

OS RETABLOS DA NAVE DA IGREXA PARROQUIAL DE
SAN MIGUEL DE PEXEGUEIRO (TUI)
LECTURA HISTÓRICA E CONTEXTUALIZACIÓN DA SÚA RESTAURACIÓN NO ANO 2000

Paulino Martín Blanco

Este artigo é o froito dunha investigación realizada para a restauración dos retablos da Virxe das Dores, do Carme e do Santo Cristo da igrexa parroquial de San Miguel de Pexegueiro; esta obra realizouna a empresa *Conservación-Restauración de obras de arte*¹, que encargou un estudio histórico-artístico que tiña como finalidade o coñecemento íntegro das obras (intencionalidade, cronoloxía de realización e modificacións, técnicas formais, plásticas, etc.). Pero a investigación tamén acabou reflectida no apartado histórico-artístico² que vai xunto á *Memoria da restauración dos retablos do Santo Cristo, do Carme e da Virxe das Dores: igrexa parroquial de San Miguel de Pexegueiro*³, unhas páxinas nas que se describen polo miúdo todas e cada unha das pezas obxecto de restauración.

Non pretendemos reproducir as fichas de catalogación expostas naquelas páxinas, empregaremos moitos dos seus contidos para transmitir unha idea completa do proceso histórico e social destes tres retablos, xa que a verdadeira intención destes parágrafos é dar resposta a unha pregunta formulada moitas veces e de diferentes

modos pero que poderíamos resumir en ¿Paga a pena restaurar estes retablos? ou ¿Que valor teñen estes conxuntos? Estas interrogacións buscaban unha resposta afirmativa, pero unha resposta absoluta, que lexitimara o valor artístico, o valor intrínseco destes retablos, unha contestación que fixera aparecer-la aura da arte por riba do po e a humidade. Naqueles momentos intentamos satisfacer aquelas demandas, pero agora pensamos que, a pesar de que as preguntas foron correctas, as respostas non foron axeitadas, eran incompletas.

A restauración dos anteditos retablos debeuse á iniciativa da Asociación Cultural Arzobispo Lago de Tui, que tralas conformidades obtidas da Comisión Diocesana de Patrimonio da Diocese de Tui-Vigo, da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural da Xunta de Galicia e do Concello de Tui comezou a traballar co obxectivo de recuperar estes tres conxuntos buscando axuda na Fundación para o Desenvolvemento do Baixo Miño, que xestionou a axuda do PRODER, e así mesmo tamén foron fundamentais as axudas do Concello de Tui, da Comisión de Montes de San Miguel de Pexegueiro, da

Deputación Provincial de Pontevedra, de Caixavi-
go de Tui e dende logo as prestadas polos veciños
da parroquia de San Miguel de Pexegueiro. Como
vemos o proceso involucrou a toda unha comuni-
dade e moitos dos seus membros non tiñan ben
claro se estas obras eran realmente merecedoras
dunha restauración ¿Que valor teñen estes reta-
blos? ¿Son obras de calidade?

Daremos resposta completa a estas preguntas e de
novo acudiremos a análises formais, valoracións
histórico-artísticas contextualizadas no espacio e
no tempo; pero tamén completaremos estas cunha
dimensión sociolóxica que enche de valor a estas
tres obras plásticas.

Os retablos da nave de San Miguel de Pexegueiro
non son só tres conxuntos escultóricos e pictóri-
cos, tampouco son soamente o reflexo das crenzas
e cultos relixiosos desta parroquia, senón que ade-
mais de todo isto son tres documentos históricos,
documentos vivos que presentan diacronicamente
a vida cotiá da parroquia, as súas festas, as crises,
os seus medos e temores, as relacións entre os
veciños en vida e as destes cos seus mortos.

Estes tres conxuntos levantados no século XVIII
foron rexistrando cómo era e qué lle aconteceu á
comunidade que entón decidiu realizalos, ás pers-
oas que os mantiveron ata agora e ás que no ano
2000 acordaron restauralos. A xeito de películas
fotográficas os retablos rexistraron en si mesmos
tódalas intervencións que neles realizaron duran-
te máis de douscentos anos; unhas respostan ós
cambios litúrxicos, outras son froito de decisións
persoais de membros da comunidade que tiñan
influencia abondo para incluí-las súas devocións
persoais nos retablos da igrexa, hainas que obe-
decen a influencias externas como poden se-las
“mandas” dos bispos de Tui e os seus visitantes,
pero tamén temos pegadas doutras intervencións
que amosan cambios nas crenzas da comunidade,
unas novidades que dan resposta a novas condi-
cións de vida que fan emerxer con forza unhas
advocacións e desprazan a outras ó esquece-
mento.

Pero para a construción inicial, para estas modifi-
cacións e restauracións a comunidade tivo que
organizarse, contratou obras e buscou artistas, en
definitiva creou estratexias e redes económicas e
sociais para poder levar adiante as súas iniciativas,
tal e como tamén se fixo coa restauración do ano
2000.

Xuntando todos estes datos pretendemos recons-
truí-la historia da comunidade de San Miguel de

Pexegueiro dende o século XVIII ata o século XX
a través destes tres retablos. Tentaremos datar e
busca-los autores e as persoas ou grupos que
encargaron tódalas obras, tamén interpretarém-
las súas motivacións e necesidades á vez que des-
cubriremos as súas estruturas económicas e
sociais. Con todo isto pensamos que damos unha
verdadeira dimensión á resposta.

¿Que valor teñen estes retablos?

O RETABLO DA VIRXE DAS DORES (Fig. 1)

Este conxunto situado inmediatamente despois da
porta norte do templo é o que maior cantidade de
cambios reflicte, o que ten máis alterado o deseño
artístico, e por iso estamos fronte á obra cunha
lectura máis complicada. É un retablo tabernáculo
realizado con madeira de castiñeiro que ten o seu
programa orixinal totalmente modificado:

Actualmente a presidencia (o fornello do primeiro
corpo na canle central) está ocupado pola Virxe
das Dores ou Dolorosa (imaxe vestideira de estilo
eclectico, primeira metade do S. XIX), á súa derei-
ta está a imaxe de San Sebastián⁴ (barroca, 1748) e
á esquerda da Virxe témo-la imaxe dun Cristo á
Columna (eclectica da segunda metade do S. XIX).
Estas tres imaxes están sobre unha urna na que
aparece o Cristo do Desencravo (imaxe ecléctica
da primeira metade do século XIX).

Cunha primeira mirada asáltanno-las preguntas
¿Que fai un Cristo do Desencravo nunha urna que
foi inserida rompendo a decoración do banco?,
¿Por que o camarín da Virxe racha coa estrutura
das canles?, ¿Por que a imaxe do Cristo á columna
é esaxeradamente grande para o seu fornello?,
¿Que relación existe entre este primeiro corpo, os
medallóns do segundo e un ático no que aparece
un Divino Salvador rodeado de anxos? Pero apar-
te das imaxes tamén os elementos estruturais e
decorativos presentan grandes incógnitas: ¿Por que
está a canle central franqueada por unhas colum-
nas tan arcaicas, cun primeiro tercio liso e os
outros entorchados, todas elas cunha decoración
de acantos que non garda relación co resto do
retablo?

