

Principales características del retablo alto-alentejano (s. XVII y XVIII)

MIGUEL ÁNGEL VALLECILLO TEODORO
Doctor en Geografía-Historia

INTRODUCCIÓN

El trabajo que a continuación se expone es un breve esbozo de la tesis doctoral *Retablistica Alto-Alentejana (Elvas, Vila Viçosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*. En él analizaremos el retablo lusitano, desde finales del XVI hasta el Neoclasicismo, y su interacción con el español. Temas, morfología, evolución, tipología y diferencias y semejanzas entre las obras de talla de los dos países ibéricos son los capítulos que se estudian .

El retablo es una manifestación fundamental del arte peninsular. Como arte que es, nos viene a dar una nueva visión de la historia, fuera de disputas y confrontaciones. El retablo es vínculo de unión entre España y Portugal. La ósmosis entre ambos países fue permanente.

La obra de talla, además de realzar el altar, pretende ilustrar al pueblo en la fe, empleando escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. La iglesia portuguesa intenta sumergir al fiel en un mundo donde se favorezca la oración, meditación y recogimiento, por ello, el retablo se ve envuelto por azulejería, estuco, pinturas, “talha dourada” que recubren el altar creando un clima de paz y sosiego.

1. TEMAS ICONOGRÁFICOS

Iconográficamente, en Olivenza, Elvas y Vila Viçosa se descubren dos grandes grupos de retablos: los que presentan amplio desarrollo iconográfico, caso del pictórico de Santa María de la Asunción de Olivenza o el mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa, y todos los construidos

desde finales del XVII, caracterizados por todo lo contrario. Como se verá, los retablos de más amplio desarrollo son los marianos y eucarísticos, seguidos de los cristíferos y de aquéllos dedicados a la invocación del templo.

En la elección del programa iconográfico, digamos que su ejecución se encuentra sujeta a unas normas estipuladas en la escritura notarial. Los temas y/o imagen que han de ilustrar el retablo son elegidos por el “padroiro” de dicha capilla. Normalmente fueron las cofradías, conventos y fábricas los encargados de su construcción y muy pocos por aportaciones individuales.

Durante la segunda mitad del XVII y todo el XVIII, asistimos al esplendor del retablo conmemorativo, de escasa iconografía. Con el apogeo del retablo marmóreo, segunda mitad del XVIII, se reconoce un retroceso del tema eucarístico y mariano, redundando en la construcción de retablos laterales dedicados a santos y santas al que acompañan azulejos historiados.

Tras el Concilio de Trento, Portugal se lanza a la defensa del culto a la Virgen. Son repetitivos temas como la Inmaculada Concepción de María, del que dejan constancia el mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa, o el absidal del lado de la Epístola de Santa María Magdalena de Olivenza; se esculpen, por doquier, retablos a Nuestra Señora de la Asunción, junto con otras devociones nacionales, regionales y locales, como Nuestra Señora del Loreto, del Rosario, de la Esperanza, del Carmen, Misericordia, etcétera.

Los retablos apostólicos escasean en la zona de estudio. Por otro lado, digamos que gozaron de gran devoción popular y, por ello, se reconocen en retablos lusitanos las figuras de San Jorge, María Magdalena, Marta, San Juan Bautista, Santa Lucía y San José.

Digamos también que cada orden religiosa presenta un programa iconográfico. La presencia de María es muy habitual en los retablos franciscanos pues San Francisco fue un gran admirador de Ella. Sus representaciones más frecuentes son la Inmaculada, como se ve en el retablo de la Orden Tercera del Convento de San Francisco de Olivenza, o la Piedad, donde María es considerada mediadora para conseguir los dones que Dios Padre concede a través de su Hijo. También se intenta esculpir el dolor humano de una madre. Un claro ejemplo es el retablo de Nuestra Señora de la Piedad del Convento de San Francisco dos Capuchos de Vila Viçosa.

A estas imágenes se les suelen adjuntar las de Santa Isabel de Hungría, patrona de la Orden Tercera Franciscana, Santa Isabel de Portugal, símbolos de la práctica de la caridad, Santa Salomé, San Antonio y San Buenaventura

recuerdan el apostolado, sin olvidar a los fundadores de la Orden, San Francisco y Santa Clara.

La Compañía de Jesús tuvo representación en Elvas y Vila Viçosa, pero no en Olivenza. En la ciudad calipolense destaca la iglesia de San Bartolomé, cuyo retablo mayor presenta un eje central constituido por sagrario, expositores y emblema jesuítico. El sagrario es el lugar donde se concretiza el misterio cristiano. Sobre sus puertas se talla el Cordero Pascual, referencia a Jesús; por encima, el camarín, donde se ubica el expositor para albergar la Sagrada Forma durante la Pascua. Figuras ligadas a la orden como San Luis Gonzaga, ejemplo de vida contemplativa, y San Francisco de Borja, segundo general de la orden, nos implican en la misión redentora de Cristo.



Lámina 1

En Elvas, destaca la iglesia de San Salvador(Lámina 1). Su retablo mayor pertenece al grupo de aquéllos tendentes a recubrir todo el presbiterio de “talha dourada” en clara manifestación de exaltación de la Eucaristía. El entallador, el lisboeta Manuel Francisco, dibuja un eje central con el sagrario en su extremo inferior y la Sagrada Forma en el superior. Entre ambos se sitúan las imágenes del Espíritu Santo, en forma de paloma, un Crucificado y, rematando la tribuna, Nuestra Señora del Carmen, imágenes que nos ayudan a comprender la Crucifixión que no es la base de la doctrina cristiana, sino la Resurrección, patente en los extremos del eje. Toda la composición se recubre de elementos ornamentales eucarísticos: hojas de vid, racimos de uva, puttis...

Los únicos conventos de la orden de Santo Domingo se localizan en Elvas. El retablo de Santo Domingo es una exaltación de los contenidos de la fe de la iglesia católica. Los santos que aquí se veneran, nos recuerdan las bases de la orden: oración litúrgica, oración privativa, estudio y predicación. Dos son los temas fundamentales que defendieron: la Anunciación y Crucifixión, a los que se une la defensa de la Inmaculada. También se encargó de divulgar el rezo del Santísimo Rosario, lo que conlleva la creación de retablos dedicados a Nuestra Señora del Rosario como el trazado en este convento por el maestro lisboeta Manuel Nunhes da Silva.

Del antiguo convento de las dominicanas únicamente pervive su iglesia, conocida actualmente con el sobrenombre de Nuestra Señora de los Afligidos, donde se veneraba a Santo Tomás de Aquino y a San Juan Bautista.

La orden de San Agustín tuvo gran aceptación entre los habitantes de Vila Viçosa, no así entre elvenses y oliventinos. En dicha ciudad se fundaron dos conventos de esta invocación: el de San Agustín, de monjes, y el de Santa Cruz, de “freiras”.

