

ORIGEN Y GENEALOGÍAS ARTÍSTICAS DEL RETABLO BARROCO DE SANTA MARIÑA DO ROSAL

ORIGIN AND ARTISTIC GENEALOGIES OF THE BAROQUE ALTARPIECE OF SANTA MARIÑA DO ROSAL

Noa Rodríguez Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0009-0006-3899-580X>
noa.rodriguez.rodriguez@rai.usc.es

RESUMEN

Son muchos los retablos que hoy en día permanecen huérfanos o se desconocen sus orígenes en las parroquias de las zonas fronterizas entre Galicia y el norte de Portugal. Uno de los objetivos principales de este artículo es reabrir esta cuestión abordando un caso paradigmático: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Mariña do Rosal. Esta obra se aleja claramente de los modelos canónicos del barroco gallego, acercándose en cambio a la estética del llamado estilo nacional portugués. A través de una metodología que combina la consulta en archivos, investigaciones previas y un análisis comparativo *in situ* de obras del norte de Portugal, se propone una revisión histórico-artística del retablo.

En especial, se examinan las similitudes con el retablo de la cofradía del Bom Jesus dos Mareantes y el conjunto de la iglesia de la Misericórdia, ambos en Caminha, lo que permite plantear una cronología aproximada entre 1700 y 1725, y sugiere una vinculación con los talleres del entorno de Barcelos. Si algo se debe extraer del estudio, que sea la urgencia de continuar investigando las obras religiosas de las zonas fronterizas, como vía para reconstruir tantas historias compartidas, y dignificar el legado de quienes hicieron posible este patrimonio.

Palabras clave: Retablo / Barroco / Santa Mariña do Rosal / Estilo nacional portugués / Baixo Miño

ABSTRACT

Many altarpieces in the parishes along the borderlands between Galicia and northern Portugal remain to this day without known authorship or origin. One of the main objectives of this article is to reopen this issue through the study of a paradigmatic case: the high altarpiece of the parish church of Santa Mariña do Rosal. This work clearly diverges from the canonical models of Galician Baroque, aligning instead with the aesthetics of the so-called Portuguese national style. Through a methodology that combines archival research, previous studies, and on-site comparative analysis of works from northern Portugal, this paper offers a historical and artistic reassessment of the altarpiece.

In particular, it examines the similarities with the altarpiece of the Bom Jesus dos Mareantes confraternity and the ensemble of the church of the Misericórdia, both located in Caminha. These parallels support a proposed chronology between 1700 and 1725 and suggest a connection with workshops around the Barcelos region. If one message should be taken from this study, it is the urgent need to continue researching the religious art of the borderlands, as a way to reconstruct shared histories and honor the legacy of those who made this heritage possible.

Keywords: Altarpiece / Baroque / Santa Mariña do Rosal / Portuguese national style / Baixo Miño

1. BREVE INTRODUCCIÓN

En el fértil valle de O Rosal, al suroeste de Galicia y ya en los márgenes fronterizos con Portugal, se alza la iglesia parroquial de Santa Mariña, presidida por el refulgente conjunto barroco del altar mayor. Lejos de ajustarse a las convenciones estéticas de los talleres gallegos de la época, su estructura y lenguaje visual parecen dialogar más estrechamente con la tradición

retabística portuguesa, especialmente con la desarrollada en el Alto Minho entre los siglos XVII y XVIII. Esta particularidad invita a una lectura crítica de sus orígenes, autores y filiaciones, y plantea nuevas preguntas sobre los vínculos artísticos entre ambas orillas del Miño.

En este sentido, el artículo aquí presentado responde a la necesidad de estudiar el que se presenta como el caso más paradigmático y, al mismo tiempo, escasamente revisado de la circulación de modelos, talleres y artistas en este espacio limítrofe: los retablos mayor y laterales de la iglesia de Santa Mariña.

Para llevarlo a cabo, la metodología adoptada combina el estudio de fuentes documentales y bibliográficas con un análisis *in situ* del conjunto. Asimismo, se han revisado los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Tui, y se ha realizado un trabajo de campo en iglesias del norte de Portugal, que cubre áreas de Viana do Castelo —como Caminha, Vila Nova de Cerveira y Valença— con el objetivo de identificar paralelismos estilísticos e iconográficos¹. El cuerpo del artículo se estructura en cuatro partes: contextualización histórica del templo, descripción formal del retablo, su análisis comparativo dentro del barroco portugués y la discusión sobre obras similares que permitan apuntar posibles autorías.

Partimos de las aportaciones iniciadas en los años 90 del siglo pasado por autores como Dolores Álvarez Fernández, M^a del Carmen Folgar y el rosaleiro Xoán Martínez Tamuxe, para llevar a cabo nuestro análisis monográfico. Para su contextualización en el panorama artístico portugués, han sido fundamentales los estudios de Manuel António Fernandes Moreira, sobre el barroco en el Alto Minho, y los trabajos de Paula Cristina Machado Cardona, centrados en los entalladores del distrito de Viana. No obstante, persiste una notable laguna historiográfica sobre la atribución de esta pieza, así como sobre el contexto social que pudo darle origen.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

La antigua diócesis de Tui constituye una de las zonas del noroeste peninsular más ricas en términos de patrimonio artístico, especialmente por la abundancia de notables obras barrocas. Esta fertilidad responde a una confluencia de factores entre los cuales, como suele ocurrir a lo largo de este periodo, los económicos y religiosos asumen la mayor parte de la responsabilidad. Entre 1630 y 1750, Galicia experimentó una relativa bonanza económica, sobre todo en las zonas del litoral occidental, y especialmente en la antigua provincia de Tui, que registraba en el siglo XVIII la mayor densidad poblacional del territorio gallego. Por entonces, y gracias a la introducción y el cultivo sistemático del maíz, la agricultura vivió un periodo de prosperidad (Pereira, 2006: 30) que repercutió en primer término en la capacidad financiadora de la nobleza. Coincidiendo con la implantación de la Contrarreforma, esta coyuntura resultó claramente propicia para el arte, pues la Iglesia, en su afán por reforzar la fe católica, se sirvió de él como instrumento de comunicación y lo convirtió en su más fiel paladín.