Estas preguntas fan referencia a anomalías, a cesu-
ras no discurso teolóxico ou fracturas na exposi-
ción plástica, pero todas estas cousas nos están a
falar de intervencións que sufriu o retablo, modifi-
cacións realizadas por algún membro ou grupo
desta comunidade e que teñen unha orixe e unha
finalidade. Como vemos estas actuacións prexudi-
can a calidade artística xeral, pola outra decatámo-



Fig. 1.
Retablo da
Virxe das
Dores.

nos de que acrecentan e matizan a información sobre a vida desta parroquia.

¿Cando e por que se fixeron estes cambios? Tódalas imaxes do banco e do primeiro corpo, agás o San Sebastián que presidiu o retablo, son froito de diferentes reformas. En realidade estamos fronte ó que foi o retablo da Confraría do Glorioso San Sebastián e San Roque⁵ que está activa dende 1651 ata 1852, e que levanta este retablo entre 1757-1760⁶ reaproveitando⁷ pezas dun antigo retablo –coma as columnas da canle central– que a confraría empregaba dende 1670⁸. En consecuencia, a imaxe de San Sebastián presidiría o fornello do primeiro corpo da canle central, á súa dereita estaría a imaxe de San Roque e á súa esquerda a de San Lourenzo⁹, ambas agora no retablo da Virxe do Carme.

Non estamos só fronte a un retablo modificado, senón ante dous: o actual da Confraría da Virxe das Dores e o que foi da Confraría do Glorioso San Sebastián e San Roque. Esta última confraría é xunto á das Ánimas a máis importante da parroquia, e dende o século XVII mantiña actividades relixiosas que inclúen a celebración de cadansúa

festa o día dos patróns, con misa solemne concelebrada por numerosos sacerdotes, a contratación de músicos –especialmente gaiteiros– e o reparto de esmolos; ademais esta confraría contribuía de xeito continuado ás diferentes obras e gastos¹⁰ (cera, aceite, lámpadas, reparacións, etc.) da parroquia. Para todas estas actividades a confraría tivo que establecer un sistema de recadación que contaba coas cotas dos confrades, a recollida de esmolos en especie (cera, viño, centeo, etc.), e coas rendas¹¹ que proporcionaban terreos e animais; deste modo existiron uns predios e vacas da confraría que coidaba un membro desta, e os beneficios obtidos coa súa venda ou coas rendas que producían pasaban ás “contas dos santos”.

O carácter inicial deste retablo indicaba unha devoción de carácter taumatúrxico, xa que tanto San Sebastián coma San Roque son avogosos contra a peste e outras moitas doenzas¹²; o retablo cambia de advocación a mediados do século XIX, cando a ameaza da peste xa non está tan presente, cando a igrexa toma un interese decidido en depurar cultos pouco ortodoxos, e coincidindo



Fig. 2. Medallóns do segundo corpo e ático do retablo da Virxe das Dores.

nun momento no que o culto mariano está especialmente fomentado dende o Vaticano.

Todas estas circunstancias xerais poden explicala conversión ou nacemento do retablo da Virxe das Dores ou Dolorosa, pero non temos ningunha “razón endóxena” para explicalo: a Confraría do Glorioso San Sebastián e San Roque de San Miguel de Pexegueiro segue tendo os seus confreres, os seus sistemas de recadación, as súas cerimonias e festas ata 1852, último ano rexistrado no *Libro nuevo de la cofradía de los Gloriosos Martires San Sebastián y San Roque (1775-1845)*¹³.

Este cambio de advocación e significado fíxose introducindo unha imaxe da Virxe das Dores na presidencia do retablo, para isto tivo que modificarse o fornelo central que se decorou con elementos tipicamente eclécticos. Tamén se introduciu a urna que contén o Cristo do Desencravo e a imaxe do Cristo á Columna; ambas sobre a paixón de Cristo están en perfecta concordancia coa imaxe da Virxe das Dores e o conxunto resultante deste novo retablo parece ter como modelo ou referente o retablo da Confraría da Soidade da Catedral de Tui¹⁴.

A pesar do cambio de advocación do retablo, os medallóns do segundo corpo e o ático (Fig. 2) seguen sendo os do retablo de San Sebastián e de San Roque: no medallón central está de novo representado San Sebastián, nos laterais a imposición de chagas a San Francisco (canle dereita) e a visión de San Antonio (na canle esquerda). O primeiro deles está en conexión co retablo das ánimas, situado xusto fronte a este e onde aparece San Francisco como mediador salvífico das ánimas; o relevo de San Antonio está facendo referencia ó retablo da Confraría de San Antonio e Carmen que está situado neste mesmo muro. No ático represéntase a gloria do Divino Salvador que está tamén completando a mensaxe teolóxica exposta no retablo das ánimas, pero esta imaxe do Divino Salvador bendicindo e arrodado de tres anxos portadores dos instrumentos da paixón tamén foi modificada; na peana da imaxe central vemos rotulado “S. COSME”¹⁵, o que pode deberse tanto a unha devoción persoal coma a un intento de modificar toda a intención comunicativa do ático para facer desaparecer ese carácter triunfal nun retablo que, xa reformado, centra a súa men-



Fig. 3. Pedra con insculpturas na restauración do retablo da Virxe das Dores.

saxe na paixón e morte de Cristo a través da dor de María e no que non resulta moi coherente un ático que amosa a gloria de Cristo.

Estamos perante un retablo barroco no que aparecen elementos estruturais moi arcaicos –columnas con fuste liso e entorchadas na parte superior– combinados con outros máis evolucionados como os estípites superpostos, entaboamentos partidos, capiteis compostos, etc. Xunto a isto temos unha gran cantidade de complicados elementos decorativos como medallóns, acantos, panos colgantes, motivos todos eles unidos por unha policromía na que predominan os dourados á auga sobre óleos vermellos e verdes. Se a todas estas decoracións puramente barrocas lles sumámo-las reformas eclécticas –a urna co Cristo do Desencravo e a palmeta que coroa o camarín da Virxe– temos como resultado un retablo artisticamente moi heteroxéneo, pero convertido en rico documento histórico non só de si mesmo senón das comunidades que nel quedaron representadas.

Tanto é así que entre os cascotes que separaban o muro norte da mesa do altar¹⁶ (colocada en 1765) apareceu durante a restauración unha pedra coa

representación de dúas aves (Fig. 3), peza que debe provir do antigo presbiterio románico do templo, derribado en 1765¹⁷ para construí-la actual capela maior e sancristía. E coma outras con parecidas insculpturas que acabaron no muro dunha casa achegada á igrexa, esta foi reempregada para tapar un van antiestético, cun criterio de reciclaxe propio daqueles tempos; agora a pedra será exposta con todo coidado nun dos muros da igrexa, co que se está a amosa-la valoración que dun vestixio románico fai agora esta comunidade de Pexegueiro.