La iconografía del retablo mayor del convento de San Agustín(Lámina 2) es escasa, esculpiéndose únicamente el sagrario circular con los símbolos de la Cruz y del Cordero Pascual. En el camarín, rematando el trono, se vislumbra un expositor.

Los retablos laterales resguardan las imágenes de Nuestra Señora de Gracia y San Agustín.

El convento de Santa Cruz muestra eje central iniciado en el sagrario, en cuya parte frontal se talla la Cruz, envuelta por el Santo Sudario y en los laterales otros atributos del Calvario. Por encima, un Crucificado y, en el trono, la Virgen de los Dolores. Se remata todo ello con una tarja donde se descubren las armas bicéfalas, atributo de los Agustinos.



Lámina 2

Son los retablos parroquiales los que más han sufrido la incompreensión de los tiempos. Su iconografía es sumamente interesante. Son los mayores de las parroquiales oliventinas los que ofrecen un amplio estudio iconológico relacionado con la Santísima Trinidad, Eucaristía e Inmaculada Concepción. Así, el mayor de Santa María Magdalena (Lámina 3) es una exaltación de la Eucaristía.

En el eje central de la composición se descubre el sagrario.

De modo gradual y hacia arriba, se esculpen las imágenes de Cristo Resucitado, el Espíritu Santo y, coronándolos, el Padre Eterno, simbología, todos ellos de la Trinidad. Se prolonga el eje hasta llegar al trono del camarín.



Lámina 3

2. MORFOLOGÍA DEL RETABLO

El material preferido por los escultores portugueses de los siglos XVII y primera mitad del XVIII fue la madera por su abundancia, fácil moldeabilidad para expresar sentimientos y emociones así como por la larga tradición que tenía en el país. A ello hay que sumar la predilección que la clientela sentía hacia un tipo de retablo en el que domina el colorido y policromía, frente a la frialdad del mármol. Una clientela que era poco innovadora en cuanto a sus gustos, lo que favoreció la oposición y resistencia de los artistas a reciclarse en otros materiales.

Entre las maderas preferidas se encuentran la de “bordo” (borne), procedente de Flandes, y la de castaño, por su duración y por ser mejores de labrar. Otras fueron las de pino de Flandes, la de falso ébano y el carvallo.

Para la talla de imágenes se prefirió la de cedro, nogal y “buxo”, madera similar al mirto.

A las ventajas de la madera, se suman inconvenientes como los desajustes de ensamblajes, el ataque de insectos, su deterioro y el riesgo de incendio. Por ello, en el siglo XVIII, este material tendrá fuertes detractores, caso del marqués de Pombal, quien encuentra en la nueva estética Neoclásica y en el terremoto de 1755, dos grandes aliados para imponer el mármol como nuevo material constructivo de retablos. A todo ello hay que añadir la explotación de fértiles canteras de mármol en Vila Viçosa y Estremoz. Un ejemplo de éstos son los retablos mayores del convento de los agustinos de Vila Viçosa y el de la iglesia de Nuestro Señor de la Piedad de Elvas.

Se debe reseñar un grupo de retablos en los que se conjuga madera y mármol, como los mayores del convento de Santa Cruz e iglesia de San Bartolomé, en Vila Viçosa, o los colaterales de la iglesia de los Afligidos de Elvas, con sus dados marmóreos que sustentan todo un armazón de madera.

A la hora de estudiar un retablo, se han de tener en cuenta elementos como el tipo de planta, soportes, tableros, cajas, nichos, hornacinas, sagrarios, tabernáculos, expositores, entablamentos, ático y elementos ornamentales que aquí comentaremos someramente.

La planta puede ser lineal (recta o plana), ochavada (curva o alabeada), quebrada, cuando las líneas se cortan en ángulo recto, y mixtilínea, si se combinan rectas y curvas. Su elección viene condicionada, en gran parte, por la disposición del testero de la capilla.

Durante la primera mitad del XVII, predominan las plantas lineales, con capilla totalmente cubierta de entallado y abundante iconografía, rasgos propios del Renacimiento, caso del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa y los absidiales de la parroquial de Santa María de la Asunción de Olivenza.

Ya en el barroco, sobresalen la planta quebrada y, en algunos casos, la ochavada, con objeto de producir dinamismo y profundidad, como se comprueba en el retablo mayor de San Salvador de Elvas (Lámina 1).

Los colaterales de la iglesia de los Afligidos de Elvas adquieren forma ochavada a causa de la disposición octogonal del templo.

Para Martín González, el mayor protagonismo del retablo recae sobre el tipo de soporte, hasta el punto que en los estudios suele clasificarse en función de ellos.

El tipo de columna dominante, desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII, será la clásica, con fuste retallado en su tercio inferior, es-

triado en el resto y capitel corintio, como se comprueba en el absidal del lado de la Epístola de Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 4).

En el último cuarto del XVII, surgen las columnas salomónicas, decoradas con follajes naturales, frutos, pájaros, puttis y cabezas de ángeles. Las primeras que se documentan en la zona de estudio son las del crucero de la iglesia de San Bartolomé de Vila Viçosa. Desde la segunda mitad del XVIII, esta columna entra en declive, dejando paso a estípites y columnas clásicas.



Lámina 4

Otro elemento de soporte es la pilastra, que suele aparecer alternando con columnas, sobre todo con la salomónica. Sirven para ubicar hornacinas planas.

El estípite es un soporte de base puntiaguda formado por un tronco de pirámide invertido. Su introducción en tierras alentejanas fue tardío, a diferencia de España. Se pueden clasificar en dos grupos: exentos y adosados a pilastras. Del primero no hay noticias en la región; al segundo, pertenece el retablo de Nuestra Señora del Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa.

El modelo más divulgado fue el pilar estípite, gracias a los entalladores Francisco Freyre y Manuel de Oliveira, autores del retablo mayor y colaterales del convento de San Francisco de Elvas, bellos y extraños especímenes de pilares estípites. La escasa mecha que prendió el rococó es la causa principal de la pobre presencia de estípites en la región.

Soportes menores son los dados, de los que se alzan las columnas, que en la primera mitad del XVII serán de planta rectangular. Su barroquización adquiere inusitado interés en los retablos mayores oliventinos, que se cubren con atlantes o niños telamones. En ningún otro tipo de retablo, en la zona investigada, se encuentra esta ornamentación para sotabancos, únicamente en San Salvador de Elvas (Lámina 1). Esta solución, procedente de España, llega tardíamente a Portugal.

En la segunda mitad del XVIII, con la introducción de los retablos marmóreos, los dados tienden a presentarse abombados en su tercio inferior, caso del mayor del convento de San Agustín de Vila Viçosa, o lisos, sin decoración, buscando la luminosidad mediante una perfecta combinación de mármoles de diferentes colores, caso del mayor de Nuestro Señor Jesús de la Piedad de Elvas (Lámina 5).