Entonces el Barroco se extendió a la arquitectura, a la plástica, a la música, a cada forma artística, creando una impactante escenografía que transformaría la liturgia en una experiencia multisensorial. Este sería el medio en el que adquirió un indiscutible protagonismo el retablo, pues este dispositivo arquitectónico y narrativo brillaba en su capacidad para adaptarse tanto a construcciones *ex novo* como a reformas de espacios anteriores (García Iglesias, 1990: 19). Se convirtió en el verdadero “libro de oro” del catolicismo, al condensar la simbología eucarística y servir de hogar para las advocaciones, bajo una retórica visual compleja y envolvente.

Por ello, más que un estilo, el Barroco debe ser entendido como una forma de sentir y de concebir el mundo y la espiritualidad. Su carácter profundamente flexible le permitió adaptarse a contextos muy diversos, urbanos y rurales, y adquirir en cada uno de ellos rasgos propios que lo identifican con el territorio que lo acoge. En este sentido, puede hablarse de un lenguaje internacional con múltiples dialectos locales.

¹ A interés del lector, se facilita un mapa de la zona recorrida en el que se señalan las iglesias visitadas relevantes para el estudio. El mapa puede consultarse en Google Maps mediante el siguiente enlace: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=15XE7mwn5uaiAw5qCrX9A0Jj3P_7TGaw&usp=sharing

En el territorio transfronterizo entre el sur de Galicia y el norte de Portugal, y más concretamente en la comarca del Baixo Miño (que incluye las localidades de A Guarda, Oia, O Rosal, Tomiño y Tui) y la región portuguesa del Alto Minho (Arcos de Valdevez, Caminha, Melgazo, Monção, Paredes de Coura, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Valença, Viana do Castelo y Vila Nova de Cerveira), esta «dialektalización» del Barroco adquiere una dimensión singular. Convergen en esta zona influencias de distintos centros artísticos, con especial huella de talleres compostelanos y orensanos, pero también de talleres procedentes del vecino país, dando lugar a una gran variedad de modelos retablisticos (Folgar, 2006: 375; Rega, 2010: 248). La permeabilidad histórica de esta frontera, más un espacio de contacto que una línea de separación, facilitó el tránsito constante de personas y el intercambio de mercaderías, pero, por encima de todo, el de ideas. Pues, a pesar de las divisiones político-administrativas impuestas a lo largo de los siglos —la pérdida por parte de la antigua diócesis de Tui de la jurisdicción eclesiástica sobre la región entre el Miño y el Limia a mediados del siglo XV, o los efectos de la guerra de independencia portuguesa en el siglo XVII (Iglesias Almeida, 2009: 110)— se han mantenido fuertes los lazos culturales, sociales, económicos y artísticos entre ambos territorios.

La nobleza eclesiástica, poseedora de gran parte del dominio de las tierras y sabedora de su destacado papel social y político, desplegó una intensa labor de mecenazgo que no sólo buscaba la magnificencia del culto, sino también la afirmación de su propio prestigio. En este contexto, el encargo de obras podía realizarse mediante dos procedimientos principales: la contratación directa de un taller determinado, aunque esta opción era la menos frecuente, o bien la convocatoria de un concurso público, en el que se valoraba la relación entre el coste y la calidad esperada de la obra. Entonces, una vez elegido el taller, el maestro podía ofrecer al cliente distintos modelos básicos con los que solía trabajar, y tras conocer sus preferencias incorporaba o restaba elementos al diseño. En los contratos se incorporaban con frecuencia las demandas del comitente, como los santos que debían figurar, o si debía emular el estilo de uno u otro retablo conocido. Una vez aceptadas las cláusulas impuestas, el proceso de ejecución seguía la lógica gremial de producción en talleres organizados jerárquicamente. Bajo la dirección del maestro, cuya impronta estilística determinaba la identidad del conjunto, se regían los oficiales y aprendices, encargados de distintas fases del trabajo en una labor colectiva bien estructurada (Goy, 1989: 64). Si la demanda era alta, no debe sorprender que fuesen los oficiales quienes llevasen el mayor control sobre las piezas, reservándose el maestro para aquellas partes de su interés o dar los retoques finales. Solo así se explica la inconmensurable producción de algunos de los grandes talleres de la época.

Es significativo que en la antigua diócesis de Tui los concursos no se limitaban al ámbito gallego, sino que incluían también las regiones portuguesas. Es por ello que los talleres de artistas asumían con total naturalidad ser llamados a trabajar de uno u otro lado del río, debiendo alojarse allí durante el tiempo que durase el levantamiento de la obra. Un ejemplo documentado de esta práctica es el encargo de la pintura del retablo del Santísimo Sacramento de la catedral de Tui en 1768, para el que el obispo Castañón ordenó fijar cédulas tanto en Galicia como en Portugal (Iglesias Almeida, 1989: 145).

Sin embargo, esta transnacionalidad artística ha generado una importante dificultad en la identificación de autores y talleres, especialmente cuando los contratos fueron firmados en ciudades portuguesas y no se conservan referencias en los archivos gallegos. Este hecho subraya la urgencia de promover la colaboración institucional entre ambos países, con el fin de reconstruir los vínculos históricos y atribuir autoría a numerosas obras actualmente consideradas anónimas en el sur de Galicia (Folgar, 2006: 371).

2. LA IGLESIA DE SANTA MARIÑA DO ROSAL

La iglesia parroquial de Santa Mariña constituye un referente de la confluencia artística entre Galicia y Portugal durante el barroco. Se ubica en el municipio gallego de O Rosal, delimitado al sur por A Guarda y al norte por Oia y Tomiño, y separado del territorio portugués tan solo por el cauce del río Miño, eje articulador de la vida de la región.

Erigido sobre un antiguo asentamiento galaico-romano, el templo tiene su origen en

el siglo XII, cuando bajo el reinado de Alfonso VII, habría sido donado al monasterio benedictino de Oia, gobernado en aquel momento por el abad don Pedro². De estos orígenes románicos todavía conserva la iglesia una escultura labrada en piedra con la imagen de la Virgen María. Sin embargo, como es natural en este tipo de construcciones, la iglesia de Santa Mariña ha experimentado sucesivas transformaciones a lo largo de los siglos. Los monumentos, así como los seres vivos, no permanecen estáticos: evolucionan al ritmo de los tiempos. Como si se tratase de los anillos de un tronco, su arquitectura permite leer en ella las huellas de las distintas etapas estilísticas, los usos del espacio y las modificaciones litúrgicas que han marcado su historia.