RETABLO DA VIRXE DO CARME (Fig. 4)

O retablo da Virxe do Carme está situado no muro norte do templo e máis ó oeste que o retablo da Virxe das Dores. O primeiro que chama a atención deste conxunto é a súa singular estrutura xa que está asentado encol dunha mesa de altar pétreo na que aparece a lenda “Hízose y pintose a devoción de don Roque Quiroga año de 1834”; sobre esta aparece un banco bastante estreito, un corpo principal dividido en tres canles e un ático que presenta unha única canle delimitada por un gran



Fig. 4.
Retablo da
Virxe do
Carme.

marco rectangular que acolle a táboa pictórica da Virxe do Carme amparando a súa orde; sobre este marco dispónse o escudo da orde carmelitana sostenido por dous anxos alados. Destaca desta organización o gran peso que adquire o segundo corpo, de modo que podemos dicir que o retablo nace para dar pé e enmarca-la táboa da Virxe do Carme; pero curiosamente estamos diante do retablo da Confraría de San Antonio e Carmen:

Se dio principio a este libro en el Año de mil setecientos ochenta y ocho El que contiene la Devoción de San Antonio de Padua de la que nunca se dio cuenta de su limosna hasta el año de mil setecientos cincuenta y cinco, en el que Don Francisco Antonio Fonterrosa entró de cura en esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro y dese dicho año hasta el referio de ochenta y ocho recogió su limosna de la que dió cuenta con cargo y data en cada año bien y fielmente como constará del libro anterior a este, como fué su disbución (sic) en el Retablo que se le hizo y Pintó, Como también se pinto al mismo Santo, se le hizo su Diadema, y al niño y una casulla, y varias partidas que se dieron para muchas obras que se hicieron en esta Yglesia y

cada año tenerle su nobena con misa cantada cada día; y en el día de su festividad tener a nuestro Amo expuesto con asistencia de diés señores sacerdotes como todo bien consta de las Partidas de dicho Libro antecedente, de que resultó haver ya alcanzado a la devoción en cinquenta y nueve reales. Como consta de las Ultimas cuentas de dicho libro, las que se hicieron con asistencia del infrascripto notario la de Vicente Fernández, Josef Vasquez y Benito Rodriguez vecinos de dicha feligresía y hombres nombrados para todas las quentas de las cofradías colocadas en la Yglesia de esta dicha feligresía. Y de todo ello yo notario doy fee. Antemi. Juan antonio Gonzalez Valverde¹⁸ (asinado e rubricado).

Aínda que o nome da confraría indique o contrario pensamos que o mesmo que agora a imaxe da Virxe do Carme presidía o retablo –tal e como marca a inscrición “AVE M” que hai no centro do espello que decora a parte superior do fornello central–, e á súa dereita estaba a fermosa imaxe de San Antonio de Padua (barroca 1740-1750), que agora está no fornello da canle esquerda. Tamén sabemos que a imaxe de San Roque (barroca de



Fig. 5. Detalle da táboa da Virxe do Carme. Retablo da Virxe do Carme...

mediados do século XVIII) estaba no retablo da Confraría de San Sebastián e San Roque (agora da Virxe das Dores), e que chegou a este retablo arredor de 1834¹⁹ cando Roque Quiroga paga os gastos da súa reforma.

O que chama realmente a atención deste retablo é a táboa da Virxe amparando os membros da súa orde²⁰: a Virxe aparece representada sobre un trono de nubes, pisando unha lúa transparente en cuarto crecente e cos cornos para abaixo, está vestida co hábito carmelita, coroadada e nimbada, co Neno Xesús no seu brazo esquerdo e o escapulario na man dereita (Fig. 5); dous anxos alados sosteñen o seu manto aberto sobre as cabezas dun grupo de tres figuras femininas á súa esquerda –dúas delas identificadas ós pés mediante rótulos como “S. theresa. de jhs.” e “S. Magdalena de pacis”–, e tres masculinas á súa dereita –tamén dúas delas identificadas: “Juan j” e “S. Simon Estoc”–. Tanto a Virxe coma o neno Xesús ofrecen escapularios da Orde do Carmelo a tódalas figuras situadas baixo o manto.

Aparte da escena representada destacan os efectos empregados, por exemplo a aura, luz dourada que

nace no nimbo da Virxe e que contrasta coas gamas frías das vestiduras; tamén chaman a nosa atención as carnacións brandas e rosadas de tódolos personaxes, especialmente logrados nas figuras do neno Xesús, os anxos e a Virxe (Fig. 6).

Non contamos con fontes documentais escritas sobre este cadro pero atopamos nel moitas características da escola compostelá e similitudes coa obra de Juan Antonio García de Bouzas²¹, aínda que neste caso non esteamos diante dunha composición do barroco pleno. Atopamos unha composición cun claro eixe vertical, pero cunha disimetría moi pouco acusada, só a presenza do Neno Xesús descompón un pouco este eixo de simetría; por outra banda o cadro é acusadamente horizontal e non emprega recursos tan barrocos e tan propios do tipo iconográfico coma o rompemento de ceo e a presenza dunha figura superior.

Todos estes elementos indican que estamos ante un tema e composición barrocos pero moi matizados e suavizados nos seus recursos compositivos e pictóricos. De execución áxil e gusto polos detalles sen caer no grafismo, é unha obra fundamen-

Fig. 6. Detalle da táboa da Virxe do Carme. Retablo da Virxe do Carme.



talmente pictórica na que podemos rastrexar-la presenza de varias mans ou pinceis, o que nos leva a falar do traballo dun taller. Pensamos que foi realizada na década dos cincuenta, non lonxe da fundación da Confraría de San Antonio e Carme en 1755; todos estes datos fan que vinculémo-la súa autoría co taller dalgún dos discípulos de Juan Antonio García de Bouzas (C. A. 1670-1755), xa que a iconografía é a mesma que empregou o mestre no cadro da Colexiata de Santa Liberata de Baiona²², o gusto polas carnacións das figuras principais tamén é característico deste autor. Pero o atemperamento nos recursos compositivos barrocos e a cronoloxía da táboa fan moi difícil que fora o propio García de Bouzas o mestre que a realizou e dirixiu, pero tampouco podemos concretar cál dos seus discípulos²³ e qué taller pintou esta obra.

Máis alá da calidade e fontes plásticas deste retablo interésano-la historia que reflicte; parece claro que a súa orixe, coma a da propia confraría, está na vontade do párroco Fonterrosa, pero non é unha iniciativa illada xa que nestes mesmos anos, e por iniciativa do misioneiro carmelita Francisco

Colmenero, se levanta na capela de San Telmo da catedral de Tui o retablo da Virxe do Carme (1757)²⁴. Xa que logo parece evidente que estamos fronte a unha confraría e un retablo que teñen a súa orixe na vontade do clero, nun momento en que a orde carmelita promove esta advocación en toda a diocese e esta é acollida con prontitude pola comunidade de Pexegueiro.