Las ménsulas ocupan, por lo general, los bancos de los retablos, sirviendo para apear sus soportes y utilizar una genuina decoración a base de féminas, atlantes, motivos vegetales, animales etc.

En un principio, se ejecutan dados con decoración vegetal. En el último cuarto del XVII, se aprecia el abandono de este tipo de soporte a favor de la ménsula, afianzándose su uso con el tiempo. A principios del XVIII, se le adosan puttis. Fueron los retablos construidos entre 1710-1730 los que exhiben mayor variedad de elementos simbólicos en sus ménsulas, se cubren con hojas de acanto y flores además de atlantes en postura extenuante. De decoración recargada pero muy original son los mayores de las parroquiales oliven-

tinas, de desmesurada proporción con modillón inferior en el que se esculpe la cabeza de un león, simbología del pecado, sobre el que clava sus garras un águila coronada y que lleva a su grupa un angelito. La realeza, encarnada en el águila, que dirige los rumbos del pueblo cristiano, presente en el jinete que monta el ave, es la piedra angular que debe soportar la lucha contra la herejía y el pecado. En la elipse con que se remata la ménsula, se talla un sol personificado alusivo al carácter eucarístico del retablo.



Lámina 5

La implantación de los retablos marmóreos supuso que la ménsula quedase en desuso.

Las peanas tienen la misión de sustentar imágenes. Su empleo no fue generalizado en el alto-alentejo, al inclinarse el artista lusitano hacia la utilización de hornacinas ahuecadas. Generalmente son de tres caras con forma trapezoidal o convexa, siendo aquella la normal, como se ve en el mayor de

San Bartolomé de Vila Viçosa y mayores de las parroquiales de Olivenza. La peana convexa se liga al rococó.

La importancia del culto a la Eucaristía hace necesario reservar un lugar en el templo para su adoración. Surgen así, en los retablos, el tabernáculo o sagrario y el expositor o manifestador. El tabernáculo es casa o receptáculo de la Sagrada Forma; el expositor sirve para la visibilización de la Sagrada Forma.

Los retablos pictóricos de finales del XVI y principios del XVII, caso del mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa o el absidial del lado de la Epístola de Santa María de la Asunción, no muestran originariamente sagrario, continuando con la tradición anterior al Concilio de Trento de ubicarlo en el presbiterio, al lado del Evangelio. Las razones para su traslado son: el valor iconográfico y simbólico del retablo que exigía la presencia de un receptáculo para la Sagrada Forma, y la comodidad para el oficiante.

En los retablos del último cuarto del XVII, se esculpen sagrarios empotrados en el banco. A medida que avanza el siglo XVIII, el tabernáculo tiende a proyectarse hacia el espectador, fruto del movimiento del retablo, adoptando planta rectangular y trapezoidal.

El camarín se concibe como un enorme arco cuya primitiva función era cobijar el manifestador que sirve para exponer la Sagrada Forma. Éste adopta dos formas: custodia, la más usual, y receptáculo similar al sagrario.

El concepto de ático, tal y como es concebido en la retablística hispana, resulta de difícil aplicación al retablo lusitano, tendente a rematar toda la composición en forma cerrada y arqueada.

El ático es, junto a la columna, uno de los mejores exponentes de los gustos estéticos de cada período. Los retablos pictóricos de finales del XVI y principios del XVII se caracterizan por rematarse en forma arqueada, albergando un "oculus", donde se pinta a María Santísima o al Espíritu Santo.

Durante el último cuarto del siglo XVII, adopta soluciones retomadas de pórticos románicos y góticos, siendo mera prolongación de las columnas salomónicas que sirven de soportes. Tipifican esta forma los retablos del cruceiro de la iglesia de San Salvador de Elvas y el mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Olivenza (Lámina 6). La exuberancia decorativa del barroco obliga a retocar los áticos, desapareciendo las arquivoltas a fin de tener más espacio para ornamentar, a base de frontones curvos avolutados, ángeles sedentes, guirnaldas, conchas, tarjas etc.



Lámina 6

Durante el rococó, a los elementos anteriores, se le suma la rocalla.

El auge del retablo marmóreo, a partir de la segunda mitad del XVIII, trae consigo nuevas estructuras y disposiciones para el ático, pero sin olvidar la forma arqueada.

Todo retablo va revestido de decoración con marcado acento simbólico. Durante los últimos años del XVI y primera mitad del XVII, asistimos a la progresiva evolución del retablo clásico, de nítido carácter geométrico en sus ornatos. En ellos se denotan la influencia de los tratados arquitectónicos y de preceptistas italianos, las líneas severas del arte escurialense, el nuevo espíritu emanado de Trento y el triunfo de la Contrarreforma. Rasgos típicos de la talla de este momento son los abundantes adornos geométricos, que se combinan con líneas paralelas entrecruzadas, motivos ajedrezados, roleos entrelazados por enramado vegetal, frutos sustentados por cuerdas, hojas de acanto, mascarones, pájaros y serafines. Claros exponentes son el mayor de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa y el absidial del lado de la Epístola de

Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 4). A ello se suman dos elementos característicos : uno, propio de la influencia hispana, caso de la columna retallada; otro, originario del arte lusitano, el “óculus”.

Gradualmente nos acercamos al barroco, que da sus primeros pasos en la segunda mitad del XVII, donde la plasticidad de nuevos adornos invade toda la superficie fruto del “horror vacui”. La explosión barroca se inicia en el último cuarto del XVII, siendo la columna salomónica la encargada de dar al retablo una nueva disposición más escultural que arquitectónica, más dinámica y plástica que estática. Se pasa de un retablo arquitectónico y narrativo a otro esencialmente decorativo. La importancia de la columna salomónica fue tal que tiende a prolongarse al ático en forma de arcos concéntricos. Recuerdos de un glorioso pasado nacional son las hojas de vid y racimos de uvas, combinadas con aves, animales, puttis, hojas de cardinas y rosetas, ornatos sacados del arte Manuelino.

La reacción contra este estilo nacional, que clamaba por la preeminencia de la escultura sobre la arquitectura, no se hizo esperar, dada la ligazón lógica del retablo con la arquitectura. Con la llegada al trono portugués de D. Joao V, se inicia un nuevo estilo que se ha dado en llamar joanino, tendente a reincorporar elementos arquitectónicos a la estructura y donde la ornamentación alcanza su eclosión. Los sotabancos se realzan con niños telamones, en el banco se reconocen ménsulas en espiral, donde se esculpen atlantes, puttis, hojas de vid y cardina. Algunos retablos, como el mayor de Santa María Magdalena de Olivenza (Lámina 3), se pueden considerar como el máximo exponente en ornamentación. Las columnas, camarín y ático serán básicos en la decoración barroca joanina.