Así, a partir del siglo XVI, cuando la iglesia pasó a depender de la diócesis de Tui, el edificio experimentó una profunda transformación para adaptarse a las nuevas necesidades de la parroquia. Es en este momento cuando tuvo lugar la mayor ampliación de la iglesia, con la incorporación de cuatro nuevas capillas laterales, de las cuales tres fueron sufragadas por la nobleza laica con el fin de servirles de futura sepultura. También se modificó la estructura de las naves: el cuerpo central se amplió con dos naves laterales rematadas en bóveda de crucería, mientras que el ábside fue cubierto con una bóveda nervada, representativa del gusto en Galicia durante el Renacimiento.

En el siglo XIX, tras los daños sufridos en la estructura debido al terremoto de Lisboa de 1755 y al impacto de un rayo en 1821, se llevó a cabo la construcción de la nueva fachada (Martínez Tamuxe, 2019: 19). De líneas sobrias, se organiza en un cuerpo central flanqueado por una única torre-campanario.

Sin embargo, es en el interior del templo, particularmente en el conjunto que culmina el altar mayor —eje de las siguientes páginas— donde el lenguaje barroco alcanza su máxima expresión. Desde los pies de la nave central, la mirada del espectador es dirigida directamente hacia la refulgente cabecera de la iglesia. Un ventanal —el único situado en el cuerpo central de la fachada— refuerza esta imagen escenográfica cada solsticio del año cuando los rayos del sol atraviesan los cristales e impactan en el retablo mayor, devolviendo destellos dorados al espacio.

2.1. IMÁGENES Y MORFOLOGÍA DE LAS TALLAS

El retablo mayor de Santa Mariña se distingue por una clara y armoniosa estructura formal, de la que emana un marcado sentido del orden y clarividencia, donde cada forma y figura ocupa su lugar. Sin lugar a dudas, gran parte de esta impresión es gracias a la elección del arco de triunfo como esqueleto del conjunto, reinterpretando en clave barroca la portada románica de múltiple vuelta, aquí transformada mediante un sistema de siete nervaduras radiales, similares a rayos de luz, que enfatizan la parte central del retablo. El conjunto, tallado íntegramente en madera de castaño, se organiza a partir de tres pares de columnas salomónicas de seis espiras desde donde arrancan las arquivoltas, creando en su centro el nicho que acoge el trono eucarístico. Partiendo del modelo canónico berniniano, ampliamente extendido en la Península, las columnas presentan un rico repertorio decorativo que conjugan racimos de uvas (tintas y blancas), hojas de vid, cepas, aves, así como una profusión de querubines bajo la iconografía clásica del *putto*. Separando las columnas se sitúan los entropaños, siendo el de los extremos de mayor anchura, lo que permite abrir dos pequeñas hornacinas para albergar a san Pedro (dcha.) y san Pablo (izq.). Y a fin de mantener la continuidad entre las partes, estas secciones repiten el patrón decorativo complementándolo con hojas de acanto, así como con flores rojas y azules.

En la sección correspondiente a la arcada, se encuentran en la base del primer y mayor de los arcos dos figuras, una a cada lado: san Miguel, triunfante sobre el demonio a la derecha, y san Juan Bautista a la izquierda. Mientras que, alcanzada la clave, dos ángeles descienden de los cielos una corona, junto con la cruz y la palma del martirio. En cuanto al remate, este se integra perfectamente en la arquitectura de la capilla mayor, al perder su forma semicircular para adaptarse a las nervaduras de la bóveda.

² Existe un privilegio (Tui, 26-VI-1137) otorgado por el monarca Alfonso VII, en el que dona al monasterio de Oia y a su abad don Pedro la mitad de las iglesias de Erizana (Baiona) y A Guardia, y todas las de Mogaes, Pedornes, Burgueira, Loureza y O Rosal. Y aunque para algunos autores se trata de una falsificación tardía (Portela, 2017: 52), puede servirnos como guía cronológica.



Figura 1. Vista general del retablo mayor de Santa Mariña. Fotografía de la autora.

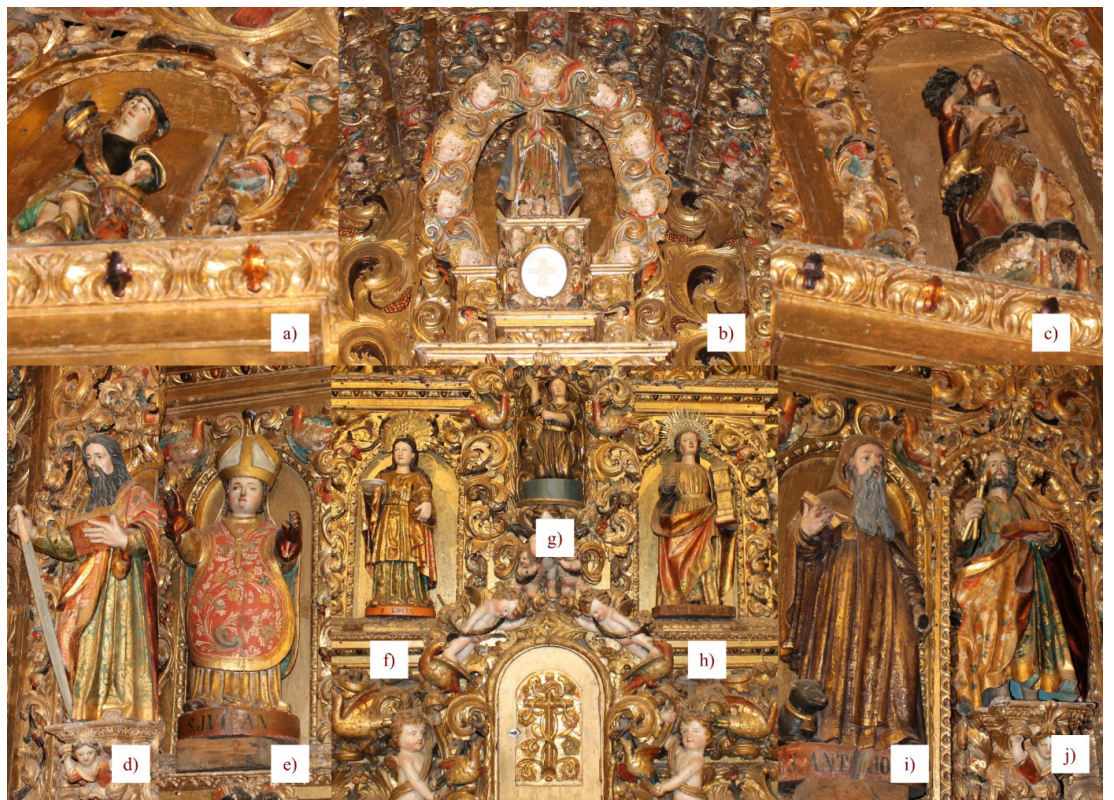


Figura 2. Imaginería del retablo mayor de Santa Mariña: A) San Miguel; B) Inmaculada Concepción; C) San Juan Bautista; D) San Pablo; E) San Julián Obispo; F) Santa Lucía; G) Santa Mariña; H) Santa Bárbara; I) San Antonio Abad; J) San Pedro. Fotografías de la autora.