Pero o retablo levantado a mediados da década dos cincuenta do século XVIII foi modificado para satisfacer novas necesidades: Roque Quiroga²⁵ introducirá a imaxe de San Roque nunha posición sobranceira, con isto supoñemos que satisfai a súa devoción persoal pero tamén facilita a transformación²⁶ do retablo de San Sebastián e San Roque no que agora é o da Virxe das Dores. De tódolos xeitos estas pequenas transformacións non rachan cos usos e a intención inicial do retablo, neste caso non se produce un cambio de advocación, e a nova imaxe non modifica senón que matiza e concreta a mediación salvífica da Virxe do Carme.

Sabendo agora que Roque Quiroga –identificado pola imaxe de San Roque– é a persoa que impón



Fig. 7.
Retablo
do Santo
Cristo.

os seus criterios para restaurar²⁷ este retablo a mediados do século XIX e que a construción do retablo (C. A. 1755) se debeu á vontade do párroco Antonio Fonterrosa, podemos contextualizar con normalidade a restauración do ano 2000. A comunidade implicada na nova restauración do retablo tamén aparece neste, e o feito de respectar a evolución iconográfica, de limpar, de empregar criterios de reversibilidade e diferenciación nas novas actuacións está a contarnos moitas cousas da relación entre valor de uso, valor histórico, valor artístico e valor relixioso que a parroquia de San Miguel de Pexegueiro fai deste ben a finais do século XX.

RETABLO DO SANTO CRISTO (Fig. 7)

Este conxunto, realizado en madeira de castiñeiro, está situado no muro sur da nave do templo (lado da epístola). Presenta unha planta bastante movida que reflicte a estrutura da única canle e as voluminosas columnastras que sustentan o ático; maniféstase o concepto barroco pleno, unha arte total na que a arquitectura aparece ou desaparece mesturada coa escultura e a pintura, na que se

confunden os elementos decorativos e estruturais para crear unha auténtica escenografía. Esta concepción ten como resultado un retablo de forte presenza na igrexa.

Mediante a descrición do retablo poderemos comezar a contextualizalo, a comprender un pouco a súa vida, xa que aínda que contemos con fontes escritas sobre el, temos que comprender que a obra de arte é a principal fonte de si mesma e será ela a que nos formule as hipóteses que as fontes secundarias axudarán a desenvolver:

O retablo nace nunha mesa de altar de madeira de castiñeiro de forma prismática con base rectangular e nas súas esquinas exteriores dúas gadoupas de ave sobre cadansúa esfera branca; destas xorden dúas patas de ave que rematan nunha cuncha bulbosa, unha buxía disposta verticalmente. O banco está centrado por un pequeno sagrario decorado na súa porta cunha imaxe do Neno Xesús espido, ergueito sobre a cabeza dun pequeno querubín, e que debeu portar unha esfera na súa man esquerda; este sagrario dourado está sobre unha cuncha de vieira (símbolo de resurrección) que asoma pola base.

Fig. 8. Grupo central. Retablo do Santo Cristo.



Na parte inferior da canle central do primeiro corpo do retablo, xusto sobre o sagrario do banco, xorde unha columna de lapas na que aparecen cinco pequenas figuras, cinco ánimas do purgatorio; esta representación das ánimas sitúase sobre o sagrario do banco, no eixe de simetría do retablo, de modo que a cruz nace sobre este purgatorio dividindo simetricamente a escena. Sobre a cruz do Cristo morto, e San Francisco ós seus pés (no lado dereito do Cristo), estas dúas figuras, exentas e de vulto redondo, están entrelazadas xa que San Francisco pasa o seu brazo esquerdo entre as pernas de Xesús e a cruz, estendendo o brazo dereito e sinalando co dedo índice cara ó relevo do purgatorio; Xesús, dende a cruz, baixa o seu brazo dereito á altura do santo e xira a cabeza na súa dirección. A outra figura que acompaña a este grupo (Fig. 8) pertence ó fondo ou telón pictórico que representa unha cidade amurallada –Xerusalén– baixo un misterioso ceo nubroso ou tormentoso no que aparecen o sol (á dereita de Cristo) e a lúa (á esquerda), dentro desta paisaxe represéntase a San Xoán en actitude dorida contemplando a Cristo na cruz.

Podemos ler toda a escena central como unha exaltación da mediación salvífica de San Francisco ante Cristo, pero a mediación está centrada nas ánimas do purgatorio; dende a base da escultura identifícase o purgatorio co monte Calvario –fora das murallas de Xerusalén e como pé da cruz–, xusto no momento da morte de Cristo –referido pola presenza do sol e a lúa e pola de San Xoán–. Neste momento de dor a figura de San Francisco²⁸, que tamén está identificado co sufrimento mediante os estigmas e a propia aperta, é o mediador ante Cristo para acadar a salvación das ánimas do purgatorio, unhas ánimas que claman axuda ó fundador dos franciscanos.

O primeiro corpo ten unha única canle, pero as columnastras que a enmarcan son soporte para multitude de relevos alegóricos á escena do Cristo Crucificado, máis que elemento arquitectónico son outras dúas canles saturadas de decoración: a do lado dereito do Cristo nace sobre a cornixa que a separa do pedestal do banco, aló atopamos unha basa onde aparecen varias molduras douradas, logo o plinto –sobre o que debe asentarse un fuste oculto–, decorado con follas de acanto sobre as



Fig. 9. Grupo
do ático.
Retablo do
Santo Cristo.

que asoma o lado exterior dunha cuncha de vieira (referencia á vida despois da morte), sobre a que se apoia a representación dunha túnica branca sen mangas²⁹ –referencia ó despoxo de que foi obxecto Cristo–, á que se superpoñen unha bolsa³⁰ atravesada na parte superior por un cordón –referencia á traizón de Xudas–, e unha man³¹ ou luva³² da man dereita que simboliza a presenza e poder de Deus Pai na morte de Xesús; logo deste relevo da túnica podemos ver un lazo decorativo, un anaqueño de fuste estriado e un capitel decorado con follas de acanto que conecta co entaboamento. A columnastra do lado esquerdo do Cristo presenta a mesma composición pero no fuste, sobre a cuncha³³ de vieira aparecen unha columna³⁴ –instrumento do martirio de Cristo ou referencia á igrexa–, sobre esta un galo³⁵ –atributo persoal de San Pedro, polas negacións, e símbolo da resurrección–, e sobre o animal unhas tenaces³⁶ –instrumento do martirio– e unha soga ou látego que enmarca todo o conxunto do fuste e que tamén fai referencia ó látego que martirizou a Xesucristo. Toda esta complexa e rica iconografía está enmarcando a representación da morte de Cristo, e é á

luz desta como a debemos ler, de maneira que serve como recurso narrativo que fai referencia simultánea ás escenas da traizón, flaxelación, crucifixión e as negacións de Pedro.