Los paramentos laterales y bóvedas de multitud de retablos se recubren de “talha dourada”, lienzos y azulejería, en perfecta armonía, como se comprueba en los mayores de las parroquiales oliventinas y en el de San Salvador de Elvas (Lámina 1).

3. EVOLUCIÓN DEL RETABLO ALTO-ALENTEJANO

Visto lo anterior, nos encontramos en disposición de estudiar la evolución del retablo, en nuestra zona de investigación, durante los siglos XVII y XVIII. Ésta viene marcada, en principio, por la subordinación política de Portugal a España(1580-1668), lo que provoca cierta dependencia artística en las obras de finales del XVI y principios del XVII. Una vez que Portugal se independiza, comienzan a llegar recursos estéticos procedentes de estilos ar-

tísticos pasados. Conforme avanza el siglo XVIII, el retablo barroco se insunfla de nuevos adornos italianizantes. El barroco da paso al rococó y éste al neoclasicismo.

Teniendo en cuenta el riesgo que supone generalizar, se proponen las siguientes fases en la evolución del retablo alto-alentejano de los siglos XVII y XVIII.

3.1. Retablo manierista: circa 1580-1620

Se caracteriza por su estructura arquitectónica, proporciones alargadas y superficies planas. Un ejemplo es el retablo de la sacristía de la Cartuxa de Évora, con pilastras jónicas agujereadas para colocar hornacinas, frontón abierto y friso dórico.

3.2. Retablo clasicista: circa 1580-1650

La unión dinástica de España y Portugal supuso la influencia de las formas escurialenses, con las que se plasmó el triunfo de la arquitectura e iconografía de la Contrarreforma. Se caracteriza por la primacía de la pintura, armonización de los lienzos y esculturas con los órdenes. Rasgos propios de este tipo de retablo son su coronamiento cimbrado y el “óculus” del ático.

El retablo clasicista más difundido es aquél que presenta dos cuerpos divididos en tres calles, con ático cimbrado y óculo, como son los mayores de Nuestra Señora de la Concepción de Vila Viçosa y el absidal del lado de la Epístola de Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 4).

3.3. Retablo protobarroco: circa 1660-1680

A mediados del XVII surgen nuevos retablos cuyas columnas y superficies se recubren de talla, asociada a una composición escultórica o pictórica central. Es una derivación del tipo clásico ya que la estructura central se flanquea por columnas con fuste ornamentado a base de formas similares a los de las columnas de tercio inferior retallado del período clásico. Esta similitud se continúa en el ático de forma cimbrada y con óculo. No obstante, su exhaustiva decoración nos hace adivinar la presencia cercana de un incipiente barroco. Un ejemplo es el que se dedica al Sagrado Corazón, en el lado de la Epístola de la iglesia calipolense de San Bartolomé.

3.4. Retablo barroco: circa 1680-1740

En el último cuarto del siglo XVII, se produce el triunfo de las estructuras, formas y ornamentación barroca en el retablo, que no es más que el lugar donde se plasman a la perfección los nuevos conceptos que el hombre barroco tenía sobre la vida, un camino tortuoso, por lo que se desarrolla la columna salomónica, lleno de sensaciones dramáticas, manifestado en el movimiento que aportan las basas, columnas y áticos retranqueados.

Todos los historiadores del arte lusitano tienden a hacer dos divisiones del período barroco. Por un lado, el denominado nacional (circa 1680-1706); por otro, el italianizante o joanino (circa 1706-1740). Típico del primero será la prolongación de los fustes salomónicos al ático, imitando arquivoltas y el uso de decoración a base de uvas, pájaros, puttis, hojas de acanto, guirnaldas y rosáceas que reviven la gloriosa etapa manuelina. Claros ejemplos son los del lado de la Epístola y Evangelio de Santa María Magdalena de Olivenza.

La subida al trono de D. Joao V, en 1706, motiva una vasta e intensa campaña artística, bajo diseñadores italianos. Es una derivación del barroco nacional. Pero presta mayor interés a los efectos arquitectónicos. El dinamismo se compagina con la ampulosa decoración a base de figuras alegóricas, ángeles, cortinas fingidas, medallones, flores, conchas y baldaquino. Sirva de ejemplo el mayor de la iglesia oliventina de Santa; María Magdalena (Lámina 3).

3.5. El retablo transición: circa 1727-1740

El paso de un estilo artístico a otro no se produce bruscamente, siempre hay un período de transición. En la etapa barroco-rococó, los retablos de este tipo fueron abundantes, entre otras razones por la dificultad de los artistas provinciales a romper con esquemas que tanta gloria habían adquirido en el pasado y que dominaban a la perfección. En nuestra región de estudio, se documenta un incipiente rococó a finales de la década de 1720, en Elvas y Vila Viçosa, de la mano de los entalladores Francisco Freyre y Manuel de Oliveira, quienes contratan en 1727 y 1729 el retablo de Nuestra Señora del Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa y el mayor del convento de San Francisco de Elvas (Lámina 7). A la tradicional estructura y ornatos barrocos se le acoplan elementos del rococó, como la rocalla, estípites y estructuras ondulantes de la boca del camarín.



Lámina 7

3.6. El retablo rococó: circa 1727-1780

El rococó alto-alentejano no adopta una posición de ruptura frente al movimiento anterior, más bien se basa en el barroco para aplicar sus conceptos. En nuestra zona de estudio floreció en una manifestación altamente regional, con Évora como centro difusor. Destaca el altar de Nuestra Señora del Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa.

3.7. El retablo evolucionista: circa 1740-1780

La transición del rococó al neoclasicismo ocupa un vasto período de tiempo, marcado por las circunstancias políticas, sociales, económicas, artística e incluso geológicas. El neoclasicismo supuso un corte brusco con el barroco y rococó. Sus objetivos esenciales serán la armonía, proporción y decoro, siendo los libros de Vitrubio, Serlio, Palladio y Vignola manantiales inagotables de inspiración.

No obstante, el entallador lusitano no se desliga rápidamente de los gustos estéticos de la “talha dourada”. Así, los primeros retablos de esta etapa se esculpirán en madera, con estructuras y ornatos similares a los rococó, pero pintándose a imitación del mármol, material clave del nuevo estilo, y usando rasgos neoclásicos como los frontones curvos que rematan la composición.

En la nueva tendencia influyeron las obras de Mafra, escuela difusora de esta estética, el empleo del mármol, la reconstrucción pombalina tras el terremoto de 1755 y el predominio de la arquitectura sobre la escultura. Ejemplos significativos son el mayor de la Sé de Elvas y el del convento de los Agustinos de Vila Viçosa (Lámina 2).

3.8. El retablo neoclásico: circa 1775-1800

En Olivenza, Elvas y Vila Viçosa, el neoclasicismo no alcanzó la majestuosidad y relieve de retablos de Porto o Coimbra, manteniéndose formas regionalistas. Únicamente algunos retablos menores, pertenecientes a capillas laterales dejan entrever su clasicismo, como los colaterales de la Santa Casa de Misericordia de Elvas.