Adentrémonos ahora en el corazón del retablo, la gran hornacina central, donde se dispone el trono eucarístico que encumbra la estatua de la Inmaculada Concepción, rodeada por un halo de ángeles. Durante décadas, la imagen fue reemplazada por un Cristo crucificado colocado posteriormente (Folgar, 2006: 394). No fue sino hasta la primera década de los años 2000 cuando, gracias a la labor del párroco don Julio, la Inmaculada fue devuelta a su lugar original. La estructura se eleva sobre un falso zócalo en el que figuran las principales devo-



Figura 3. Banco y sotabanco del retablo mayor de Santa Mariña, lado izquierdo (arriba) y derecho (abajo). Fotografías de la autora.

ciones locales: de derecha a izquierda, san Julián, santa Lucía, la patrona santa Mariña —en el centro y arrodillada—, santa Bárbara y san Antonio abad.

El banco, la base inmediata del retablo, contiene otra serie de elementos simbólicos que ayudan a reforzar la idea general del discurso. Situados bajo san Pablo y san Pedro respectivamente, aparecen las representaciones del sol y la luna, flanqueadas por un ángel militar caracterizado por portar casco y bigote. En el centro del banco se encuentra el sagrario, cuya pequeña puerta está decorada con una vieira, sobre la que descansa una cruz enraizada en flores.

Por último, el sotabanco, también construido en madera y policromado al óleo en tonos verdes y rojizos, mantiene la decoración vegetal del conjunto. Aquí las figuras de ángeles se desarrollan a mayor escala para funcionar a modo de telamones, vistiendo algunas de ellas una reinterpretación dieciochesca de la indumentaria romana, e intercalándose entre los paneles de acanto. Este remate inferior no solo equilibra visualmente la monumentalidad del retablo, gracias a que los telamones parecen sostener su peso, sino que además prolonga el mensaje alegórico hacia el suelo del espacio sagrado.



Figura 4. Vista general de los retablos laterales de Santa Mariña (arriba) y detalle de sus respectivas predelas (abajo). Fotografías de la autora.

Completan el conjunto dos retablos laterales, dedicados uno a la Virgen de los Dolores y el otro a Jesús Nazareno. Ambas tallas, habitadas por imágenes de vestir, se alzan sobre un basamento que descansa sobre la mesa de altar. Su estructura sigue muy de cerca a la del retablo mayor, replicando el esquema de arco de triunfo, y manteniendo así la coherencia formal del grupo. También en la decoración se repiten los mismos motivos de antes; ángeles, hojas de vid, racimos y aves envuelven las columnas salomónicas. Sin embargo, se dispone aquí un medallón en el eje de la predela: el de la Virgen presenta un relieve sobre las Ánimas del purgatorio, mientras que en el opuesto aparece el rostro sangrante del Nazareno.

En cuanto al estado de conservación del conjunto, gozan los tres de una envidiable salud, al igual que sus respectivas imágenes. Salvando los agujeros practicados a lo largo de la cornisa de los retablos para la instalación de luz artificial, ya retirada, no parecen haber sufrido daños irreparables con el paso del tiempo. En el caso del retablo mayor, tanto el dorado como la policromía se han conservado fieles al original, habiéndose sometido únicamente a limpiezas respetuosas. No obstante, no ocurre lo mismo con los retablos laterales, donde resulta evidente una intervención posterior que afectó sobre todo al retablo del Nazareno, cuya policromía dieciochesca fue alterada, provocando la pérdida de calidades originales y otorgando a las imágenes un aspecto más plano. Es probable que esta misma intervención afectase también a la imagen de santa Lucía del retablo mayor. En el *Libro de fábrica* de la

iglesia, en una anotación del año 1851, se encuentra una referencia que podría aludir a dicha modificación, y reza así: “Suma del frente / Importe del altar del Nazareno, camarín de la Virgen de los Dolores, y otras frioleras.....1110” (Archivo Histórico Diocesano de Tui, 1851).

2.2. LECTURA E INTERPRETACIÓN

No cabe duda del carácter excepcional de este conjunto. Se trata de una obra ambiciosa cuya riqueza formal y material se aleja de una producción ordinaria. Y, si bien carecemos de documentación directa sobre las circunstancias de su creación, la calidad de la obra revela una inversión económica significativa, lo que permite inferir la implicación de un comitente con recursos y proyección. Al revisar los libros de fábrica de la parroquia, se observa que las partidas registradas corresponden principalmente a pequeñas encomiendas —como reparaciones, velas, ropajes y otros elementos necesarios para el funcionamiento rutinario de los oficios eclesiásticos— lo que revela unas limitaciones económicas que habrían impedido asumir un encargo de la magnitud de un retablo. Esto parece apuntar a que la financiación provino de una fuente externa, algo por otro lado habitual en aquella época, en la que las obras de mayor envergadura eran encargadas por las cofradías o por miembros de la nobleza. No obstante, sí se conserva el contrato de la pintura y el dorado del retablo mayor, firmado en 1729 por don Juan Antonio Ferreros y Araújo, por entonces canónigo de la catedral de Tui:

En la ciudad de Tui a treinta y un dias del mes de marzo de mil setezien/tos y veinte y nueve porante mi scrivano publico y testigos ynfraescriptos, parezieron/ presentes partes delauna, el licenciado D. Juan Antonio ferreros y Araujo/ Canonigo Prevendado dela Santa yglesia Cathedral deesta dha Ziudad, y Veneficiado del venefizio simple sin cura dela feligresia de Sta Marina del/ rosal en este Ovispado: y dela otra Ignacio Alvarez de Lara, vezino de dha ciudad,/ y Juan Antonio Rola vezino dela villa dela Guardia, entreanvos, de oficio/ pintores, quedijeron hazen por si y en nombre de francisco rolan vezino dela/ dha villa, por quen prestan, la debida y suficiente cauzion de rato grato/ [...] han/ de dorar, el retablo dela capilla maior dela iglesia Parrochial, de dha feligresia/ de santa Marina del Rosal, todo dorado, estofandolo, en las partes que corres/pondiere, segun arte, cuio oro, a de ser del mas subido quilate; y asi mes/mo a de estofar, segun arte y con todo primor, la ymagen dela Gloriosa/ santa Marina, patrona de dha yglesia, que esta en el altar de dho retablo: como tanvien la ymagen de nuestra señora dela Concepcion, y las delos santos/ apóstoles San Pedro y San Pablo, San Antonio Abad, Santa Luzia y San Ju/lian Ovispo; excepto la Custodia, que no se comprende en esta obligación/ y se declara que el pedestal de dho retablo, no ha de ser dorado, sino que se le/ ha de dar unos colores, con todo arte, gaspeados, y al oleo, para su permanezia y estabilidad [...] (Álvarez Fernández, 2001: 535)

Juan Antonio Ferreros y Araújo encargó el trabajo a Ignacio Álvarez de Lara, de Tui, y a los hermanos Juan Antonio y Francisco Rolán de la Cruz, naturales de A Guarda, habiendo de estofar con el oro de “más subido quilate” bajo el coste total de 12.000 reales de vellón (Archivo Histórico Diocesano de Tui, 1729; Álvarez Fernández, 2001: 535). Se trata de un equipo que trabajaba con frecuencia para la antigua diócesis de Tui, haciéndose cargo del dorado del retablo de la Expectación de la catedral de Tui en 1728, junto con José de Montemayor (de Oia) y Juan Fagundas (Braga, Portugal) (Iglesias Almeida, 1989: 48). Y también figura la mano de los hermanos guardeses en el retablo de San Telmo en A Guarda, así como en los retablos laterales de San Pedro de Castro de Laza, en Ourense (Gómez Sobrino, 1981: 15).

Por su parte, Juan Antonio Ferreiros y Araújo había sido abad de Santa Mariña, donde inició un importante proceso de organización y puesta a punto de la iglesia, que comenzó con la revisión de los libros de las cofradías, y la creación del primer libro de fábrica, fechado en 1708. Sin embargo, hacia 1720-1721 fue nombrado canónigo de la catedral de Tui y beneficiado *sine cura* de Santa Mariña, momento en el que su hermano, el cura Juan Ferreiros y Araújo, tomó las riendas de la parroquia. Nos movemos por lo tanto en una cronología que cubre máxime el primer cuarto del siglo XVIII, debiendo imaginar que Juan Antonio, dado su papel en el contrato de 1729, fue el principal promotor de la obra, quizá iniciada en sus tiempos de abad y finalizada ostentando ya el cargo de canónigo.

Desde el punto de vista compositivo, los retablos responden a una tipología estructural más cercana a modelos clasicistas que a la teatralidad propia del barroco. El gusto por el dinamismo, el frontón partido, los juegos de acrobacias aéreas o la voluntad de elevar la tensión visual, rompiendo con la serenidad y el equilibrio propios de la lógica clásica en la distribución de volúmenes, no los encontramos aquí. Tales recursos están, en cambio, plenamente presentes en ejemplos como el retablo mayor de Fernando Casas y Novoa para la iglesia de San Martín Pinario, en la capital compostelana, construido en el primer tercio del siglo XVIII.

Aquí el barroco se muestra principalmente a través de la exuberancia ornamental y la liturgia detrás de su simbolismo. Cientos de angelitos nos reciben en el altar en calidad de emisarios celestiales, con el propósito de acercar lo divino y lo terrenal. Las columnas salomónicas, a su vez, evocan la importancia de honrar el tercer sacramento para la comunión con Dios, representado en la vid y sus racimos. Ese y no otro es el camino para alcanzar el Paraíso, mostrado a través de las flores colocadas por toda la superficie, especialmente en el testero. La inmortalidad queda reflejada en las hojas de acanto y en los pájaros, referenciados en la documentación de la época como símbolo de resurrección, aves fénix que se alzan victoriosas sobre la muerte para alcanzar la vida eterna (Ferreira-Alves, 2001: 38). Aves que, en el entrepaño más ancho, encontramos en parejas picoteando uno de los racimos.

En cuanto a la imaginería de la obra principal, esta utiliza la forma del retablo para articular un discurso doctrinal muy tridentino: la representación de los dos mundos, el terrenal y el celestial. En el cuerpo inferior, a la altura del sagrario, se presenta ante el pueblo la patrona santa Mariña. Hijas de un gobernador romano pero criadas en el seno de familias cristianas, ella y sus hermanas fueron perseguidas por su propio padre y martirizadas al rehusar renegar de su fe. La acompañan otras devociones locales, vinculadas con las necesidades de la comunidad a la que se dirigen. Las también mártires santa Lucía y santa Bárbara, asociada a la salud y la vista la primera, y protectora ante las tormentas la segunda. Asimismo, en los extremos aparecen san Julián obispo, el que ampara a los pobres y a los viajeros (Ribadeneyra, 1705: 241), y san Antonio abad, el que cuida de los animales (Ribadeneyra, 1705: 163). Todos ellos identificables por sus atributos, así como por la leyenda inscrita en sus bases. Por su parte, san Pedro y san Pablo se presentan como los pilares de la Iglesia colocándose en los soportes de la arcada, y funcionando como intercesores entre ambos mundos. Por encima de ellos, en el plano superior del retablo, la arcada acoge a san Miguel, el arcángel psicopompo, encargado de guiar las almas al más allá; y a san Juan, que representa el primer paso para alcanzar el plano celestial, el sacramento del bautismo. Culminando la composición, preside desde su trono la Virgen María, mediadora ante Dios por la humanidad, cuyo poder se simboliza de nuevo en el sol y la luna, atributos marianos derivados de una narración de san Juan en el *Apocalipsis*.

Sin embargo, son la arquitectura y la ornamentación los verdaderos protagonistas de este retablo, dejando las imágenes devocionales a una escala que no cuestiona la preponderancia de la estructura. Ella potencia la atención hacia el trono, punto de fuga de la perspectiva creada por los siete segmentos radiales de la arcada. Una elección tan deliberada como poco frecuente en este tipo de ejemplares, pues el siete es el número de la perfección y la completitud en el contexto bíblico, y así quiso el autor que se entendiese su obra. Sin embargo, tan solo parece presentar este mismo rasgo el retablo mayor de la iglesia matriz de Santa Maria da Feira (Portugal). Además, se advierte otro paralelo en la parte del trono eucarístico, por lo que es posible que el autor se sirviese de este modelo concreto para su obra o, al menos, provengan de una común fuente de inspiración.