O corpo superior ou ático (Fig. 9) está separado do principal por unha ampla cornixa dourada e quebrada no seu centro pola Verónica (*vero icono*, imaxe verdadeira) que diante da figura da Virxe das Dores sosteñen, cunha man, dúas figuras infantís, mentres que as outras mans parecen dispostas para portar cirios. Este grupo central está á súa vez custodiado á esquerda e dereita por outras dúas figuras de nenos –situadas sobre o tramo de cornixa que se corresponde coas columnastras laterais do retablo– nunha actitude similar ás anteriores: aparecen ergueitas e cun brazo despregado invitan a presecia-la escena do ático (a dor de María) mentres que o brazo interior serve para sosteñer ou abrir a xeito de telón as volutas que sosteñen o remate final en forma de unha gran cuncha de vieira que se adianta sobre a vertical.

Este grupo do ático, ó igual que os relevos das columnastras, debemos de interpretalo como complemento narrativo da representación central;

neste caso o episodio que mostra a Virxe das Dores serve para completa-la exaltación da dor e darlle unha continuidade á escena da morte na cruz, en realidade este grupo funciona como a exposición das “Verónicas”: a Verónica³⁷ indicaba ó principio una efixie, un rostro de Xesús vivinte e glorioso, máis tarde é considerada a reprodución do suposto sudario da Verónica e polo tanto representa a faciana dun Xesús sanguento e coroado de espiños. Pronto a Verónica do Señor xúntase á Verónica da Virxe –reprodución da verdadeira efixie de María pintada por San Lucas–, a Verónica de Xesús tiña xa un carácter doloroso cando xurdiron as Verónicas de María, e estas tiveron sempre o carácter aflitivo, como sinala a touca con que sempre aparece retratada a Virxe. Estas verónicas alcanzan no renacemento grandes dimensións, eran levadas en procesión e colocábanse nos altares entre velas, relicarios e floreira, tal e como as vemos neste ático.

A iconoloxía deste retablo é complexa pero podemos identificar varias lecturas simultáneas e moi interrelacionadas: atopamos unha exaltación da Eucaristía como sacramento da redención e da vida eterna, unha alusión á mediación salvífica de San Francisco coas ánimas do purgatorio, unha exaltación do martirio e morte de Cristo que á súa vez se completa coa presenza da Dolorosa e a Verónica no ático.

Hai unha certa inxenuidade marcada na rixidez dos personaxes, nunha composición que non consegue integra-las figuras no ambiente e nas deficientes perspectivas, pero tamén podemos ver como aparecen dúas mans na talla: unha de grande calidade nas imaxes principais (ánimas do purgatorio, Verónica, San Francisco e o crucificado), e outra ou outras (taller) que se encargaron de realiza-las imaxes do ático e os relevos decorativos. Fronte a esta desigualdade nas imaxes, está presente unha grande orixinalidade na estrutura xeral e nos recursos compositivos e decorativos que crean unhas complexas lecturas con carácter simultáneo.

Os elementos máis orixinais e sorprendentes –a parte da propia disposición das imaxes–, son os relevos alegóricos das columnastras laterais, que son e funcionan como atributos da crucifixión, algúns están baseados nos textos evanxélicos e outros teñen a súa orixe na emblemática, como a omnipresente cuncha de vieira que aparece na base do sagrario do banco, na base de tódolos relevos alegóricos e no cúmulo do ático. Se a todo

este despliegue alegórico-decorativo sumamos un imponente ático que representa á dor celestial da Virxe, a intercesión o mediación salvífica de San Francisco³⁸ a prol das ánimas do purgatorio ante Cristo, a principal lectura dun retablo de ánimas, pode parecer nos unha escena anecdótica pero é a razón de ser do conxunto.

Estamos fronte ó retablo da Confraría das ánimas do purgatorio e dispoñemos dunha fonte documental, o *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro*³⁹ (1757-1845), na que atopamos referencias ó proceso de elaboración e ós pagos efectuados pola construción do retablo: *Quentas que se toman a Francisco de Villa, mayordomo que fue de la cofradia de Animas de la iglesia de esta feligresía de San Miguel e Pesegueiro el año pasado de mill settecientos sesenta y dos* (...) *Da en data* (...) *Tres reales de plomo para las fixas del retablo* (...) *Quince reales y ocho maravedís de clavos* (...) *Nueve reales de pontones para el frontal del retablo de Animas* (...) *Quatrocientos reales para faser el retablo de las Animas*.⁴⁰

Quentas que se thomaron a Pedro Migues mayordomo que fue de la cofradia de Animas de la iglesia de esta feligresía de San Miguel e Pesegueiro el año proximo pasado de mill settecientos sesenta y tres (...) *Data* (...) *Item Cien reales del retablo de las ánimas* (...) *Item nueve reales de clavos y fixas para el retablo* (...) *Item Ocho reales de un castaño que se compro para dicho retablo* (...) *Item seis reales de otro castaño que se compro para el mismo retablo*.⁴¹

Quentas que se thoman a Juan Martinez de Lira mayordomo que fue de la Cofradía de las Venditas Animas de la Iglesia de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro el año próximo pasado de mil setecientos sesenta y quatro, las que se le tomaron a presencia de mi el cura Agustín Rodríguez, Juan Fernández de Vila Pouca y Lorenzo do Paso (...) *Da en data* (...) *Ciento y cincuenta reales de vellón para pintar el retablo de la dicha cofradía* (...) ⁴²

O retablo tamén implicou a outras confrarías da igrexa e así aparece recollido no *Libro de Santa Ana* (1682-1815):

Quentas que se thoman a Pedro da Bousada mayordomo que fue de la Cofradía de la Señora Santa Ana de la Iglesia de San Miguel de Pesegueiro del año proximo pasado de mil setecientos sesenta y quatro las que da a presencia de mi el Cura,

*de Agustín Rodríguez Juan Fernandes de Vila pouca y Lorenzo do Paso nombrados de la Iglesia y otros en esta forma=... Da en data... Primerametne cien reales para pintar el Retablo de Animas... 100.*⁴³

Pero infelizmente non se fai referencia ningunha ós escultores e pintores que recibiron eses pagamentos, de tódolos xeitos transcribímolas partidas para quedar cunha idea clara de todo un proceso que supón un esforzo económico e resulta cun custo final de 800 reais e 8 maravedís.

Estamos diante dun retablo do barroco no que a mensaxe teolóxica está exposta cunha gran riqueza simbólica, na que imaxes e elementos decorativos crean unha tipoloxía de retablo inspirada ou próxima ó do monumento funerario. Salienta a unificación completa das artes, a pintura, escultura e arquitectura están subordinadas e mesturadas entre si para dar efectismo a unha escena que se aparece como representación teatral –tras uns telóns abertos–, para contempla-lo crucificado e a Virxe das Dores. O movemento en planta e alzado, a descomposición arquitectónica, a profusión decorativa, a composición disimétrica e en varios niveis (purgatorio, terrenal e celestial), están perfectamente en sintonía co sentimento barroco que deben inspirar unha crucifixión completada cunha Virxe das Dores.