4. TIPOLOGÍA

Según lo dicho hasta ahora, se propone una tipología basada en los siguientes criterios de clasificación:

- 4.1. Por su forma.
- 4.2. Por su función.
- 4.3. Por su estilo.

4.1. Por su forma

Durante el siglo XVI, se descubren reminiscencias góticas en los *retablos trípticos y poliáticos* de tres o más hojas, con un cuerpo central con dos o más alas. Un ejemplo del primero es el mayor de la iglesia de Santo Domingo de Elvas, mientras que del segundo no se han encontrado muestras representativas en las ciudades de estudio.

A semejanza de los pórticos de los templos se edifican los denominados *retablos fachada o pórtico*. En Olivenza, Elvas y Vila Viçosa sobresalen aquellos que imitan una gran portada románica abocinada, donde las columnas salomónicas se continúan en el ático a modo de arquivoltas, caso del mayor de Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 6) y el de San Salvador de Elvas (Lámina 1).

Durante el Renacimiento alcanzó amplio desarrollo el *retablo de casillero*, de fondo plano, forma rectangular, sotabanco trabajado en mármol, banco sobre el que apoyan varios cuerpos que comienzan siendo cuatro y van disminuyendo a medida que avanzan los años, y varias calles de igual evolución que los anteriores, así de cinco se pasa a tres. Todo él está distribuido en forma de casillero donde se alojan esculturas y pinturas. Se remata en ático con óculo. Un ejemplo es el absidial del lado de la Epístola de Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 6).

Por *retablo-cuadro, cuadro de altar o retablo marco* se entiende toda aquella obra que, a modo de marco, envuelve, por lo general, una pintura. Aquí se engloban los mayores del convento de las Llagas de Vila Viçosa y el del convento de Santa Clara de Elvas, labrados en madera, o el mayor de la Sé de Elvas, trabajado en mármol.

El *retablo hornacina* muestra una arquitectura adaptada a la forma cóncava de la capilla. En dicha hornacina se dispone la imagen venerada que, en algunos casos, puede ser flanqueada por hornacinas secundarias o peanas. Son raros los retablos mayores de esta tipología pues derivarán a los de camarín. Sin embargo, son muy abundantes en los retablos laterales como los del crucero de la iglesia de San Bartolomé.

Puede suceder que la hornacina presente diferentes lugares de acceso con objeto de adorar de cerca la imagen o, simplemente, adentrar con más facilidad el núcleo central. Surge así el *retablo camarín*, típico de los retablos mayores de la zona alto-alentejana. A él se accede por puertas ubicadas en la parte inferior del retablo, caso del mayor de Nuestro Señor Jesús de la Piedad de Elvas (Lámina 5), o bien por la sacristía, mayores de la Santa Casa de Misericordia y Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 6). Este tipo de retablos tiende a cobijar una tribuna gradeada y trono sobre el que se emplaza la Sagrada Forma, sagrario o imagen titular.

Los retablos laterales de tipo camarín son mínimos. Solamente cuando se trata de imágenes ampliamente veneradas por el pueblo se construyen se-

gún esta tipología para el más fácil manejo de la imagen, caso del retablo de la capilla de Nuestro Señor Jesús de los Pasos de Santa María Magdalena.

El *retablo cascarón* se adapta a la forma hexagonal de un ábside que constituye una concavidad para hornacina o camarín. Su ático adquiere estructura de cascarón. Ejemplifican este tipo los colaterales de la iglesia de los Afligidos de Elvas.

Ligado a los retablos hornacina, camarín o marco aparece el *retablo vitrina* muy frecuente en las capillas laterales, que recogen la imagen yacente de Cristo, como el de Nuestra Señora del Carmen de la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Olivenza.

La introducción de un nuevo elemento arquitectónico, el baldaquino, permitió el desarrollo del *retablo baldaquino*, que tiene su esencia en el estilo joanino, al que se suma el baldaquino, como sucede con el mayor del convento de San Francisco de Elvas (Lámina 7).

Excepcional por su originalidad es el denominado *retablo arbóreo*, con el que se pretende exponer a los ojos de los fieles la genealogía de Jesucristo. De las tres ciudades alto alentejanas estudiadas, sólo Olivenza muestra un majestuoso retablo de esta tipología en la capilla absidial del lado del Evangelio de la iglesia de Santa María de la Asunción (Lámina 8).

Cuando las formas arquitectónicas del retablo se integran y se funden con las del templo, formando parte del trazado arquitectónico de éste, de modo que el retablo no constituye una entidad independiente del resto del espacio arquitectónico sino que se une indisolublemente a él, se habla de *retablo ilusionista*, en el sentido que el espectador se ve envuelto en un espacio mágico, en el que el retablo no rompe la armonía de las formas arquitectónicas con las que se funde y confunde. El retablo mayor de Santa María Magdalena de Olivenza (Lámina 3) es modelo de esta tipología. Las columnas torsas de la nave hallan correspondencia en las salomónicas del retablo. Igual sucede con ornatos de la talla, como guirnaldas, rosáceas, serafines etcétera presentes en la arquitectura del templo.

Atendiendo al tipo de soporte que define la obra, se hablará de retablos clásicos, salomónicos y de estípite. El *retablo de columnas clásicas* emplea como soporte columnas de fuste con tercio inferior retallado y el resto estriado; su capitel, corintio. Su uso abarca el último cuarto del XVI y primera mitad del XVII, enmarcando lienzos y esculturas.

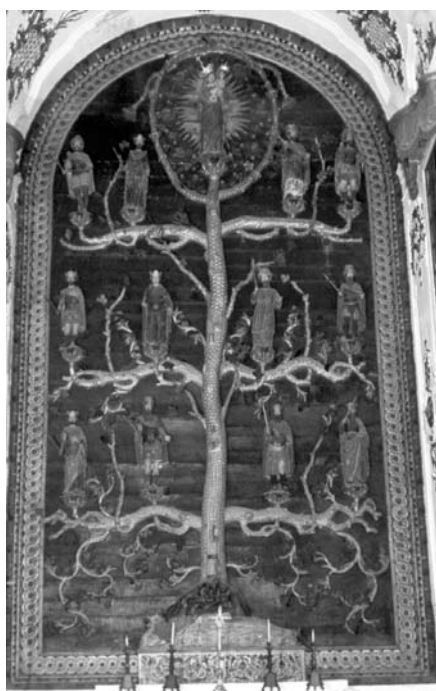


Lámina 8

A partir de la segunda mitad del XVII se utiliza la columna salomónica como soporte, dando lugar al denominado *retablo salomónico*. El número de columnas es variable, dependiendo de cada período. En los primeros retablos barrocos es frecuente encontrar seis columnas, tres a cada lado, caso del retablo del crucero de la iglesia de San Bartolomé de Vila Viçosa. Poco a poco se esculpen dos a cada lado, mayores de las parroquiales oliventinas. Raras veces se tallará una a cada lado, como en el retablo de Nuestra Señora de la Concepción del convento de Santo Domingo de Elvas. Desde que aparece, hasta finales de la década de 1720, se perciben las clásicas columnas salomónicas de seis espiras, ornamentadas a base de hojas de vid, racimos de uvas, puttis y otros motivos alusivos a la Eucaristía. En 1729, los entalladores calipolenses Francisco Freyre y Manuel de Oliveira, con la traza del mayor de la iglesia de San Francisco de Elvas (Lámina 7), dan paso a una nueva concepción de columna salomónica en el alto-alentejo, de claro influjo berniniano, con fuste inferior a base de espiras estriadas y el resto con espiras lisas ornamentadas en sus gargantas.

