16</sup> de J.J. Liñares repite la iconografía tradicional: joven imberbe desnudo y atado a un árbol en el momento de sufrir martirio ofreciendo su torso a las saetas que lanzan los verdugos. En su cuerpo aparecen las saetas con las que sufre martirio y de algunas de las heridas brota sangre. Aparece firmada en la peana por Liñares, quien se encarga de realizar la imagen del patrón de la ermita en 1847.

Este escultor ecléctico conecta con las generaciones anteriores a él siguiendo especialmente los modelos de Ferreiro que repetirá una y otra vez.

En la imagen de S. Sebastián, Liñares pone de manifiesto su habilidad para insistir en la reiteración de modelos de su maestro y nos sirve para apreciar el tratamiento

<sup>14</sup> La iglesia parroquial se emplaza en la capilla del famoso pazo de Ortigueira.

<sup>15</sup> Gaya, J.A., *Arte del siglo XIX, Ars Hispaniae* v. 19, Madrid 1966. 165.

<sup>16</sup> Para conocer el arte religioso de estas parroquias, véase, Villaverde Solar, D., *Patrimonio artístico de Galicia. Arciprestazgo de Ribadulla*, La Coruña 2000.

que ambos artistas otorgan al cuerpo: mantiene sus correctas proporciones, perfección clásica, parece el cuerpo de un efebo clásico que no padece tormento mientras levanta el sereno rostro al cielo en el que se aprecian de nuevo las características de Ferreiro: boca pequeña y cerrada, mentón prominente, perfecto arco de cejas y nariz, repitiendo incluso el mismo estudio del nudo del paño del San Sebastián que Ferreiro hace para el retablo de Santa M<sup>a</sup> de Cuntis. De igual forma presenta evidentes semejanzas con el San Sebastián de Gambino para el retablo mayor del pazo de Oca que al verlo recuerda a la escultura renacentista, concretamente al esclavo moribundo de Miguel Ángel, pero su interés por el estudio anatómico, la tensión y torsión del cuerpo trasladan al helenismo griego, y lleva a pensar en el grupo del Laocoonte.

Francisco Rodeiro nace en Compostela, allí se forma pero trabaja a lo largo y ancho de la comunidad. Sus imágenes mantienen una serie de características comunes: caras mofletudas e ingenuas en los niños, abundancia de pliegues en las vestimentas, cinturas muy ceñidas, cabellos rizados, y composiciones en triángulo isósceles.

Su San Pelayo de la parroquial de Codeso<sup>17</sup> aparece representado en el momento de su martirio, con la espada con que lo despedazan, como un niño vistiendo calzón y túnica cortas, con un manto que, apoyado sobre su hombro derecho cae luego por la espalda. Lleva en la mano izquierda la palma de los mártires, mientras eleva hacia el cielo el brazo derecho.

No existen datos sobre esta imagen de San Pelayo que se conserva en la iglesia donde existió una capilla y retablo a él dedicado, en ella encontramos muchos de los rasgos característicos de su obra: cara mofletuda con la frente muy ancha, cintura muy ceñida, abundancia de pliegues en las vestiduras (paralelos en la parte superior), orlas doradas en los bordes, peana de suelo desigual sobre tablero cuadrado<sup>18</sup>.

Para la parroquial de Foxáns dejó Rodeiro varias tallas. Una Santa Lucía que se presenta como una mujer de facciones jóvenes vestida con doble túnica, una larga - llega a rozar la peana - y la exterior, que alcanza las rodillas. Sobre ellas un manto que enrolla en el hombro izquierdo y cae terciado deslizándose a la altura de la cadera. Se la representa con una larga palma del martirio en la mano derecha y un plato con dos ojos sobre la izquierda.

En el resumen de cuentas de los años 1850-70 se incluye el pago de trescientos sesenta reales por una imagen de Santa Lucía. Las características que presenta hacen posible su atribución al escultor compostelano Rodeiro: rostro ovalado y mofletado con un mentón prominente carente de expresión, abombamiento del tórax, ropas cubiertas de pliegues redondeados que en la parte superior de la falda son paralelos para luego juntarse en el centro terminando en un perfil curvilíneo al rozar la peana des-

<sup>17</sup> Santa Eulalia de Codeso depende del ayuntamiento de Boqueixón.

<sup>18</sup> Cardeso Liñares, J.: "El arte en el valle de Barcala: Presencia jacobea, el escultor Rodeiro, la visita de Mayo y Leis": *Compostellanum* XXXV, 1990, 541- 643.

igual sobre tablero cuadrado, la disposición del manto que se enrolla en un brazo y cae deslizándose.

San Verísimo de Foxáns, que la iconografía lo presenta como un hombre de mediana edad barbado con el cuchillo que lo degolló clavado en el cuello y una espada sobre la mano izquierda. Viste una larga túnica azul ceñida a la cintura y un manto rojo que se enrolla sobre el hombro izquierdo y que se cruza deslizándose. Eleva su rostro al Cielo con gesto suplicante.

