



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Grado en Historia del Arte

Curso 2024/2025

Trabajo de Fin de Grado

Arquitectura Barroca:

La Capilla Barroca de las Reliquias de la Catedral de Tui.

Autora:

Noelia Ferverza Domínguez

Tutor Académico:

Miguel Taín Guzmán.

ÍNDICE

Resumen:	2
1.INTRODUCCIÓN	4
2.SAN TELMO Y EL ORIGEN DE LA CAPILLA	9
2.1. Hagiografía del santo y fundación de su capilla	9
2.2. La primera capilla	12
3.CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA BARROCA	15
3.1. Mecenas y patrocinadores Constructores	15
3.3. Análisis Arquitectónico	17
3.3.1. Planta y Alzado	17
3.3.2. Retablos	21
3.4. Panteón obispal	45
3.5. Sacristía y oficinas	46
4.USOS DE LA CAPILLA: PEREGRINACIÓN Y FESTIVIDADES	47
5.CONCLUSIONES	49
6.ANEXOS FOTOGRÁFICOS	52
7.BIBLIOGRAFÍA	75

Resumen:

El presente trabajo se centra en el estudio integral de la Capilla de San Telmo, situada en la Catedral de Santa María de Tui, como uno de los espacios devocionales más relevantes de la diócesis gallega. La investigación aborda especialmente el papel que desempeña esta capilla como lugar de culto en torno a la figura de San Pedro González Telmo, santo local y patrón de los navegantes, cuya devoción se consolidó desde el siglo XIII y perduró hasta la Edad Moderna.

El trabajo destaca como este espacio arquitectónico y litúrgico refleja la evolución de las prácticas devocionales ligadas al santo, especialmente a partir de la reforma barroca del siglo XVIII, en la que la capilla adquiere su configuración definitiva. A través de un análisis artístico, histórico y simbólico, se profundiza en la función de esta como lugar de veneración de reliquias, manifestación de la piedad popular y expresión material de los ideales contrarreformista que buscaban reforzar la religiosidad mediante elementos visuales y ceremoniales. La obra pone en valor la importancia de este espacio no solo como elemento primordial, sino como testimonio de las prácticas religiosas de la diócesis tudense.

Palabras clave: Contrarreforma; retablo; sacralidad; programa iconográfico; culto relicario.

Resumo:

O presente traballo centrase no estudo integral da Capela de San Telmo, situada na Catedral de Santa María de Tui, como un dos espazos devocionais máis relevantes da diócesis galega. A investigación aborda especialmente o papel que desenvolveu esta capela como lugar de culto en torno á figura de San Pedro González Telmo, santo local e patrón dos navegantes, cuxa devoción foi consolidada dende o século XIII e perdurou ata a Edade Moderna.

O traballo destaca como este espazo arquitectónico e litúrxico reflexa a evolución das prácticas devocionais ligadas ao santo, especialmente a partir da reforma barroca do século XVIII, na que a capela adquiere a súa configuración definitiva. A través dun análise artístico, histórico e simbólico, profundízase na función desta como lugar de veneración das reliquias, manifestación da piedade popular e expresión material dos ideais

contrarreformista que buscaban reforzar a relixiosidade mediante elementos visuais e cerimoniais. A obra pon en valor a importancia deste espazo non só como elemento primordial, senon coma unha testemuña das prácticas relixiosas da diócesis tudense.

Palabras clave: Contrarreforma; retablo; sacralidade; programa iconográfico; culto relicario.

Abstract:

This paper focuses on a comprehensive study of the Chapel of San Telmo, located in the Cathedral of Santa María de Tui, as one of the most important devotional spaces in the Galician diocese. The research focuses in particular on the role played by this chapel as a places of workship dedicated to San Pedro González Telmo, a local saint and patron saint of sailors, whose devotion was established in the 13th century and lastes until the Modern Age.

The work highlights how this Architectural and liturgical space reflects the evolution of devocional practices linked to the saint, especially since the Baroque reform of the 18th century, when the chapel acquired its definitive confioguration. Through an artistic, historical and symbolic analysis, it delves into the function of the chapel as a place of veneration of relics, a manifestation of popular piety and a material expresión of the Counter-Reformation ideal that sought to reinforce religiosity through visual and ceremonial elements. The paper emphasises the importance of this spaces not only as a fundamental element, but also as a testimony to the religious practices of the Diocese of Tui.

Keywords: Counter-Reformation; altarpiece; sacradness; iconographic programme; reliquary worship.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Explicación de la elección del tema

La elección del tema de este trabajo de fin de grado no ha sido fruto del azar, sino que viene dado por el hecho de que, la Capilla de San Telmo de la Catedral de Santa María de Tui, es un espacio que me resulta próximo, tanto geográfica como afectivamente, ya que se encuentra en un entorno familiar y cotidiano para mí, lo que me ha permitido acceder de manera directa a su estudio. Esta cercanía ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo, al otorgarme la posibilidad de observar con detenimiento y en repetidas ocasiones los detalles arquitectónicos y ornamentales, más allá de lo que podría ofrecerme una documentación meramente fotográfica o bibliográfica.