En la década de 1720, aparece el *retablo estípite*, caracterizado por el uso de este soporte. Se conservan escasos ejemplares en la zona investigada.

A finales del siglo XVIII, con el predominio de la arquitectura sobre la escultura, adquiere vigencia nuevamente la columna clásica, de fuste liso y capitel compuesto.

4.2. POR SU FUNCIÓN O FINALIDAD

Con anterioridad se clasificó el retablo según su estructura arquitectónica. Ahora se pretende hacer lo mismo, pero basándonos en la función o finalidad que persiguen. Por tanto, al tomarse varios criterios de clasificación, un mismo retablo puede responder a más de una tipología. El retablo mayor de Santa María Magdalena de Olivenza es de camarín por sus formas, salomónicos por sus soportes, eucarístico por su función y barroco por el estilo.

El retablo eucarístico, expositor o sacramental tiene como función principal la exaltación de la Eucaristía. Por regla general es un retablo de tipo camarín con una tribuna cuyas gradas disminuyen de tamaño a medida que se acercan al trono, lugar sobre el que se sitúa la Sagrada Forma. Claros ejemplos son los mayores de Santa María de la Asunción de Olivenza (Lámina 6) y el de San Salvador de Elvas (Lámina 1). Otros retablos presentan en su trono un receptáculo a modo de sagrario, caso del mayor de la Santa Casa de Misericordia de Olivenza.

Desde finales del XVII, esta tipología se expande por todo el territorio luso, alcanzando su punto álgido en el primer cuarto del setecientos.

Asociados a momentos ligados con el ciclo de la Pasión surgen los *retablos Cristo Yacente*, denominados así por encontrarse la imagen de Cristo en una caja nicho, en el espacio que debía ser ocupado por la mesa del altar. La mayoría es de tipo escultórico, retablo de las Ánimas de Santa María de la Asunción de Olivenza, y muy pocas veces pictórico como el retablo absidal del lado del Evangelio de la iglesia oliventina de Santa María Magdalena.

Sucedo, a veces, que elementos funerarios, llámense sepulcros, túmulos o bultos, aparecen relacionados. Nos encontramos ante los definidos como *retablos sepulcros*. Derivan de los retablos Cristo Yacente, pero sustituyendo su imagen por la de otro individuo, normalmente el benefactor de la capilla o retablo. Hasta ahora se han documentado dos tipos de retablos sepulcros en el alto-alentejo: por un lado, aquéllos que descubren en su sotabanco o banco la

imagen yacente del patrono de la capilla, retablo de Don Jorge de Melo en el convento de San Bernardo de Portalegre; por otro, los que engalanan sus paramentos laterales con túmulos funerarios, fundiéndose con el resto del presbiterio, como el mayor del convento de San Agustín de Vila Viçosa (Lámina 2).

Anexos a los retablos Cristo Yacente, aparecen los *retablos relicarios*, como el de la Orden Tercera de la iglesia de San Francisco de Olivenza, que contiene la imagen yacente de nuestra Señora de la Buena Muerte.

Otros retablos se clasifican como *marianos*, desarrollando temas referentes a la Virgen. Alcanzan amplia difusión sobre territorio lusitano las representaciones de Nuestra Señora de la Asunción, de la Concepción y del Rosario.

Los retablos alusivos a Cristo se denominan *crístíferos*, siendo los más frecuentes los de la Pasión.

La combinación, en un mismo retablo, de temas marianos y crístíferos da lugar a lo que se ha dado en llamar *retablo mixto*, normales a finales del XVI y principios del XVII. Sirvan de nuestra los mayores y laterales de la Sé de Portalegre.

El retablo suceso es aquél que representa la historia de un Santo más o menos completa. Es curioso reseñar la escasez de esta tipología en Portugal, entre otras razones porque se destinaban los paramentos laterales y superiores de la capilla para envolver el retablo en azulejos historiados, donde se recogía toda la vida y obra del titular de la capilla.

Los retablos de santos/as son frecuentes en Portugal, especialmente los destinados a capilla laterales. Fueron las congregaciones franciscanas y dominicas las más avezadas en la construcción de retablos mayores para ubicar sobre ellas las imágenes de sus santos: San Francisco, Santa Clara y Santo Domingo. Otros santos de gran veneración fueron: San Pedro, San José, San Antonio, San Gonzalo, Santo Tomás, Santa Lucía y Santas Isabel de Hungría y de Portugal.

Existe un grupo de retablos, los definidos como *hagiográficos*, bajo la advocación de las Ánimas, que no son más que una respuesta de la iglesia católica a la herejía protestante, que negaba la existencia del Purgatorio. La Virgen, gran corredentora de la Iglesia, desciende al Purgatorio para rescatar las ánimas que se purifican en las llamas.

Ligada a la cofradía de las Llagas, surgen pequeños altares en el callejero de la ciudad, que en número de cinco aludían a las caídas de Cristo. Su origen hay que buscarlo en la procesión que organizaba la cofradía de las Llagas, el Domingo de Pasión. Son, por tanto, los *retablos pasionistas*, cuya misión era crear capillas ornadas a base de pequeños retablos, en mármol o ladrillo, enmarcando un cuadro o flanqueado con azulejos, narrando escenas de la pasión que servían para conmemorar el recorrido que Jesús hizo con la cruz a cuesta camino de El Calvario.

4.3. Tipología por el estilo

También se pueden establecer nuevos tipos según las características estilísticas del retablo, que varía dependiendo de las etapas.

Los *retablos góticos*, ejecutados en madera policromada y caracterizados por su monumentalidad, lujo y riqueza, fueron importados de Flandes y Alemania. Suelen organizarse en cuerpos y calles, la central más amplia que las laterales. Definitorio de esta tipología es su carácter esencialmente escultórico o pictórico.

