

---

## Una muestra de arquitectura itinerante en Tuy: La capilla de San Telmo

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS

Las relaciones artísticas galaico-lusitanas constituyen una parcela que no parece haber preocupado demasiado a nuestra historiografía artística, pero cada vez se hacen más apremiantes estudios que atiendan detenidamente este campo porque sólo de este modo se podrán comprender y aquilatar mejor ciertos aspectos del arte gallego. La presente comunicación pretende profundizar, bajo una óptica monográfica, en uno de ellos.

Tuy, ciudad fronteriza en la que los idiomas gallego y portugués pueden en ocasiones llegar a confundirse, era un lugar apropiado para recibir las influencias artísticas del vecino país, que, luego, se materializarían en mayor o menor grado y con más o menos fortuna, como en el caso de la Capilla de San Telmo, un ejemplo bastante afortunado y totalmente sumido en los dictados estéticos del barroco portugués.

Esta capilla, conocida también como Capela de Corpo Santo, es una obra de modestas dimensiones que se levanta a espaldas de la catedral y cuya historia se podía remontar al 23 de junio de 1769, fecha en la que el obispo Juan Manuel Rodríguez Castañón procedió a la bendición de sus cimientos y a la colocación de la primera piedra<sup>1</sup>. El devoto prelado daba así realidad a un proyecto, abrigado desde hacía tiempo, que pretendía remediar

las insuficiencias de aquella vieja casa —convertida en lugar de culto— en la que había vivido y muerto el santo patrono de la ciudad, cuyo exiguo tamaño hacía incómodas «las funciones de el instituto de la Congregación de Niños Hijos de Vezino» y las actividades de la Cofradía de los barqueros, ambas emplazadas allí<sup>2</sup>.

La nueva construcción debía incrementar su capacidad y a tal efecto, meses antes, se había procedido a la compra de dos casas anejas a la del santo<sup>3</sup>. También era necesario la consecución de un trazado, para lo cual el obispo Rodríguez Castañón «mandó fijar, y se fijaron, cédulas convocando a los maestros que quisieren hazer posturas a dicha obra», de manera que el 3 de abril de este mismo año, día en el que este obispado celebraba la fiesta de san Telmo, se pudiese proceder a la elección de «la planta que deua seguirse en la obra». Los interesados fueron Juan Portela, vecino de la Guardia, que presentó nada menos que tres proyectos; fray Mateo de Jesús María, «religioso lego de la orden de nuestro padre san Francisco en el reyno de Portugal, hijo de vezino de esta dicha ciudad», y Manuel Garrido, vecino de Santa María de Ynsua, en el obispado de Tuy, autores cada uno de una traza<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo, 1721-1824, fols. 126r.-127 v. Archivo Histórico Diocesano de Tuy, citado en adelante como A.H.D.T.

<sup>2</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo. Barqueros, 1745-1776, núm. 3, fol. 93 v., A.H.D.T.

<sup>3</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo, 1721-1824, fol. 121 r.

<sup>4</sup> *Ibid.*, fol. 122 v.

A juzgar por la anotación de una de las actas de la cofradía, la elección recayó en fray Mateo, pues en ella se lee que el obispo, tras proceder a la bendición de los cimientos, puso la primera piedra «*en cada uno de los quatro sitios en que han de levantarse otras quatro columnas, o zepas, según el maestro que de orden de su ilustrísima, corre con la dicha obra, llamado fray Matheo de Jesús María*»<sup>5</sup>. Si, como sabemos, él es autor de uno de los proyectos presentados, no cabe duda de que en este momento está al cargo de una obra, que es la suya. Además, sabemos que este religioso procede de Portugal, y la obra es un claro manifiesto del barro lusitano. Por último, la Congregación de Niños Hijos de vecino le estaba agradecida por su desinteresado asesoramiento con motivo de la ampliación del solar en que iba a levantarse la capilla<sup>6</sup>, un hecho que pudo pesar a la hora de que el obispo efectuase la elección<sup>7</sup>.

La muerte de Rodríguez Castañón, al mes siguiente de la colocación de la primera piedra, dejó en suspenso la obra, «*tan a los principios, que causa el mayor desconsuelo... por ver un sitio tan venerable sin el culto y veneración que de tantos siglos a esta parte se le daba*»<sup>8</sup>. Pero la iniciativa del promotor iba a ser continuada, aunque lentamente, por la Congregación de Niños Hijos de Vecino, que el 5 de junio de 1770, y en base a los cuarenta y cinco mil reales que el obispo había legado para la fábrica de la capilla, decide proseguir las obras, de forma que en 1776 sabemos que estaba concluida «*la capilla que se determinó avía de quedar devajo de la principal*»<sup>9</sup>. Es entonces cuando Francisco Antonio Muñíos, Juan Francisco Novas y Felipe Lopo comprometen su remate que darán por terminado