Pero ademais este retablo establece un diálogo co que ten xusto en fronte, o que foi retablo da confraría de San Sebastián e San Roque e que agora preside a Virxe das Dores. Neste último os medallóns –coas representacións da estigmatización de San Francisco e da aparición do Neno Xesús a San Antonio– completan o significado da aperta de San Francisco a Cristo na cruz; tamén o ático, no que aparece o Divino Salvador rodeado por anxos que portan os instrumentos da paixón, debe ser lido como complemento glorioso á escena da morte de Cristo, que ocupa o retablo das ánimas.

Precisamente foron esta complexidade e interrelación das súas mensaxes, xunto á integración das artes, as que fixeron imposible unha modificación do retablo. Queremos dicir que aínda que se pretendera adaptar este conxunto a unha nova advocación –cosa pouco probable se temos en conta a gran devoción existente polas ánimas–, non é doado introducir novas imaxes ou retirarlas existentes. E se isto se fixera o caos máis absoluto acompañaría unha posible lectura, xa que os emblemas e alegorías estarían descontextualizados.

Por todo isto o retablo non experimentou grandes transformacións, coincide basicamente coa disposición orixinal de 1762-64; pero pensamos que a figura do San Xoán é unha adición posterior, xa que presenta unha técnica pictórica diferente ó fondo, está realizado ó óleo e mediante unha pincelada moito máis forte que o resto da táboa (temple). É unha adición realizada no século XIX, seguramente coa intención de equilibrar un pouco a composición barroca, rompendo a disimetría que marca a imaxe de San Francisco, só á dereita de Cristo; ó mesmo tempo a introducción de San Xoán achega máis a escena ó evanxeo segundo San Xoán. Tamén os vellos do lugar lembran a existencia de dous anxos que, con cadanseu cirio, seguraban as cortinaxes que enmarcan o grupo central do primeiro corpo e cómo na restauración do retablo apareceron dúas peanas e restos de cravos, parece clara a existencia destas imaxes que acrecentarían o carácter funerario e escenográfico do retablo.

Temos que lembrar que este é o retablo da *Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro*, unha das máis importantes da comunidade, nunha zona como a de Tui, na que a representación das ánimas do purgatorio é constante, con moitos de petos de ánimas polos camiños. Todo isto apunta a unha gran devoción popular por este retablo que reflicte toda a actividade dunha confraría centrada na oración como medio de salvación; como as súas actividades precisaban duns ingresos estableceuse un sistema de recadación a través de esmolos e rendas de terras que estaba dirixido á obtención de cera, aceite, ó pagamento de misas polas almas dos confrades defuntos. Tamén o día dos defuntos a confraría repartía esmolos e organizaba misa solemne cun gran número de sacerdotes e ademais existe unha estreita relación da Confraría coa conmemoración da paixón e morte de Cristo, que podemos ver reflectida no *Primero libro de Ánimas y constituciones*⁴⁴ (1665-1755):

9º Item que aya de dar esta cofradía dos cirios para el monumento del jueves santo de manera que ardan dichos cirios por cuenta de esta cofradía desde el jueves santo a mediodía a viernes santo a medio día que se quita Nuestro señor del sepulcro.

*10ª Item que salga toda la cera que tiene esta cofradía así antorchas como cirios en las procesiones del jueves y viernes Santo y procesión de visitas generales.*⁴⁵

A aparición dunha barra de metal no alto do fornelo central manifesta a importancia deste retablo durante a Semana Santa, dende o Xoves ó Venres Santo a imaxe central do Santo Cristo permanecía cuberta por unha cortina; estes pequenos anacos de metal enferruxado deixaron de empregarse logo da aplicación das reformas do Concilio Vaticano II e se reparamos no carácter postrentino do discurso teolóxico que expresa o retablo, podemos decatarnos de cómo foron interpretadas e recibidas estas grandes reformas polas comunidades de Pexegueiro.

UNHA VISIÓN DO SÉCULO XIX

Tentamos dar unha visión global destes tres retablos pero o certo é que puxemos unha énfase especial nos datos sociolóxicos, no quén, para qué e cómo foron levantados, modificados e empregados estes conxuntos. A verdade é que non foi só unha actitude investigativa senón unha resposta ás demandas do noso tempo, no que os prexuízos non deixan aflorar os valores e as mensaxes que transmiten estas obras.

Este artigo pretende que a nosa comunidade vexa nestes retablos documentos da súa vida e da dos seus devanceiros, polo que pensamos que este é unha boa ocasión de achegarse ó patrimonio

cando existe receo ou desconfianza para situarse fronte a unha obra plástica e interpreta-las súas infinitas mensaxes. En moitas ocasións os retablos e calquera obra de arte relixiosa é contemplada con conceptos *a priori*, con ideas preconcebidas que só axudan a que unha obra plástica nos transmita aquilo que queremos corroborar, no mellor dos casos son xulgadas como representacións de relixiosidade popular e no peor como de supersticións. Tentamos que xurda unha reflexión ó descubrir que estes conxuntos reflicten estratexias económicas e sociais colectivas, ó redor destes “exemplos de superstición” os poboadores de San Miguel de Pexegueiro organizáronse en confrarías que lles valeron para traballar, bailar, sandar, pregar, morrer, nacer, preitear, socorrerse, etc.

Este achegamento tamén nos permite situar e contextualizar con normalidade unha restauración de hoxe en día, unha intervención nas obras plásticas realizada con todo un equipamento moderno, que vai dende os produtos químicos e a maquinaria ata ás estratigrafías microscópicas, pero que non deixa de ser unha pegada máis na historia destas obras, e como as realizadas nos séculos XVIII e XIX tamén esta deixou constancia da vida, actitudes e intereses desta comunidade no ano 2000.