A partir de la década de 1530, se expande el *retablo renacentista*, basado en el uso del mármol o alabastro, en lugar de la madera. La capilla adopta forma de arco triunfal, domina la hornacina con esculturas, friso con metopas y triglifos. Remata toda la estructura un tabernáculo que insinúa la prolongación vertical de la obra. Valga como ejemplo el retablo de Don Jorge de Melo del convento de San Bernardo de Portalegre.

El *retablo manierista* se basará en su forma arquitectónica, proporciones alargadas y superficies planas, caso del retablo de la sacristía de la Cartuxa de Évora.

El retablo mayor de El Escorial, iniciado en 1579, va a revolucionar el arte de los retablos, dando vida al *retablo clasicista*. Su esquema es puramente clásico, con tres cuerpos, tres calles y ático, caso del mayor de la Sé de Portalegre. Rasgos diferenciadores del retablo clasicista portugués son sus coronamientos cimbrados y óculos. Con el paso de los años, tiende a disminuir el número de cuerpos, reduciéndose a dos con tres calles.

A mediados del XVII, se empiezan a descubrir los elementos propios del *retablo barroco*, que convivirán con rasgos del retablo clasicista. A finales de este siglo, el barroco se expande con fuerza por todo Portugal, utilizando típicos elementos arquitectónicos, columnas salomónicas, entablamentos

quebrados, camarín, tribunas y ornamentos tales como hojas de vid, uvas, pájaros, puttis, atlantes, cariátides, niños telamones etcétera, buscando con ello la sensación de dinamismo y profundidad.

El *retablo rococó* se manifiesta en 1727 con el altar de Nuestra Señora del Loreto de la Santa Casa de Misericordia de Vila Viçosa. Típico es el rechazo de la columna salomónica, sustituida por el estípite y el empleo de ornatos ondulantes, escarolados o arriñonados, paños colgantes y portadas en la parte inferior del retablo.

A mitad del XVIII, se produce un cierto rechazo hacia el rococó, y el inicio del neoclasicismo, que triunfará plenamente a finales del XVIII, fruto del predominio de la arquitectura sobre la escultura. En Olivenza, Elvas y Vila Viçosa no se registran majestuosos retablos de este tipo, habiendo vestigios en capillas laterales, caso de los de la Misericordia de Elvas.

5. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE EL RETABLO PORTUGUÉS Y EL ESPAÑOL

Ambos países ibéricos encuentran en el arte y, por consiguiente en la retablística, el mejor modo de expresar sus afinidades. Ya en el período gótico, la talla ibérica, dominada por artistas foráneos, presentaba grandes semejanzas por la actuación de estos individuos en la Península. La influencia de libros de grabados como los de Serlio, Vitrubio, Vignola, Palladio etc., al igual que los gustos estéticos dominantes, fueron factores decisivos en el encuentro artístico de España y Portugal. La Unión Ibérica, 1580-1668, fue el culmen de la labor artística desarrollada en ambos países. Durante esos años se trabajan a ambos lados de la frontera retablos similares clasicistas, variando casi exclusivamente su ático. Las obras de artistas españoles de la frontera, como Francisco Venegas, Fernando Gómez, Lorenzo de Salcedo o Luis de Morales son modelos a seguir. La ruptura de estas buenas relaciones, por causas políticas, en este caso la Guerra de Restauración, sirvió para alejar a dos culturas tan encontradas.

El siglo XVIII fue campo abonado para el intercambio artístico. El majestuoso arte de la “*talha dourada*” sobrepasó la frontera, encontrando respuesta en Galicia, donde Fernando Casas y Novoa, entre 1730 y 1733, talla el gran altar de San Martín Pinarío de Santiago de Compostela, en el que se descubren grandes columnas salomónicas y guirnaldas, reminiscencias del arte portugués de Porto. En el sur, Caetano da Costa, entallador lusitano esta-

blecido en Sevilla hacia 1750, fue el arquitecto, retablista y escultor a quien se deben los conjuntos más grandiosos de la época.

Para un más detallado estudio de similitudes y semejanzas, se efectuará un análisis por períodos.

A finales del gótico, como se ha mencionado, fueron artistas extranjeros los encargados de trazar los retablos peninsulares, siendo más prolíferos aquéllos que éstos. Se descubre la ligazón entre arquitectura y retablística. Hay una clara tendencia a disponer los retablos a modo de portal, flanqueado, con frecuencia, por pilares con aberturas para ubicar esculturas. La decoración es prolija en motivos vegetales entrelazados, baldaquinos flameantes, agujas, pináculos, arcos ojivales y esculturas.

Como se ve, son más las semejanzas que las diferencias, debido a que son maestros formados en las escuelas de los Países Bajos los que construyen los mejores retablos hispano-lusos, aportando como motivos diferenciadores los particulares de su estilo.

Con la llegada del Renacimiento, la talla portuguesa comenzó a distanciarse de la española, adquiriendo identidad propia. Características básicas de los retablos renacentistas portugueses son: el ejecutarse en piedra policromada, presentar tamaño reducido, a excepción del mayor de Guarda suelen rematarse en forma cerrada, de arco, se tiende a adoptar la forma de arco triunfal.

En España, los retablos de piedra policromada se combinan con los de alabastro. También el retablo hispano, al poseer numerosas escenas escultóricas, adquiere mayor tamaño que el lusitano. Mientras que en Portugal toda la composición se remata en forma cerrada, en España se coronan con Calvario.

En los prolegómenos de la Unión Ibérica, se delineaban retablos similares en ambos países, debido, entre otras cosas, a la difusión de grabados renacentistas. El mismísimo retablo de El Escorial fue propagado a los cuatro vientos, merced a un grabado elaborado por el flamenco Pierre Perret.

La influencia hispana sobre el retablo lusitano se descubre en el hecho de que la obra de talla de este período suele ser pictórica, con esculturas en los intercolumnios, que se extienden al banco y cuerpos. Una vez que se produce la unión hispano-portuguesa, los rasgos de identidad artística en ambos países fueron múltiples. Estructuras, iconografía, tipología y policromía lusitana se adscriben a las tendencias españolas del momento, favoreciendo el trasvase de artistas.

El retablo relicario, de creación hispana, se reconoce en Portugal, en el monasterio de Alcobaza, ampliamente difundido por los jesuitas.

A pesar de las similitudes, perviven rasgos propios en la retablística lusa como son el gusto hacia retablos de dos cuerpos rematados por coronamientos cimbrados con óculos. A ello se suman prominentes predellas, cabezas de serafines en los frisos y esculturas en los bordes del retablo.