en marzo de 1779 y por el que recibirán sesenta y cinco mil reales<sup>10</sup>. Por los libros de cuentas sabemos que los pagos se suceden con regularidad, lo que indica una continuidad en los trabajos<sup>11</sup>. No obstante, el tan ansiado término no tiene lugar en la fecha estipulada y el 11 de noviembre de 1790 Domingo de Novas y Lemos firma nuevas capitulaciones para la prosecución de la capilla «*que, por falta de caudales, ay algunos años que se halla sin concluir*». Desgraciadamente, las cosas no marchan como era de desear y el contrato introduce algunos cambios importantes en el primitivo proyecto. Por eso Domingo de Novas se ve obligado a reconocer y llevar «*a su poder la planta antigua de la obra echa, para formar otra que no desdiga en cuanto sea posible de aquélla, pero de más modesto coste, suprimiendo, o no continuando, las dos torres que antes llevaba la primera obra, formando una sola en la frontera, que haga cimetría con ella en sus lavores y recortes, suspendiendo igualmente la media naranja en que antes se pensaba y demuestra la antigua planta, si sólo en su lugar una bóveda que llaman de aristas, bien trabajada y con los arcos correspondientes para su mayor perfección y seguridad*»<sup>12</sup>.

Por fin, en 1802 la obra está terminada, y el 31 de julio de 1803 la Congregación cursa petición al obispo Juan García Benito para que proceda a su consagración, pues «*se halla en estado de poder colocarse en ella la santa ymagen, celebrarse el santo sacrificio de la misa y cumplirse los demás ejercicios espirituales*»<sup>13</sup>. De esta suerte, el 29 de septiembre de este mismo año la capilla fue consagrada. Sólo quedaba por remediar el encajonamiento en que se encontraba y que una piadosa donación iba a resolver, haciendo posible la construcción del atrio que precede a la iglesia —concluido en 1818— y que le confiere esa agradable perspectiva de la que actualmente goza<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, fol. 126 v.

<sup>6</sup> *Ibid.*, fol. 122 v.

<sup>7</sup> La Congregación debió declinar totalmente la elección del proyecto en su benefactor, no sólo porque en el acta que recoge la colocación de la primera piedra se hable expresamente del «*maestro que de orden de su ilustrísima corre con la obra*», sino porque a la hora de emitir su juicio sobre la primera planta realizada por Francisco Portela, la Congregación acuerda que «*en el asunto nada tiene que disponer ni acordar con más azierto que ponerse enteramente a las piadosas manos y voluntad de su ilustrísima para que según ella arvitre como mejor sea de su justificado agrado*». (Actas de la Cofradía de San Telmo, 1741-1824, fol. 121).

<sup>8</sup> Actas de la Cofradía de San Telmo. Barqueros, 1745-1776, fol. 93 v.

<sup>9</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62, fol. 25. Archivo de la Catedral de Tuy, citado en adelante como A.C.T.

<sup>10</sup> *Ibid.*, fols. 25 v.-26 r.

<sup>11</sup> Cofradía de San Telmo. Coste de la Capilla, 1770-1862, núm. 4, fols. 5 r.-7 v., A.H.D.T.

<sup>12</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62, fol. 123 r.-123 v. La sustitución de las dos torres por una sola «en la frontera» no se lleva a cabo. El actual campanario es obra reciente de un cantero local.

<sup>13</sup> Protocolo de D. M. Herrero Seoane, núm. 62 bis, fol. 13 v., A.C.T.

<sup>14</sup> ÁVILA Y LA CUEVA: *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, 1851, t. I, 178-179.

Fray Mateo realiza su proyecto de espaldas al formalismo y disciplina del arte cortesano portugués, elegante pero un poco frío y seco, dominado por Ludovice y el gusto italizante de Juan V, y dentro de «la libertad ornamental de la arquitectura del norte»<sup>15</sup>, en concreto de André Soares, que hizo de Braga y en general de la región del Minho-Douro una de las expresiones más distintas y poderosas del barroco europeo, expresando en el granito unas exuberancias decorativas que parecen revivir el espíritu manuelino<sup>16</sup>. Se trata de una arquitectura que no tiene correlato posible en otras escuelas, no sólo lusitanas, sino peninsulares<sup>17</sup>, y que se califica «por su excepcional riqueza de ornato y por el carácter dramático de su composición»<sup>18</sup>. Es esta arquitectura, que centra el verdadero sentimiento barroco de Portugal<sup>19</sup>, la que ha informado la obra de fray Mateo, como veremos a continuación.

La capilla salva la pendiente en la que se asienta con una cripta, que conmemora el lugar en que vivió y murió san Pedro Telmo. Esta cripta es un túnel de medio cañón orientado en la dirección este-oeste, al que se accede por medio de una puerta cuyo marco engloba a ésta y al tragaluz superior, separados por un arrugado dintel que semeja un fuelle estirado (fig. 1). El marco es de movido perfil. La línea recta del dintel se continúa en una fluencia de curva y contracurva delineada exteriormente por un grueso baquetón que ritma con el remate de la hornacina superior y que se convierte en el elemento definidor de la decoración de la capilla. De posible substrato borrominesco<sup>20</sup>, su

acento expresivo recae en la multiplicación de curvas a la altura de los hombros de la puerta y en la profundidad de todo el encuadramiento que constituye la parte esencial del juego rítmico del diseño, que fray Mateo tuvo ocasión de estudiar en las obras de Soares, donde se prodiga este artificio, confirmando el hecho de que el rococó es un arte de invención constantemente renovada, de irresistible movimiento, de capricho siempre imprevisible<sup>21</sup>. Por otra parte se alcanza aquí un perfecto equilibrio entre el perfil multiplicado y la simplificación exigida por la dureza del material, conformando interiormente una silueta de llave, que ya Soares había privilegiado en el cuerpo superior de la fachada de la Iglesia de los Congregados de Braga, aunque no en «negativo» como en nuestro caso, sino en «positivo» y con un diseño más sutil<sup>22</sup>.