3. LA IGLESIA DE SANTA MARIÑA Y EL BARROCO PORTUGUÉS

Lejos de los modelos del barroco gallego, vemos cómo el retablo de Santa Mariña sigue la tipología de los retablos portugueses, cuestión apuntada ya a principios de los 2000 por Álvarez Fernández (Álvarez Fernández, 2001: 229) y más adelante por Martínez Tamuxe (Martínez Tamuxe, 2019: 20). Esto resulta comprensible dada la localización del Rosal y la naturalidad con la que operaba la práctica artística fronteriza al otro lado del río. Es así como algunos de los retablos en la antigua diócesis de Tui se corresponden con distintos periodos del barroco portugués, teniendo casos como el retablo mayor de San Francisco de Tui, de estilo joanino, o el rococó de Santa María de A Guarda (Folgar, 2006: 375).

Las iglesias portuguesas se caracterizan por presentar una marcada dicotomía entre exterior e interior, ocultando tras sus austeros muros blancos puras “cavernas doradas” en su corazón. Pues, trepando por el esqueleto de piedra, inundan las paredes murales de cerámica blanca y azul, conjugándose con refulgentes arquitecturas retablisticas. Un verdadero espectáculo visual orquestado para el sobrecogimiento de los fieles.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la talla portuguesa experimentó un notable desarrollo, impulsado por la asimilación de las directrices de Trento y la expansión del lenguaje barroco, pero también por un factor determinante: la prosperidad económica ocasionada por el oro procedente de Brasil (Ferreira-Alves, 1989: 39). La inspiración llegaba a los talleres a través de los grabados europeos, especialmente flamencos, italianos, franceses y alemanes, que circulaban desde los grandes centros como Porto y Lisboa hacia la periferia. En el norte del país, la madera de castaño se consolidó como el material noble por excelencia, mientras que el pino se reservaba para elementos secundarios dentro del encargo. Su selección debía hacerse con sumo mimo, pues cualquier imperfección como grietas, nudos o podredumbre, haría peligrar el trabajo posterior. La madera debía ser manipulada completamente seca, y dorada solo tras un tiempo prudencial de reposo, una vez concluido el ensamblaje en su colocación final (Ferreira-Alves, 2001: 29).

Siguiendo el modelo de clasificación canónico propuesta por Robert C. Smith, el barroco portugués puede dividirse en dos grandes etapas estilísticas: el denominado estilo nacional, y el joanino. El primero se desarrolló aproximadamente desde 1670 y alcanzó su apogeo y popularidad en el primer cuarto del siglo XVIII, prolongándose hasta la consolidación del joanino hacia mediados de siglo. El estilo nacional se caracteriza por la presencia de elementos formales que remiten a épocas anteriores, como el románico y el manuelino, especialmente perceptibles en el uso de arcos de medio punto concéntricos y en la abundante decoración vegetal y animal (Smith, 1982: 17). Por su parte, el estilo joanino introduce un lenguaje más clasicista e italianizante, con una ornamentación más intrincada en la que proliferan los lazos, los paños plegados, las rosas y las figuras alegóricas (Smith, 1982: 11).

Las raíces del estilo nacional deben buscarse a finales del siglo XVI, cuando los hermanos Gaspar y Domingo Coelho crearon el retablo mayor de Nossa Senhora do Carmo (Coimbra, Portugal). Se partió de un esquema basado en un gran arco de medio punto que abarca toda la cabecera e integra el retablo en la arquitectura del espacio, una solución que se convertiría en la predilecta del artista barroco portugués al renovarla con su característica exuberancia decorativa. El modelo principal que se repetirá a lo largo de este periodo será, sin duda, el instaurado en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de São Bento da Vitória de Porto, de Antonio de Azevedo Fernández y Domingo Nunes (Ferreira-Alves, 2001: 50), así como el retablo mayor del monasterio de San André de Rendufe (Folgar, 2006: 377). Las columnas torsas, cubiertas de simbología eucarística, se convertirán en las protagonistas. También son elementos invariables los *putti*, colgados de los zarcillos de la vid y jugando alegremente entre las hojas, los racimos de uvas, y las aves fénix. Por último, será la presencia del trono eucarístico, nombre que recibe la estructura piramidal escalonada que alberga y expone la custodia, uno de los elementos clave en la identificación del primer barroco portugués.

Este es el camino que sigue el retablo de Santa Mariña, mostrando un estilo nacional clásico propio del primer tercio del siglo XVIII, o si queremos, el esquema número siete según la clasificación de Germain Bazin, llamado “románico de arquivoltas” (Bazin, 1953: 13). Es indudable que el maestro escultor del retablo conocía los modelos exportados desde los grandes centros, ya fuera de manera directa, a través de estancias o contactos en la ciudad, o indirectamente mediante grabados. No obstante, para tratar de aproximarnos al taller autor del conjunto es necesario acotar el perímetro a un ámbito más local. En este sentido, el principal obstáculo sigue siendo la escasez de documentación sobre la trayectoria vital y profesional de los artistas que trabajaron en el Alto Minho durante el periodo barroco, con excepción de algunos pocos casos mejor estudiados.

En esta región, la producción retablistica barroca estuvo mayoritariamente en manos de artistas procedentes de Barcelos, cuyo radio de acción abarcó localidades como Viana do Castelo, Caminha, Vila Nova de Cerveira o Ponte de Lima. Dentro de esta llamada “escuela de Barcelos” destaca la figura de Manuel de Almeida, activo entre 1699 y 1709. Algunas de

sus ejecuciones documentadas son el retablo del Bom Jesus dos Mareantes en 1701, para la iglesia matriz de Caminha; y el retablo de la capilla del Divino Espírito Santo de 1709, en el santuario de Nossa Senhora dos Milagres (Monção), donde demuestra una gran originalidad y ductilidad en cuanto a soluciones compositivas se refiere. También encontramos al maestro Manuel de Azevedo, que dejó importantes obras en Viana, sobre todo entre 1707 y 1710, o el bracarense Francisco Pereira de Castro (Machado Cardona, 2015: 66).