El barroco se extiende desde el último tercio del XVII hasta mediados del XVIII. Tanto en la retablística hispana como en la lusitana, este momento viene marcado por el uso de la columna salomónica, empleada antes en España que en Portugal. Formalmente eran similares, siendo frecuente el presentar seis espiras y capitel compuesto. La diferencia esencial, en cuanto a la utilización de la columna salomónica, radica en que mientras en España se limita a ser simple elemento de soporte, en Portugal se prolonga hasta el ático, en forma de arquivoltas propias de cualquier pórtico románico. La columna salomónica evoluciona y, a finales de la década de los años veinte, concretamente en 1729, se reconocen soportes salomónicos de inspiración berniniana, con tercio inferior estriado, de ínfimo uso en España.

En cuanto a elementos ornamentales, vegetales entrelazados, flores, serafines, ménsulas, similares en ambos países, el arte lusitano añade pájaros, animales exóticos, puttis, rosáceas y sogas marineras.

Singular de la escuela lisboeta era que el nivel central del retablo adquiriese grandes dimensiones. Es el típico retablo camarín, de escaso uso en España. También es propio del arte lusitano el recubrir la totalidad del presbiterio con "talha dourada", algo no apreciable en la retablística hispana.

Todo el retablo lusitano, como el hispano, tiende a rematarse en forma de arco de triunfo.

Iconografía muy usual en Portugal fue la del Árbol de Jessé. Esta tipología no resurge en el barroco español, a pesar de que el retablo del convento de San Basilio, construido por José de Churriguera, poseía un árbol genealógico de la Orden, a manera de la retablística arbórea lusitana.

El rococó redundará más en diferencias que afinidades. Así, mientras el retablo hispano muestra cuerpo central dedicado a la hornacina o cuadro, se remataba en ático abierto y se ornamentaba moderadamente, buscando con todo ello la elegancia, el retablo rococó portugués, de pura inspiración barroca, mantiene la estructura y ornamentación pasada, con camarín cerrado, ornatos similares a los hispanos, a los que se adosan serafines, ángeles sedentes,

frontones curvos, tarjas, es decir, mantiene una exhaustiva decoración, procurando mantener el dinamismo y profundidad barroca.

El inicial retablo neoclásico portugués recoge fuertes reminiscencias barrocas como queda plasmado en su estructura y ornamentación. Son retablos que se retranquean buscando profundidad, esencia del barroco. Por tal motivo, retraen también columnas, entablamentos y se rematan en ático arqueado, caso del mayor del convento de San Agustín de Vila Viçosa (Lámina 2). A medida que avanzan los años, el retablo neoclásico va adquiriendo las formas propias del estilo a los que se suman ciertos rasgos provinciales.

Por su parte, el retablo neoclásico español presenta menos reminiscencias barrocas, con uno o dos cuerpos separados por una cornisa rematada con frontones curvos o triangulares.

6. CONCLUSIONES

Son muchas las conclusiones que se pueden obtener tras la lectura de este trabajo, resaltando la vasta producción retablística de Olivenza, Elvas y Vila Viçosa, que nos invitan a un mejor conocimiento del arte portugués.

La extensa producción de la zona de estudio nos permite ahondar en una serie de aspectos como: la contribución hispana a la retablística lusa, las aportaciones foráneas, tendencias internas que fomentaron el arte nacional recuperando recursos escultóricos pasados, el conocimiento de los elementos propios de cada estilo, diferencias y semejanzas entre la talla lusa y la hispana, y otros que no se han tratado por falta de espacio como la relación de la talla con otras artes plásticas, la clientela y centros de producción.

La treintena de retablos catalogados en la tesis doctoral nos ha permitido plantear una evolución del retablo alto alentejano, al igual que el aportar una tipología del retablo, que obedece a tres puntos de vista: forma, función y estilo.

Pero si el retablo cobra vida fue gracias a una fuerte clientela, aspecto no estudiado en este trabajo, auténticos mecenas, entre los que merecen especial mención las órdenes religiosas, obispado, fábricas parroquiales, hermandades y cofradías y, en menor medida, particulares. Como se comprueba, los contratantes fueron eminentemente religiosos.

También innovador en esta tesis es el estudio de los centros artísticos de la zona, pues permite reconocer dos grandes grupos: por un lado, los centros

difusores y a la vez consumidores, caso de Évora, Vila Viçosa y, en menor medida, Elvas; por otro, los consumidores, como Olivenza.

El arte, y por tanto la retabística, debe ser vínculo de unión entre ambos países peninsulares, como sucedió en tiempos pasados.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

VALLECILLO TEODORO, M.A.: *Retabística Alto-Alentejana (Elvas, Vila Viçosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*. Badajoz, 1996.

Bazin, G.: *Morphologie du retable portugais*. Belas Artes, nº 5. (1953). Lisboa.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.: *El hispano flamenco y el manuelino*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid (1965). Valladolid.

CORREIA, V.: *Entalladores de Lisboa (séculos XVII-XVIII)*. Aguiar (1918). Lisboa.

IDEM: *Inventario Artístico de Portugal*. Lisboa, 1947.

DIAS, P.: *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra, 1993.

ESPANCA, T.: *Mosteiros de Vila Viçosa*. Évora, 1970.

IDEM: *Inventario Artístico de Portugal*. Distrito de Évora. Zona Sul. Lisboa, 1978.

FERNÁNDES PEREIRA, J.: *Diccionario de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, 1989.

GONÇALVES, F.: *Para a compreensão de um retábulo do século XVIII*. Suplemento Cultural e Arte. O comércio do Porto (24-VI-1961). Porto.

IDEM: *A primeira grande síntese sobre a talha portuguesa*. Suplemento Cultural e Arte. O Comércio do Porto (10-III-1964). Porto.

HERNÁNDEZ NIEVES, R.: *Retabística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII*. Mérida, 1991.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.

- IDEM: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueologías de la Universidad de Valladolid. (1964). Valladolid.
- IDEM: *El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España*. II Simposio luso-español de Historia del Arte.(1987). Coimbra.
- OTERO TÚÑEZ, A.: *Las primeras columnas salomónicas en España*. Boletín de la Universidad de Santiago.(1978).Madrid.
- PALOMERO PÁRMANO, J.: *Ciudad de retablos*. Sevilla, 1987.
- PAMPLONA, F. de : *Diccionario de pintores e escultores portugueses*. Porto, 1988.
- SAMPAIO DE ANDRADE, A.: *Diccionario histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses*. Lisboa, 1959.
- SANTOS, R. dos: *Oito séculos da arte portuguesa*. Lisboa, 1963.
- IDEM: "O escultor português Caetano da Costa (1711-1781) em Espanha". *Belas Artes*, núms. 13-14 (1959). Lisboa.
- SERRAO, V.: "A actividade do pintor manierista Luis de Morales em Portugal; novas obras e rastreio de influencias". *Actas dos II Simposio luso-espanhol de Historia de Arte* (1983). Coimbra.
- SMITH, R. C.: *A talha em Portugal*. Lisboa, 1962.
- SOUSA VITERBO, F. M.: *Diccionario histórico dos architectos, engenheiros e constructores portugueses*. Lisboa, 1988.