El remate de la puerta ha reemplazado el típico frontón sobre pilastras por un trazado más alegre que centra su atención en la línea curva, ya sea en el arco del frontón o en las diminutas roscas de éste, ya en las grandes volutas que lo sostienen y que son como un reflejo ampliado de su curvada terminación. He aquí una típica estructura por la que la arquitectura europea del siglo XVIII sintió especial afecto.

Sobre la cripta fray Mateo erigió la capilla con uno de los planos centralizados más comunes: el de cruz griega, pero realzando el eje longitudinal al presentar ligeramente más desarrollados los tramos correspondientes a la capilla mayor (fig. 2) y al coro alto (fig. 3). Pese a esto, el verdadero protagonista del interior es el gran espacio medio, que parece prohibir toda veleidad de movimiento, que viene a ser como el desquite del equilibrio, la negativa al movimiento de los muros externos que no

<sup>15</sup> KUBLER G. y SORIA, M.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, 1959, 115.

<sup>16</sup> R. DOS SANTOS: «A arquitectura barroca em Portugal», *Revista e Boletín de Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1951, 2.ª serie, 17-18, Id., *Historia del arte portugués*, Barcelona, 1960, 96; SMITH, R. C.: «Tres artistas de Braga», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII, Bracara Augusta*, 1973, t. II, 495-496.

<sup>17</sup> CHUECA GOITIA, F.: *Barroco en Hispanoamericana, Portugal y Brasil*, t. VIII de la «Historia de la arquitectura occidental», Madrid, 1985, 243.

<sup>18</sup> SMITH, R. C.: «Tres artistas...», art. cit., 496.

<sup>19</sup> BAZIN, G.: «Reflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le nord du Portugal», *Revista e Boletín da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1950, 2.ª serie, 9.

<sup>20</sup> Se podría pensar en un posterior desarrollo del tema borrominesco de los ángulos superiores curvados hacia adentro, utilizado primero en Porto por Masoni y llamado a tener gran

futuro en la obra de Soares que lo aplica ya en la Portada del Palacio Arzobispal de Braga (cfr. R. C. SMITH: «O ambiente artístico de Braga e o estilo de André Soares», cap. III de su monografía sobre *Fraí José de Santo Antonio Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisboa, 1972, t. I, 182. Pero no se puede perder de vista el hecho de que Borromini hubiese dado un mayor desarrollo curvilíneo lateral, aunque sustituyendo el remate recto por un acento circunflejo, en obras como el Colegio de Propaganda Fide.

<sup>21</sup> GAXOTTE, P.: Prefacio a la obra de A. Shonberger y H. Soehner: *El rococó y su época*, Barcelona-Madrid, 1963, 8.

<sup>22</sup> Cfr. SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, fig. 49, pág. 91.

se refleja interiormente. Domina un espacio cilíndrico, autónomo, que primero se pensó cubrir con una cúpula, pero que acabó con una bóveda de aristas como hermética capa de cierre, cuyos plementos están más desarrollados en sus ejes mayores.

La articulación parietal se realiza a base de dobles pares de pilastras en ángulo que flanquean los machones, de las cuales las que constituyen el crucero interrumpen su ascenso para que se volteen los arcos de medio punto correspondientes. Sólo las que miran al espacio central abrazan toda la pared hasta alcanzar la balconada superior que sirve de arranque a la bóveda. Sus capiteles en esta ocasión son mucho más ricos al adoptar la molduración de la cornisa, que en estos puntos se destaca plásticamente.

En los machones, entre las pilastras mayores, se perfora la pared para recibir puertas y balcones, desmaterializando el muro (figs. 2 y 3). El arco carpanel de los vanos se rebaja tanto que parece casi recto. Sobre el inferior nace un resalte que inicia su desarrollo de un modo orgánico, encogiéndose primero en su ascenso y ensanchándose luego para constituir la ménsula ricamente trabajada del balcón, cuya moldura superior volveremos a ver en la hornacina central de la fachada. Una sencilla guarnición rodea la puerta-ventana, sirviendo en la parte superior de base a dos cintas en C unidas que conforman la peana de un óvalo con escenas pintadas relativas a la vida de san Pedro Telmo, cuyo marco, con remate trebolado, vuelve a incidir en el gusto por las formas curvas y planas de la decoración placada (fig. 4). Y obsérvese ese interés por concatenar todos los elementos desde el suelo hasta el remate del medallón, que de nuevo encontramos en los brazos laterales del crucero en donde las líneas del trasdós de los arcos que cobijan los retablos se unen al marco polimorfo del óculo oval, que, curiosamente, se mostrará siempre al exterior como un recorte rectangular en la pared.