Con todo, dado el vasto número de obras identificadas, destacan en el Alto Minho los nombres de dos entalladores: Ambrósio Coelho y Miguel Coelho. El primero, oriundo de Santa Cristina de Serzedelo, instaló su taller en Viana do Castelo, junto a la iglesia matriz. De él está documentada su actividad desde al menos 1718, cuando realizó el retablo y la tribuna del altar mayor de la iglesia de la Misericórdia de Viana. En los años siguientes continuó interviniendo en este templo con los retablos laterales (1720), además de trabajar en otros importantes encargos como el retablo mayor del convento de los Capuchos (1719) o el de la iglesia conventual de São Domingos (1720-1721), también en Viana. Y ya hacia el final de su carrera, se le atribuye además la tribuna de la capilla mayor de la parroquia de Capareiros (1737-1738) (Fernandes Moreira, 2006: 94).

Más prolífico aún fue quizás Miguel Coelho, nacido en Barcelos en torno a 1670 y fallecido en Ponte de Lima en 1743. Su carrera, que abarca más de cuarenta años (1698-1742) (Machado Cardona, 2011, a: 419), lo convierte en una figura clave en la evolución desde el estilo nacional hacia el joanino. Probablemente se formó en el taller de Manuel de Almeida dentro del sistema gremial, y desarrolló su actividad en numerosos núcleos del norte portugués (Machado Cardona, 2011, a: 421). Vivió y trabajó en Porto, en Braga hacia 1723, Monção, Ponte da Barca, Arcos de Valdevez, Caminha, Viana y Ponte de Lima, dejando en esta última el que probablemente sería el canto de cisne de su carrera, la iglesia de la Misericórdia de 1738 (Fernandes Moreira, 2006: 94). Una de sus marcas más reconocibles es el uso a partir de la década de 1720 de molduras en forma de “C” invertida en los remates de los arcos, visibles por ejemplo en el retablo de Nossa Senhora das Dores, en la iglesia matriz de Ponte de Lima (1729). Un recurso tomado de tratados ornamentales centroeuropeos, especialmente del alemán Wendel Dietterlin (Machado Cardona, 2011, a: 424). Aunque no se conserva documentación clara sobre su taller, esta intensa actividad sugiere que contaba con un amplio equipo de colaboradores. Se conoce, eso sí, que trabajó con su sobrino José Coelho de Fonseca hacia 1734 (Machado Cardona, 2011, b: 530) y que, ya en los últimos años, se unió a su suegro Manuel Machado, probablemente también vinculado a la talla (Machado Cardona, 2011, a: 432). Fue en esta década final de su carrera donde su estilo comenzó a incorporar elementos propios del joanino, como se aprecia en los rosales que invaden los retablos laterales de la iglesia de la Misericórdia de Caminha llevados a cabo entre 1732 y 1734 (Machado Cardona, 2015: 68).

4. O ROSAL, CAMINHA Y LA ESCUELA DE BARCELOS

Entre los retablos de estilo nacional estudiados en el distrito de Viana do Castelo, destacan por su especial afinidad con el de Santa Mariña dos ejemplos situados en Caminha.

El primero es el retablo del Bom Jesus dos Mareantes, en la iglesia matriz de la villa, cuya semejanza también ha sido señalada por María del Carmen Folgar (Folgar, 2006: 377). Realizado en 1701 por el maestro Manuel de Almeida para la capilla de la cofradía homónima, fundada en 1511, este retablo presenta una estructura semejante a la de Santa Mariña. Se articula siguiendo el esquema de arco de triunfo y nicho central, con tres columnas salomónicas a cada lado separadas por entrepaños; el extremo se reserva de nuevo aquí para la exposición de santos. La arcada, por otro lado, presenta un desarrollo menor tanto en altura como en profundidad, ajustándose también al espacio de la capilla y adaptando su remate a la bóveda de crucería.

El repertorio ornamental coincide en numerosos recursos formales, como la presencia de aves picoteando racimos de uvas. Empero, se aprecian diferencias notables, como el uso de bustos femeninos en la base de elementos arquitectónicos como columnas y hornacinas, o la solución dada al trono eucarístico, concebido aquí como un pequeño nicho que acoge a san Sebastián.



Figura 5. Retablo del Bom Jesus dos Mareantes (Caminha). Fotografía de la autora.



Figura 6. Retablo mayor de la iglesia de la Misericórdia (Caminha). Fotografía de la autora.



Figura 7. Detalle de las columnas: A) Retablo mayor de la Misericórdia; B) Retablo lateral de la Misericórdia; C) Retablo mayor de Santa Mariña; D) Retablo lateral de la Virgen de Los Dolores. Fotografías de la autora.



Figura 8. Detalle del Testero de los retablos laterales de la iglesia de la Misericórdia de Caminha (izq.), y detalle lateral de la sección más elevada del trono eucarístico de Santa Mariña (dcha.). Fotografías de la autora.

Aún mayor es la afinidad con los retablos de la iglesia de la Misericórdia, a pocos metros de la iglesia matriz. Al acceder al templo, el impacto visual que producen el retablo mayor y los laterales remite de inmediato al lenguaje del de O Rosal. El retablo central, fechado en 1723 según indica la inscripción del zócalo, reproduce con fidelidad muchas de sus claves morfológicas. Aunque cuenta con solo dos pares de columnas salomónicas (frente a los tres del retablo mayor de Santa Mariña), mantiene el mismo esquema general. Eso sí, con un remate polilobulado en el contorno de uno de los arcos, que enseguida recuerda a las “C” de Miguel Coelho.

Sin embargo, es especialmente en el repertorio decorativo donde se refuerza el paralelismo entre ambos conjuntos. Si observamos las columnas salomónicas de los retablos del Rosal y de la Misericórdia, se aprecia una notable coincidencia en la hechura de los racimos y las hojas de parra, en las aves que los acompañan y en la manera en que los zarcillos se entrelazan como lianas en torno a los angelillos. Incluso los propios cuerpos de estos últimos —aunque más gráciles en el retablo mayor del Rosal— muestran una sorprendente afinidad en sus cuerpos y gestualidades. A su vez, las flores del Paraíso que ornamentan el testero presentan también un aire semejante, tanto por la clara afinidad entre la composición con las figuras angélicas, como por la idéntica talla de las flores más menudas. Asimismo, en la arca da reaparece la figura de un ángel militar, de nuevo caracterizado con el bigote turco, detalle iconográfico recurrente hasta ahora solo identificado en estos dos ejemplares. Por último, las

analogías continúan en los emblemas eucarísticos, como la pareja de pájaros alimentándose de las uvas, así como en el trono, de concepción análoga, concluido también por la imagen de una Inmaculada.