NOTAS

1. Dirixida por D.³ Inmaculada Blanco Dios, licenciada en Belas Artes, especialidade de restauración, quen actuou como coordinadora de tódolos procesos.
2. Agradecemos especialmente ó prof. Dr. D. José M. López Vázquez a súa paciencia para resolver con sabedoría moitas das dúbidas que xurdiron na realización deste apartado.
3. Este informe está depositado na Dirección Xeral de Patrimonio da Xunta de Galicia, no Arquivo Diocesano da Catedral de Tui e na Asociación Cultural Azobispo-Lago de Tui.
4. *Libro 1º S. Sebastián y San Roque (1651-1774)*. A.H.D.T. *Quantas que da Juan Dominguez mayordomo de que fue de la cofradía de San Sebastián y San Roque el año de quarenta y siete hasta el año de quarenta y ocho (...) Descargo (...) Primera partida es de ciento Reales de vellón que costó la ecbura de San Sebastián que se mandó bazer y se dieron al escultor.*
5. O *Libro 1º S. Sebastián y San Roque (1651-1774)* e o *Libro nuevo de la cofradía de los Gloriosos Martires San Sebastián y San Roque (1775-1845)* son as fontes principais para seguir as actividades desta confraría, os dous están depositados no Arquivo Histórico Diocesano de Tui. Decidimos non facer referencia ós folios dos libros de confrarías xa que o deterioro destes documentos non permite facer unha numeración útil para a localización, pero mediante a referencia cronolóxica –as contas e inventarios teñen unha ordenación cronolóxica– é ben doado localiza-los parágrafos que transcribimos.
6. Fixamos este período como definitivo mediante os libros de contas doutras confrarías, xa que non temos información da propia confraría de San Sebastián e San Roque. *Libro santa Ana de San Miguel de Pexegueiro (1682-1815)*. A.H.D.T. *Quantas que se thoman a Antonio Minguez Mayordomo que fue de la cofradía de nuestra Señora Santa Ana que entra en Agosto del año pasado i fenezio en Julbo de este año de mill setezientos cincuenta i ocho las que Da A presensa de mi el cura (...) da en Data tres zientos y nueve reales al escultor que biço el retablo de San Sevastián y San Roque (...) Ciento treinta reales al escultor argo Al Pintor (...)*
Quantas que yo Don Francisco Antonio de Fonterrosa cura actual que soy de esta feligresía de .San Miguel de Pesegueyro (...) el año próximo pasado de mill sete cientos y setenta (...) Data (...) Yn. De Cien Reales que dio para auida depintar el Altar de San Sebastián.” Tamén implicou a outras confrarías como reflexa o *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro, (1757-1845)*, A.H.D.T.: *“(…) año de mil setecientos y setenta (...) Data. (...) Yn. de ciento cinquenta reales de vellón que dio para ayuda de pintar el altar de San Sebastián.”*
7. No *Libro 1º S. Sebastián y San Roque (1651-1774)* da igrexa parroquial de San Miguel de Pexegueiro (A.H.D.T.), figura no capítulo de “data” das contas do ano 1749 o seguinte rexisto: *Primera partida es de ochenta reales que llevaron los pintores para pintar al glorioso San Sebastián y San Lorenzo (...) Mas diez reales salieron de esta cofradía para la ecbura de San Lorenzo.* Este tipo de datos son os que confirman a existencia dun retablo, coas súas imaxes, anterior á data de levantamento do novo (1757-1760), polo que pensamos que neste último foron reempregadas imaxes e elementos daquel máis antigo.
8. Contas do ano 1670. *Libro 1º S. Sebastián y San Roque (1651-1774)*, A.H.D.T. *En la feligresía de San Miguel e Pesegueyro a veinte y dos dias del mes de henero de mil seiscientos y setenta un años yo Francisco de Varros vicario de dicha feligresía y cofrades de la cofradía de San Sevastian y San Roque desta dicha feligresía tomé cuentas a Juan Fernández do Gorjal Mayordomo que fue de la dicha Cofradía el año pasado de mil seiscientos y setenta y se las tomé en la forma y manera siguiente (...) Mas en data veinte y quatro reales que costó el altar de San Sebastián al bacer de madera una tarima que se pusso delante del dicho altar... 0024.*
Mas en data ducentos y sesenta y seis Reales que costo a pintar el retablo de San Sebastián que repintaron los dichos pintores portugueses... 0266 (...)
9. Véxase nota 7.
10. *Libro 1º S. Sebastián y San Roque (1651-1774)*, da igrexa parroquial de San Miguel de Pexegueiro (1651-1774) A.H.D.T. No capítulo de descargo do 1736 figura: *Primera partida es de ducientos y diez reales que se quitaron de dicha cofradía para pagar una casulla que se compro de marmesi (sic) y diez baras de tafeta fina encarnada para colgaduras del altar mayor y de San Sebastian y San Roque con sus galones como se vera mas bien en el libro de la fábrica.*
11. Contas do ano 1670. *Libro 1º S. Sebastian y San Roque (1651-1774)*, A.H.D.T., no inventario de bens da confraría deste ano aparecen: *(...) tres bacas de casa de Pedro R. das Cardossas y otra vaca más que va a tres años en casa de Alonso Martinez (...)*
12. Algunhas doenzas adoitan estar simbolicamente materializadas nos exvotos de cera (pés, pernas, mans ou calquera outra parte do corpo representada por figuríñas de cera) que os devotos deixan a carón dos santos para que estes llelas sanden ou como recoñecemento dunha curación.
13. San Miguel de Pexegueiro, A.H.D.T.
14. Este retablo foi realizado por José Dominguez Bugarín Muñoz seguindo as trazas dadas por Francisco Antonio de Adrade en 1694.

GARCÍA IGLESIAS, X. M.: "El Barroco II: Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas", En *Galicia - Arte*, t. XIII, Hércules Ediciones, A Coruña, 1985.

15. San Cosme se identificaría pola súa roupa de médico, un boneite cilíndrico ou un capuchón na cabeza; os seus atributos persoais serían algúns instrumentos propios da súa profesión, como un estoxo de cirurxiá, un bote de unguentos, unha espátula para as pomadas ou unhas tesoiras e peites coma os barbeiros.

16. No 2º *Libro de Fábrica de San Miguel de Pexegueiro (1734-1783)* (A.H.D.T.), que atopamos unha referencia que nos permite datar a mesa do altar, que coincide coa construción do novo presbiterio e sancristía.

Visita del año 1764. En la feligresía de San Miguel de Pesegueiro a cinco días del mes de mayo año de mil setecientos sesenta y cuatro. El ilustrísimo señor D. Juan Rodríguez Castañón Obispo de Tuy (...) Item manda S.I. se Compren dos aras una para el altar de Santa Ana y otra para el de San Sebastián (...).

17. Esta data está reflectida nunha epigrafiada da fachada este da capela maior.

DE SÁ BRAVO, H.: *El monacato en Galicia II*, Ed. Librigal, A Coruña, 1972.

18. O *Segundo libro de San Antonio y Carmen* recolle as contas desta conaría dende 1788 ata 1853. A.H.D.T.

19. Este dato está baseado na interpretación da lenda que decora o frontal do altar.

20. MARTÍNEZ, I. (O. Crm.): *Los Carmelitas. Historia de la orden del Carmen, VI Figuras del Carmelo*. B.A.C., Madrid, 1996.

21. MONTERROSO MONTERO, J. M.: "Juan Antonio García de Bouzas", en *Artistas gallegos: pintores ata o Romanticismo*. Nova Galicia Edicións, Vigo, 1999, páxs. 186-228.

22. MONTERROSO MONTERO, J. M.: *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*. Tese doutoral, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1996. pp. 417-419.

23. Entre os artistas vinculados ó círculo de José Antonio García de Bouzas están Domingo Antonio Uzal, Francisco Antonio Couselo del Villar, Miguel Antonio García de Bouzas, Pedro Antonio Vidal, Manuel Arias Varela e Manuel Landeira Bolaño.

MONTERROSO MONTERO, J. M.: "Juan Antonio García de Bouzas", en *Artistas gallegos: pintores ata o Romanticismo*. Nova Galicia Edicións, Vigo, 1999, páxs. 186-228.

24. Este retablo foi levantado por Manuel Pérez Davila e Juan Sánchez Suárez en 1757.

MONTERROSO MONTERO (Op. Cit. 1996), remitíndose a IGLESIAS ALMEIDA, E.: *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tuy*, Tuy, 1989.