Hay una nota en el interior de la capilla que merece ser reseñada y corresponde a los pequeños balcones que contribuyen a crear un efecto teatral (fig. 4). Recordemos como en los templos del último barroco y del período rococó —especialmente en el alemán— abundan las tribunas, balcones y balaustradas, que se abren a la nave central y que «psicológicamente crean en nosotros la sensación de hallarnos en la sala de un teatro, son verdaderos palcos, concebidos para contemplar un espec-

táculo»<sup>23</sup>. Todo culto es un espectáculo, en el sentido escénico del término, y el de la Iglesia Católica lo es de modo indiscutible. Y a ello se une en el barroco el gusto por la espectacularidad, de forma que así como el escenario era la liza del teatro profano, el templo se convirtió en un teatro sacro<sup>24</sup>. Se tiene la impresión de que en el templo ha penetrado el sentido de la gran sala de fiestas, que en la arquitectura religiosa de Suabia y Baviera, que se permitió mil licencias y fantasías, hallará su expresión más lograda. Y en Tuy, dentro de su modestia, como en un teatro de provincias o, mejor aún, reduciendo el carácter funcional a la categoría de atributo, también está presente esta idea tan grata a la cultura del barroco, especialmente del siglo XVIII, pues no en vano es cuando el tema del teatro y de la perspectiva escenográfica se desarrolla en toda su plenitud.

Exteriormente el edificio se corona por una tambor octogonal que nunca llegó a recibir la cúpula proyectada como remate y cuya forma combinaría armónicamente con la calle central de la fachada (fig. 5). La falta de recursos aconsejó su sustitución por una bóveda de aristas que se cubre con un tejado casi plano. Los ángulos del tambor se refuerzan con estribos que se interrumpen a la altura en que se voltearía la cúpula y se fijan por medio de unas volutas, que tanto juego han dado en la decoración el edificio y que ahora se dilatan y multiplican en un espacio de tres dimensiones sirviendo como apuntalamiento, como elemento de transición entre contrafuertes y cornisa, pero sobre todo como decoración, pues a pesar de ser una parte dominante no logra engarzar el edificio en el espacio, imprimirle una rotación ideal, quedando reducido a un simple elemento del vocabulario rococó<sup>25</sup>. Sobre las volutas descansa un rico cornisamento finamente moldurado, que se dilata en su ascenso y que se ha tenido la precaución de compaginar con la cornisa que abraza el cuerpo de la

<sup>23</sup> OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, 1969, 123.

<sup>24</sup> SCHONBERGER, A. y SOEHNER, H.: *Op. cit.*, 101.

<sup>25</sup> No olvidemos que el leitmotiv de la época es la curva tridimensional, cfr. N. PEVSNER: *Esquema de la arquitectura europea*, Versión corregida y aumentada por R. Taylor, Buenos Aires, 1957, 302.

iglesia, alcanzando bellos efectos (fig. 8). Un tejado de aguas de muy poca pendiente termina de configurar un cimborrio que resulta todavía bastante medieval en sus volúmenes y en su cubierta. Estamos ante un rasgo propio de la arquitectura gallega que ha preferido el tejado al descubierto sobre el chato octógono<sup>26</sup>. Sobre los ángulos y en el centro del tejado una serie de pináculos terminan por dar al cimborrio un cierto aspecto de tarta de cumpleaños.

La capilla se presenta como una unidad plástica, con un rasgo expresivo en las paredes de la caja que resulte infrecuente en Galicia: la movilidad de los planos (figs. 7 y 8). Los muros se flexionan y sugieren una expansión de la forma en el espacio, sirven de pretexto para el juego móvil y variado de la luz. La pared resulta flexible y la inflexión del plano sugiere expansión, aunque ésta sea limitada, pues el desarrollo curvilíneo sólo se realiza por medio de pequeños retranqueamientos junto a las pilastras angulares, no son índice de la concepción espacial interna y están ausentes en la pared oeste. No obstante, estos pequeños estrangulamientos entre los que median largos hiatos de pared recta son suficientes para transformar la función estática de la pared en algo dinámico, la forma cerrada en forma continua. Y a esta impresión contribuye en gran medida el rico cornisamento cuya generosidad de diseño pone una nota festiva en la construcción y contrasta con el sobrio zócalo granítico que abraza igualmente todo el edificio y sirve como índice de la austeridad de unas paredes cuyo valor descansa en las ausencias ornamentales, sólo rotas en la fachada, y en la utilización del muro ondulado que convierte un elemento inerte como la pared en algo vivo, invención a través de la cual Borromini había negado la historia como principio de autoridad<sup>27</sup>, pues al dar flexibilidad a la piedra, «transformó el muro pétreo en una materia dúctil»<sup>28</sup>.

La unidad plástica de la capilla se rompe y quiebra en los múltiples fragmentos de las articulaciones de la fachada, que se organiza en tres calles (fig. 9). Las laterales, abrazadas por largas pilastras

corintias, corresponden al primer cuerpo de unas torres que nunca llegaron a terminarse. La austeridad de las pilastras posteriores se quebranta ahora por medio de unos capiteles corintios regidos por la arbitrariedad, no tanto de sus elementos como de su articulación: dos hileras de acantos salpican dos tercios de su superficie y sostienen dos «ramilletes» de caulículos, que recuerdan las clásicas hélices y volutas y que se sienten más como trabajo de ebanista que de cantero (fig. 11). Libertades que para nuestro arquitecto venían avaladas por la heterodoxia de las construcciones soarescas<sup>29</sup>. El entablamento, perfectamente definido en sus partes, ve curvarse en su parte media el arquitrabe, friso y sección inferior del geison, pues la parte superior de la cornisa, muy volada, se corta en ángulo, fragmentando lo que hasta ahora era un entablamento unitario. El juego de volúmenes alcanza un alto y grato nivel de plasticidad (fig. 12). Sobre el entablamento, el arranque del segundo cuerpo de las torres, también curvado en su punto medio, señala el cambio que sobre la marcha de la fábrica se introdujo en 1790. Dos óculos, el superior muy estrangulado, se encargan de la iluminación.