Por la cantidad de trescientos sesenta reales se realizaron tres imágenes para la parroquia, las de San Verísimo y sus hermanas Julia y Máxima. Esta imagen de estilo ecléctico repite fórmulas habituales en la obra de Rodeiro: el santo de rostro anguloso, frente ancha y cabello peinado en rizos se viste con ropas cubiertas de pliegues redondeados y profundos que arrancan paralelos de la cintura para unirse en el centro de la falda. La larga túnica de orlas doradas roza la peana desigual apoyada sobre un tablero cuadrado y la disposición del manto enrollado sobre un brazo es también peculiar el artista.

## CONCLUSIÓN.

Estas son sólo algunas, muy pocas, de las imágenes que se tallan en Galicia desde 1750 hasta los últimos tercios del XIX. Toda la estatuaria del momento intenta mantener los mismos cánones y elegancia de la antigüedad bien sea temática profana o religiosa, incluso las imágenes de Cristo se revisten de ese idealismo formal, como ejemplo basta con observar el grupo de la Piedad que preside uno de los colaterales de la iglesia parroquial de San Andrés de Illobre (Vedra) (fig. 5).

Jesús yace muerto extendiendo las piernas hacia el lado derecho tras bajarlo de la cruz, apoyándose sobre las rodillas de su Madre que aparece sentada extendiendo la mano izquierda y elevando la vista al cielo en un gesto de dolor, mientras con la mano derecha recoge cariñosamente la cabeza del Hijo. Lleva clavada una daga que le atraviesa el corazón.

El único dato que nos aproxima al momento de la compra de esta imagen es un inventario de 1860, en él se hace una relación de los retablos e imágenes de la iglesia. Entre ellas, “la Sagrada imagen de N. Sra. de la Angustia ... en medio del altar mayor, nueva”<sup>19</sup>.

La escena, representa el momento del Descendimiento de la cruz. El dolor de María contrasta con la serenidad del Hijo que parece descansar dormido haciendo que nos olvidemos de la agonía padecida. El artista no pretende incitar a los fieles con el impacto de unas imágenes gesticulantes sino a través del carácter de la escena. María es partícipe de la Pasión de Jesús en esa mirada de resignación mientras sujeta su cuerpo muerto. Un perfecto cuerpo el de Cristo sin llagas de la Pasión que

---

<sup>19</sup> Inventario de 1860. Libro de fábrica: 1772-1909, s/n.



abriga más similitudes con el sueño del héroe clásico que con la imagen de Jesús ya cadáver.

Tras este rápido repaso a algunas de las piezas y autores más interesantes del neoclasicismo y el eclecticismo gallego, se llega rápidamente a una conclusión: es innegable la deuda con los clásicos. Se intenta volver a la elegancia y belleza de los antiguos griegos, aunque no se consiga la perfección de sus maestros por la rigidez y frialdad que impera en el arte de esos años. Esta estatuaria resulta muchas veces fría y carente de expresividad, pero mantiene la corrección de poses y medidas de los autores que los inspiraron así como las técnicas compositivas, dejando patente que no se puede negar u obviar lo ya existente desde hace millones de años, piezas sin las que estos autores no hubiesen sido nada y sin las que no se podría explicar el arte de estos años, porque ¿acaso no es la marcada “S” de las faldas decimonónicas una derivación de la curva praxiteliana? Y las imágenes de Cristo en la cruz o de San Sebastián ¿es que no evocan a los atletas de Grecia como el Discóbolo o el Apoxiomeno? Seguramente mucho más fríos y menos expresivos, pero como bien decía el gran Pablo Picasso “Siempre resulta preciso buscar la perfección. Evidentemente, esta palabra no posee el mismo significado para todos...”<sup>20</sup>.



Fig. 1. Ángeles portadores del monumento de Jueves Santo de San Martín Pinario (Santiago), obra de José Ferreiro, último tercio del siglo XVIII (Gil, X./ Castro, X./ Moretón, N., *Galicia Terra Unica-Galicia Renace*, Santiago 1997, 249).

<sup>20</sup> Citado por Exley, H., *Para los amantes del arte*, Madrid 1995, 33.



Fig.2. Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de San Lorenzo de Granxa (Boqueixón), obra de Vicente Portela, último cuarto del XVIII - primer tercio del XIX.



Fig.3. San Sebastián de la ermita del Pico Sacro (Boqueixón), obra de José Jacobo Liñares, 1847.



Fig.4. Santa Lucía de la parroquia de San Verísimo de Foxáns (Touro), obra de Francisco Rodeiro, 1850-70.



Fig. 5. Grupo de la Piedad de la parroquia de San Andrés de Illobre (Vedra), de autor anónimo, 1800.