25. Roque Quiroga asina as contas da fábrica como testemuña electa no ano de 1845. 3º *Libro de fábrica de San Miguel de Pexegueiro (1783-1847)*, A.H.D.T., fol. 94-V.

26. Pensamos que coincide o traslado de San Roque coa chegada da imaxe da Virxe das dores e o cambio de advocación deste retablo. *Vid Supra*.

27. Tamén a táboa da Virxe do Carme amparando á súa orde foi vernizada e repintada, introducindo novos rótulos no século XIX, supoñemos que en 1834 coas reformas sufragadas por Roque Quiroga.

28. O amor apaixonado a Xesucristo-Home, principalmente nos seus misterios de Belén e do Calvario, é unha das características teolóxicas de San Francisco; da súa ardente devoción ó Crucificado é boa mostra o proxidio da súa estigmatización, que o converteu nun crucifixo vivente.

29. A túnica, vestidura de mangas curtas ou sen mangas, adoita representarse entre os instrumentos da Paixón do Señor para expresa-lo despoxo do que foi obxecto.

30. Neste caso lémo-la bolsa con diñeiro como unha alusión á traición de Xudas. Aínda que a bolsa con diñeiro é signo de xenerosidade e liberalidade cos pobres e así é atributo persoal en santos como Lourenzo, Nicolás, Sixto III, Tomás de Villanueva, Matilde e Micaela.

IGUACEN BORAU, Damián.: *Diccionario del patrimonio de la iglesia*. Ediciones Encuentro. Madrid. 1991.

31. Pensamos que esta man pode ser lida como protección de Deus pai sobre Cristo, pero é unha interpretación escollida neste contexto entre a rica simboloxía das mans. En xeral, as mans significan poderío e supremacía. Ó principio os cristiáns non representaban a face de Deus pero si o facían presente mediante a man que sae da nube, mentres o corpo permanece oculto no ceo. A man de Deus é símbolo de Deus, é a totalidade do seu poderío. A man de Deus crea, protexe, destrúe. Cando a man de Deus toca ó home este recibe a forza divina. Ser collido pola man de Deus é recibir a manifestación do seu espírito. Caer en mans de Deus significa estar á súa mercé, poder ser creado ou aniquilado. A man dereita é a das bendicións, a esquerda a das maldicións.

IGUACEN BORAU, Damián.: *Diccionario del patrimonio de la iglesia*. Ediciones Encuentro. Madrid. 1991.

32. Poder e forza, man dereita significa fidelidade, liberalidade e paz, cubertas cun pano eran sinal de respecto na antigüidade, así, como sinala Martigni, cando Xesucristo lle confire a San Pedro a súa misión, sempre nas súas mans, cubertas por un pano do seu manto, a *filactelia* que lle envía o Salvador.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Diccionario de iconología y simbología*. Ed. Taurus. Madrid. 1986. p.216. Remitíndose a MARTIGNY.: *Antigüedades cristianas*. 1984.

33. A cuncha asociada ós sartegos cristiáns é símbolo de resurrección. Simboliza a tumba, morada momentánea que o home debe abandonar un día. O molusco pecha a súa entrada antes do inverno cunha membrana calcárea moi consistente que só rompe á volta da primaveira; isto foi considerado como símbolo de resurrección. Tamén fai referencia ó bautismo en San Xoán Bautista.

34. Nunha lectura cristián remite á igrexa, de acordo coas palabras de San Pablo (I Timoteos, III, 15) e en ocasións ó propio Cristo.

35. Asociado ás tumbas cristiáns recorda o dogma da resurrección, signo de esperanza. O galo é tamén símbolo de vixiancia. Acompaña á figura de San Pedro. Tamén é símbolo dos predicadores, os que entre as tebras desta vida anuncian a indestructible luz da vida futura, tamén é símbolo do xusto. É atributo de santo Domingo da calzada, San Pedro e San Vito.

36. Atributo dos santos Isaías, Paulino, Pelaio, Águeda e Apolonia.

37. IGUACEN BORAU, D.: *Diccionario del patrimonio de la iglesia*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1991. p. 1002.

38. Véxase 27.

39. *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro, (1757-1845)*, A.H.D.T.

40. *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro, (1757-1845)*, A.H.D.T.

41. *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro, (1757-1845)*, A.H.D.T.

42. *Segundo Libro de la Cofradía de las Venditas ánimas del purgatorio de esta feligresía de San Miguel de Pesegueiro, (1757-1845)*, A.H.D.T.

43. *Libro de Santa Ana, (1682-1815)*, A.H.D.T.

44. A.H.D.T.

45. *Primero libro de Ánimas y constituciones 1665-1755*. Parroquia de San Miguel de Pexegueiro, A.H.D.T.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Álvarez Fernández, D.** *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*. Tese doutoral presentada na UNED, Madrid, 1995.
- Ferro Ruibal, X. e outros.** *Diccionario dos nomes galegos*. Ed. Ir Indo, Vigo, 1992.
- García Iglesias, X. M.** “García de Bouzas, Juan Antonio”, en *Gran enciclopedia Gallega*, t. XV.
- García Iglesias, X. M.** *Galicia, Tiempos de Barroco*, A Coruña, 1990.
- García Iglesias, X. M.** “El Barroco I: La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII”, En *Galicia - Arte*, t. XIII, Hércules Ediciones, A Coruña, 1985.
- García Iglesias, X. M.** “El Barroco II: Arquitectos del siglo XVIII. Otras actividades artísticas”, En *Galicia - Arte*, t. XIII, Hércules Ediciones, A Coruña, 1985.
- Guerra, J. A.** (Editor). *San Francisco de Asis. Biografías. Documentos de la época*. B.A.C., Madrid, 1980.
- Iglesias Almeida, E.** *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Museo e Arquivo Histórico Diocesano de Tui, Tui, 1989.
- Iguacen Borau, D.** *Diccionario del patrimonio de la iglesia*. Ed. Encuentro, Madrid, 1991.
- López Vázquez, X. M.** “El Barroco”, en *Gran Enciclopedia Temática. Arte*, t. VI, Barcelona, 1988.
- López Vázquez, X. M. e Seara Morales, I.** “Arte Contemporáneo”, en *Galicia - Arte*, t. XV, Hércules Ediciones, A Coruña, 1995.
- Martínez, I.** (O. Crm.): *Los Carmelitas Historia de la orden del Carmen, VI Figuras del Carmelo*. B.A.C., Madrid, 1996.
- Monterroso Montero, J. M.** *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*. Universidade de Santiago de Compostela. Santiago, 1996.
- Monterroso Montero, J. M.** “Juan Antonio García de Bouzas”, en *Artistas gallegos: pintores ata o Romanticismo*. Nova Galicia Edicións, Vigo, 1999, páxs. 186-228.
- Morales Y Marón, J. L.** *Diccionario de iconología y simbología*. Ed. Taurus, Madrid, 1986. p. 216.
- Suárez Lema, X.** *A arte relixiosa na Terra de Soneira*. I.C.A.P., Santiago de Compostela, 1998.