Pero es en la calle central donde el inquieto artificio del diseño alcanza su punto culminante, articulando sus partes en un ritmo caprichoso y lúdico. Entre los cuerpos de las torres se encadena una sucesión de huecos y hornacinas que suben hasta alcanzar la cúspide de un tranquilo coronamiento que apacigua el ascenso. En esta progresión de molduras de granito que esencialmente reúne puerta, ventana y hornacina central en una sola composición profundamente plástica, encontramos la definición soaresca del verticalismo inherente a todo su arte, cuyo origen se ha puesto en la Portada de la Capilla de la Ascensión del Buen Jesús de Braga pero que encuentra en la capilla de Santa María Magdalena del Monte Falperra su expresión más lograda<sup>30</sup> (fig. 10). Es a la luz de esta obra

<sup>26</sup> BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, 1966, 155 y 193.

<sup>27</sup> ARGAN, G. C.: *Borromini*, Madrid, 1980, 33.

<sup>28</sup> GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, 1979, 113.

<sup>29</sup> SMITH, R. C.: («Tres estudios bracarenses», *Revista e Boletín de Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1970, 2.ª serie, 62, fig. 18), llama la atención sobre este aspecto al estudiar los capiteles de concheados e folhagens» de la Iglesia de Nuestra Señora de la Torre.

<sup>30</sup> SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 195. Este autor ha visto la influencia de Masoni en la tendencia de Soares a juntar en grandes fajas verticales puertas y ventanas (cfr. *op. cit.*, 183).

donde buena parte del vocabulario y sintaxis de fray Mateo parecen encontrar justificación. Si como señala Pevsner, de hecho toda la arquitectura es estructura y decoración, variando su relación según las épocas y los países<sup>31</sup>, no cabe la menor duda de que en nuestro caso el ornato se ha adueñado de la estructura, como igualmente sucede en las obras de André Soares.

La portada se abre con un arco carpanel, que hemos visto ya utilizar en el interior, cuyo ritmo se enmarca y quiebra, primero, por un sencillo rebaje, y luego, con un cordón que como un eco plástico se repite más arriba y que podía suponer una cesura en el desarrollo unitario del cuerpo medio de la fachada de no ser por la rocalla que parece colgada de él y por la cinta polilobulada que rodea la ventana y se une también a él (fig. 13). La rocalla, ese elemento clasificado como «capricho de la Naturaleza»<sup>32</sup>, como «representación perfecta de lo inacabado»<sup>33</sup>, es la única concesión al vocabulario naturalista de Soares que tanto desarrolló en algunas de las obras que van a servir de inspiración a nuestra capilla<sup>34</sup>. Pero en este elemento soaresco interesa no tanto la forma como la función. En Falperra actuaba como grapa entre los dos huecos, fundiéndolos con vigor, aquí ha perdido toda fuerza, se ha reducido a un elemento pasivo, pero conservando la idea de fusión. Formal y sintácticamente se halla más próximo al que se observa en la Capilla de la Aparición de Cristo a María Magdalena, aproximación que hay que hacer extensiva a la claridad lineal del marco de la puerta que ambas obras comparten (fig. 14).

Dos grandes eses equilibran el hueco central y colman armónicamente los espacios laterales. Su ritmo y el del marco de la ventana —que cuenta con paralelos que alcanzan a la Europa central, como en

el caso del santuario de Vies, al pie de los Ales bárbaros, obra de Zimmermann— logran su más enfática expresión en la ondulación del remate, donde la continuidad discursiva de la línea pone el toque más expresivo a la fachada y que Soares había prodigado en Falperra y había aplicado en otras obras del mismo período<sup>35</sup>. Esta forma de acento circunflejo dislocado, paradigma de la heterodoxia constructiva, es una invitación a la altura, potenciando la fusión de los elementos del eje central de la fachada y canalizando la visión hacia la hornacina<sup>36</sup>. Pero en este arco «flamboyant», sus formas, producto de la fantasía y del capricho, se despliegan como ondas en el agua, y lo mismo ocurre con las guarniciones que se extienden simétricamente a ambos lados y se someten a ese proceso de multiplicación soaresca. Estos perfiles repetidos se inflan en su parte inferior y descansan sobre unas repisas bulbosas que André Soares, inspirándose en grabados alemanes, utilizó en varias ocasiones para sus retablos<sup>37</sup> (fig. 15). En general se tiene la impresión de que una fuerza ha presionado sobre la portada y como resultado la masa magmática rebaba lateralmente conformando un perfil de acordeón.

Este arco nos conduce a la peana de la hornacina, cuya moldura enroscada en los extremos hemos visto en las ménsulas de los balcones del interior

<sup>31</sup> SMITH, R. C.: («O ambiente artístico...») en *op. cit.*, 183) ha señalado en los remates sinuosos, de curvas borrominescas, una influencia de Masoni sobre el arquitecto bracarense.