No obstante, es en los retablos laterales, cuya documentación permite atribuirlos sin titubeos a Miguel Coelho, donde se halla una de las claves que podría ayudar en el camino por reencontrar los orígenes del retablo de Santa Mariña. Más allá del planteamiento general, que ofrece continuidad al retablo mayor, destaca la repetición de un motivo concreto: un ornamento diseñado alrededor de hojas de acanto enmarcando un óvalo rojo en su centro. Un recurso que aparece con frecuencia en sus obras y que aquí vemos tanto en la arcada como en el testero, coincidiendo a su vez con el que corona el trono eucarístico del retablo de Santa Mariña.

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de este estudio, el barroco portugués tuvo muy buena acogida también entre los promotores artísticos del extremo más suroeste de Galicia. Quizás los ejemplos hallados en Tui, O Rosal o A Guarda sean fruto ya no solo de la proximidad, sino también de un gusto compartido más conservador, arraigado en las formas preexistentes, de las que el estilo nacional fue el gran valedor.

El retablo de Santa Mariña se inscribe plenamente en este contexto. Su lenguaje formal, sus recursos decorativos y su afinidad con piezas como el retablo del Bom Jesus dos Mareantes de Caminha (1701) o el conjunto de la iglesia de la Misericórdia de la misma localidad (1723, 1732-1734), nos sitúan ante una obra realizada con toda probabilidad entre 1700 y 1725. A ello se suma el tiempo necesario entre la talla y el dorado, que refuerza esa franja cronológica.

En cuanto a su autoría, todo parece indicar que habría que buscarla en el entorno de los talleres formados en Barcelos, de donde salieron algunos de los maestros más prolíficos de la época, como resultó ser Miguel Coelho. Un maestro que debió estar al frente de uno de los talleres más grandes de su área, exportando innumerables obras por todo el Alto Minho, y cuyas características resultan altamente compatibles con las de nuestro caso de estudio.

Pero más allá del análisis estilístico y de la atribución probable, el retablo de Santa Mariña permanece como memento del valioso legado de intercambios y colaboraciones entre dos territorios vecinos con un bagaje cultural compartido. Por ello, resulta fundamental continuar la labor investigadora en estos puntos, y ampliar su alcance cruzando datos, nombres y documentos entre archivos de ambas orillas del río. Solo así será posible algún día rescatar parte de aquellas historias que una vez fueron por todos conocidas, y que hoy apenas alcanzamos a entrever. Tal vez, esta senda finalmente desemboque en la feliz aparición de textos originales, que permitan reencontrar a maestros con sus obras. Es una deuda contraída con todos aquellos agentes que las hicieron posibles, con artistas y artesanos, pero también con la clientela que financió los proyectos.

El altar mayor de la iglesia parroquial de O Rosal es testimonio de una época de prosperidad, y fecundidad de estas tierras, que devolvieron en arte lo que recibían en riqueza natural y esfuerzo humano. Conocer, investigar y divulgar este pasado son la única vía para comprender nuestras raíces y asegurar que este patrimonio, más allá de ser contemplado, siga siendo transmitido y protegido.

FUENTES

- Archivo Histórico Diocesano De Tui: Santa Mariña do Rosal. Libro de fábrica 1851-2001, 1851, fol. 13.
- Archivo Histórico Diocesano De Tui: Protocolo notarial de don Juan Insua y Valdevieso. Tom. VII. 1729, fol. 106.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Fernández, D. (2001). *El Retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Bazin, G. (1953). *Morphologie du retable portugais*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Fernandes Moreira, M. A. (2006). *O barroco no Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais.
- Ferreira-Alves, N. M. (1989). *A Arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais y técnica* (Vol. 1). Porto: Câmara Municipal, Arquivo Histórico.
- Ferreira-Alves, N. M. (2001). *A Escola de talha portuense: e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa: Inapa.
- Folgar, M^a. C. (2006). Algunos ejemplos de la influencia portuguesa en el barroco gallego. *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, 11, 371-402.
- García Iglesias, J. M (1990). *Galicia tiempos de barroco*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Gómez Sobrino, J. (1981). Juan Antonio y Francisco Rolán de Santa Cruz: dos importantes pintores guardeses del siglo XVIII. En J. GÓMEZ SOBRINO, A. GONZÁLEZ SANTISO y X. MARTÍNEZ TAMUXE, *Miscelánea guardesa: [Arte-periodismo-heráldica]* (13-20). Tui: Museo y Archivo Histórico Diocesano.
- Goy, A. (1989). *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Iglesias Almeida, E. (1989). *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*. Tui: Archivo y Museo Diocesano.
- Iglesias Almeida, E. (2009). *El antiguo obispado de Tui en Portugal*. A Coruña: Toxosoutos.
- Machado Cardona, P. C. (2011, a). Miguel Coelho: um insólito artista da talha dourada. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, vol. IX-XI, 418-438.
- Machado Cardona, P. C. (2011, b). Confrarias da Misericórdia. Dinâmicas artísticas do Minho. En N. M. FERREIRA-ALVES, *A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa* (515-533). Porto: CEPES.
- Machado Cardona, P. C. (2015). A evolução dos retábulos minhotos entre os séculos XVII e XVIII. Tradição e originalidade. *CEPESE: População e Sociedade*, 24, 61-73.
- Martínez Tamuxe, X. (2019). O Rosal presume da súa monumental igrexa de Santa Mariña e do seu artístico retablo barroco. *Cousas de: a túa revista*, 1, 18-21.
- Pereira, A. M (2006). *Arquitectura y arquitectos en la diócesis de Tui: siglos XVII y XVIII*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Portela, E. (2017). Tiempos de reforma y espacios de frontera. En torno a los orígenes del monasterio de Santa María de Oia. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 50-60.
- Rega, I. (2010). *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700 a 1775)*. *Iglesia, cultura y poder*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Ribadeneyra, P. (1705). *Flos Sanctorum de las vidas de los Santos* (Vol. 1). Barcelona: Joseph Llopis.
- Smith, R. C. (1982). *A Talha em Portugal - Exposição de Documentação Fotográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.