<sup>36</sup> La invención del motivo, llamado a tener gran futuro, corresponde a Borromini que, frente al frontón clásico, acabado y cerrado, convergente y unitario, construye un elemento extraño y caprichoso que establece una ruptura con los códigos establecidos por el clasicismo. Se ha puesto en relación el origen de éste y otros motivos con ciertos elementos expresivos del gótico, algo que no pasó desapercibido a Badinucci para quien en la arquitectura de Borromini existía una vaga tendencia a la «manera greca» (cfr. G. C. ARGAN: *Borromini, op. cit.*, 61). A. BLUNT (*Borromini*, Madrid, 1982, 37) establece el origen en la ingeniosa variante que G. del Duca introdujo en la Puerta de Santa María in Trivio de Roma a partir de la audaz innovación que Miguel Ángel había establecido en la Porta Pia al colocar dentro del frontón principal otro curvo y partido. Pero Borromini procedió fundiendo los elementos de su predecesor en una traza continua, y lo hizo por vez primera en la Fachada del Oratorio de San Felipe Neri.

<sup>37</sup> Piénsese en los plintos del Retablo de San Martinho de Tibaes, tomados de un grabado de Hobermann o en el Retablo mayor de Falperra, en este caso cubierto de decoración (cfr. SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, 228 y figs. 39, 56 y 59, y MANDROUX-FRANÇA, M. T.: *Art. cit.*, 420 y fig. 13).

<sup>31</sup> PEVSNER, M.: *Op. cit.*, 280.

<sup>32</sup> NORBERG-SCHULZ, Ch.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973, 13.

<sup>33</sup> CHARPENTRAT, P.: *Barroco. Italia y Europa central*, Col. «Arquitectura Universal», Barcelona, 1964, 136.

<sup>34</sup> Sobre la decoración rococó en Portugal y su derivación de fuentes grabadas, cfr., MANDROUX-FRANÇA, M. T.: «Information artistique et "masse-media" aúñ XVIII<sup>e</sup> siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo en Portugal», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII, Bracara Augusta*, 1973, t. II, 412-445 y SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 184 y sigs.

de la capilla (fig. 16). La hornacina, de medio punto y con venera en el cascarón, se rodea de una cinta que parece tensarse por el peso de las volutas inferiores, que crean una graciosa contraposición a las roscas de la peana. Dos pares de eses entrelazadas, que un golpe de viento parece haber separado de la guarnición de las hornacinas, ponen una nota caligráfica sobre la blanca pared y cumplen una función similar a las volutas de la ventana. Y si hacemos abstracción de la hornacina su perfil unido al del arco se podría leer como un eco deformado del arco flamígero inferior e incluso podría recordar los peinetones de accidentada silueta de las iglesias del norte de Portugal, que se convertirán en un típico remate de las brasileñas<sup>38</sup>. Estos adornos, que semejan virutas enroscadas, vinculan las hornacinas laterales al eje medio. Y observemos cómo en ellos no faltan las notas soarescas pues la venera interior es un tema que Soares había aplicado en la Casa de la Cámara o en las hornacinas laterales de la Iglesia de los Congregados, y la forma de la peana, con una articulación de gran turgencia, parece derivar de la rica molduración de entablamento de la fachada del Convento de los Congregados o del basamento del Retablo de la Sacristía de San Martiño de Tibaes. Su placado inferior tiene el mismo aire de rúbrica que la decoración superior (fig. 13).

Llegamos así a la gran visera colocada como remate de la fachada y que desarrolla más los extremos que su parte media (figs. 9 y 16). Se trata de una volada superficie que se sobrepone al cornisamento de los cuerpos laterales. Por último, fijémo-

nos como al ritmo cóncavo de los cuerpos laterales sucede en el centro un desarrollo convexo de la pared, dinamizándola de forma más decidida que los muros lateral y posterior (fig. 9).

No dudo que la fachada tudense se haría blanco de las críticas de aquellos nostálgicos que, como Cochin, suspiraban por la regularidad, sencillez y simplicidad<sup>39</sup>, ya que se encuentra en las antípodas de estos principios, como una buena parte del barroco español y portugués. Uno y otro sobresalieron en un tipo de extremismo que se expresó cubriendo superficies enteras de exuberante decoración<sup>40</sup>. Y la Capilla de San Telmo es un ejemplo de este modo de trabajar en el norte de nuestro país vecino. Pero, a diferencia de Falperra, su más cercano prototipo, con un desarrollo casi histérico del ornato, fray Mateo le dio una expresión más arquitectónica, sin ese carácter de obra mueble, de retablo traspasado al exterior<sup>41</sup>. Y es que fray Mateo nos ha dejado en esta capilla una muestra del arte soaresco tamizando el vocabulario y la sintaxis de su estilo florido, que se ha llamado «realista»<sup>42</sup> y que está dominado por la ebullición del ornato, como se aprecia en Falperra o en la Casa del Rayo, con la óptica atemperada y abstracta de su producción intermedia en la que Soares se aplica a un concepto esencialmente lineal de la estructura determinando una mayor claridad formal que permite un abordaje más sosegado, como en el caso de la Cámara de Braga. En otras palabras, se podría decir que la Capilla de San Telmo viene a ser una variación del tema de Falperra realizada con las superficies lisas de la Cámara de Braga.

<sup>39</sup> En la «Supplication aux Orfèvres» y en la «Lettre d'une société d'architectes», Cochin, tras enfrentarse con los decoradores y artesanos, recomienda a los arquitectos que «sólo el ángulo recto es capaz de producir buen efecto», citado por P. Gaxotte en su Prefacio a la obra de Shonberger y Soehner, *op. cit.*, 7-8.

<sup>40</sup> PEVSNER, M.: *Op. cit.*, 286.

<sup>41</sup> No olvidemos que Soares es posiblemente el más eminente diseñador de retablos barrocos del siglo XVIII en Portugal, alguno de los cuales, como el de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Viana do Castelo, ha sido calificado como «obra-prima del estilo rococó en Portugal» y como «la más monumental expresión del estilo rococó en Portugal y uno de los más eminentes de Europa», cfr. C. R. SMITH: «A verdadeira História do Retábulo de Nossa Senhora do Rosário da Igreja de S. Domingos de Viana do Castelo», *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, 1967, 2.ª serie, 19; Id., «Tres artistas...», art. cit., 500, Id., «O ambiente artístico...», en *op. cit.*, 216 y sigs.

<sup>42</sup> SMITH, R. C.: «O ambiente artístico...» en *op. cit.*, 215.

<sup>38</sup> Cfr. A. C. DA SILVA TELLES: «Alguns aspectos da arquitectura na segunda metade do século XVIII no Brasil», *Actas do congresso A arte em Portugal no século XVIII, Bracara Augusta*, 1973, t. I, 96.

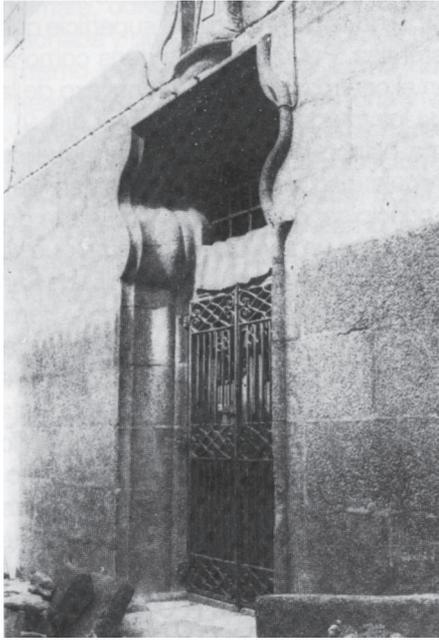


Fig. 1: Capilla de San Telmo. Puerta de la cripta.

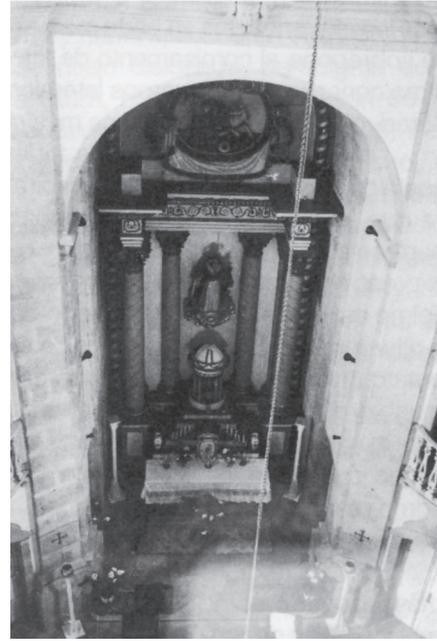


Fig. 2: Capilla de San Telmo. Interior, vista del presbiterio.



Fig. 3: Capilla de San Telmo. Interior, coro alto.

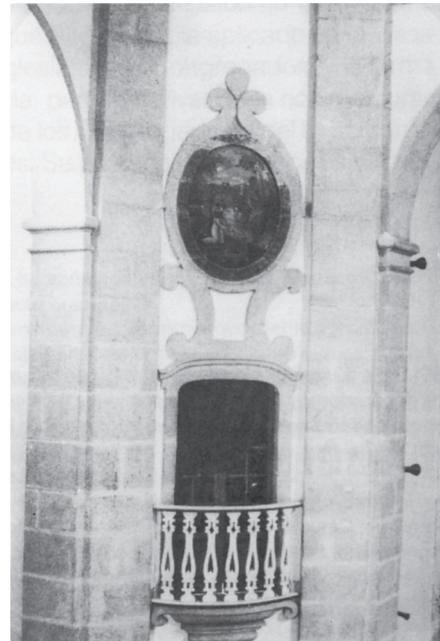


Fig. 4: Capilla de San Telmo. Detalle de un machón.



Fig. 5: Capilla de San Telmo. Cimborrio.



Fig. 6: Capilla de San Telmo. Detalle del cimborrio.



Fig. 7: Capilla de San Telmo. Muro norte.

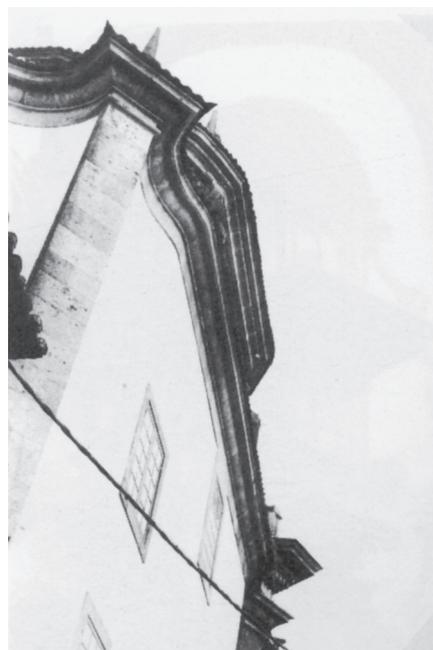


Fig. 8: Capilla de San Telmo. Muro este.



Fig. 9: Capilla de San Telmo. Fachada.



Fig. 10: Capilla de Sta. M.<sup>a</sup> Magdalena del Monte Falperra.

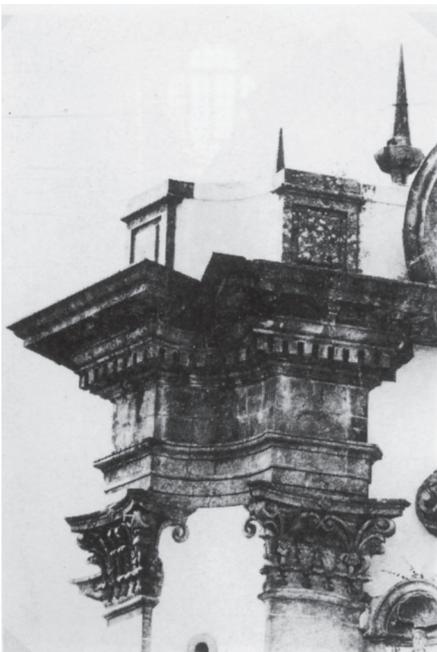


Fig. 11: Capilla de San Telmo. Detalle de la fachada.

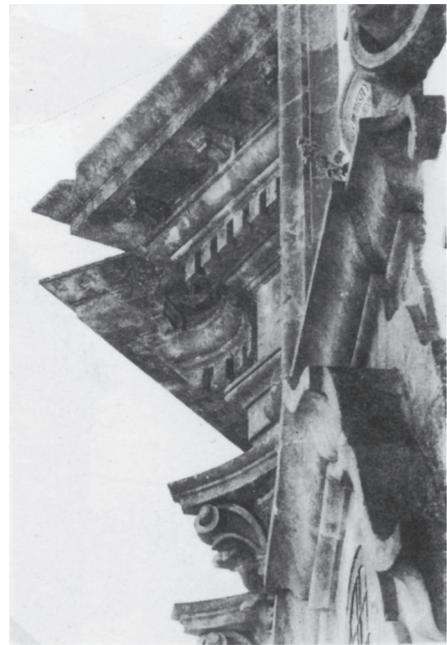


Fig. 12: Capilla de San Telmo. Detalle de la fachada.



Fig. 13: Capilla de San Telmo. Portada.

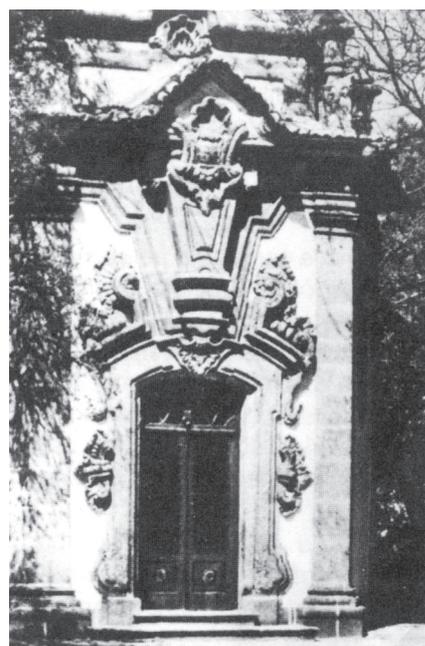


Fig. 14: Capilla de la Aparición de Cristo a M.ª Magdalena.

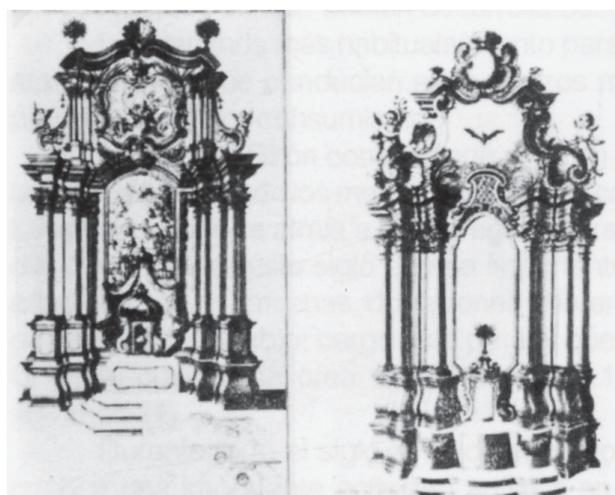


Fig. 15: Grabados de Hobermann.



Fig. 16: Capilla de San Telmo. Hornacina central de la fachada.