Por otro lado, la elección de este tema respondió también a un interés por reivindicar la excepcional calidad artística de un espacio que, en muchas ocasiones, puede quedar relegado a un segundo plano dentro del discurso histórico-artístico general de Galicia, y más aún en el panorama nacional, pese a reunir una serie de elementos de primer orden en la arquitectura y la escultura barroca del siglo XVIII. El análisis detenido de las piezas que conforman este ámbito pone de manifiesto la complejidad conceptual que sustentó su diseño, así como la ambición de los promotores episcopales que quisieron dotar a este espacio de un discurso visual coherente, capaz de reflejar los ideales contrarreformista y las aspiraciones de dignificación del cabildo tudense.

Por ello, el estudio de esta capilla me ha permitido valorar no sólo su dimensión artística, sino también su proyección cultural y espiritual a lo largo de la historia de la diócesis.

1.2. Estado de la cuestión

El presente trabajo se sustenta en un corpus bibliográfico muy diverso en el que podría destacar, especialmente tres libros fundamentales: la monografía de Salvador Andrés Ordaz (2017), el tratado de Francisco Colmenero (1754) y el plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui (Bello Villar et al. 2015; Seara Morales y Bratta Martínez, 2004). Estos trabajos han sido determinantes tanto para la comprensión de aspectos artísticos e iconográficos como para el análisis más técnico, material y litúrgico del conjunto.

La obra de Andrés Ordaz *San Telmo, Arte e Iconografía. Memoria lusoespañola del “Corpo Santo”* (2017) ha sido fundamental para el enfoque iconográfico y hagiográfico del estudio, al ofrecer una de las visiones más completas sobre la figura de San Pedro

González Telmo y su representación artística en el contexto hispano-luso. Aunque no se ha citado de forma extensa, su consulta ha sido clave para contrastar fuentes y analizar críticamente los elementos simbólicos y devocionales de la capilla, esencialmente en relación con el retablo-relicario.

En el caso del tratado de *El Carmelo Ilustrado* (1754) de Francisco Colmenero, este resultó crucial para poder comprender la presencia de santos negros como San Elesbaán y Santa Ifigenia en la capilla, al contextualizar sus atributos iconográficos dentro de la espiritualidad carmelitana y las estrategias devocionales de la Contrarreforma, aportando claves sobre su simbolismo y legitimación.

El *Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui* ha sido fundamental para el análisis arquitectónico, al ofrecer datos precisos sobre materiales, técnicas constructivas y restauraciones. Su aportación ha sido especialmente valiosa para entender la configuración espacial y formal de la capilla de San Telmo dentro del conjunto catedralicio.

A estos pilares fundamentales se suman obras de referencia para entender el contexto artístico e ideológico de la época. Los estudios de Emile Mâle (2002), Rudolf Wittkower (1988) y Santiago Sebastián (1981) han permitido enmarcar la arquitectura e iconografía barrocas dentro de las coordenadas estéticas y doctrinales de la Contrarreforma, analizando cómo el arte sacro se convirtió en vehículo de persuasión espiritual. En este mismo ámbito, el trabajo de Domingo González Lopo sobre las reliquias en los XVII y XVIII (1993) ha sido crucial para valorar la importancia simbólica, litúrgica y devocional de estos elementos, cuya presencia se manifiesta de forma intensa en el retablo-relicario de San Telmo.

El trabajo ha sido enriquecido también, con estudios como el de Álvarez Fernández (2001), centrado en el retablo barroco gallego; la tesis de Novo Sánchez (2019), que analiza el mobiliario de este espacio; y con aportaciones hagiográficas locales (Galmes, 1991; Añooveras Trías de Bes, 2003) que complementan la perspectiva cultural y devocional. De forma más específica, investigaciones recientes sobre la iconografía de santos negros, como las de Castañeda García y Vicent (2021) o Kaplan (2023), han permitido establecer conexiones más amplias, aunque su aplicación directa al caso tudense ha sido secundaria frente a la información extraída del libro de Colmenero.

En conjunto, esta bibliografía multidisciplinar ofrece una base rigurosa para abordar el estudio de la capilla desde una perspectiva histórico-artística, coherente con los criterios académicos actuales y siguiendo la normativa de citación APA 7.

1.3. Estructura del trabajo

En este trabajo sobre la Capilla de San Telmo de la Catedral de Santa María de Tui cuenta con distintas secciones desarrolladas a través de un enfoque académico y metodológico riguroso.

Cuenta con una introducción al santo, analizando la figura de Fray Pedro González Telmo, destacando su labor apostólica, su vinculación con Galicia y Portugal y su posterior veneración como santo. Así mismo, se examina el proceso histórico que llevó a la construcción de su primera capilla.

Con posterioridad se trata el grueso del trabajo, que es la construcción de la ampliación barroca de la capilla en el siglo XVIII. En este apartado se genera un análisis arquitectónico y se presta especial atención a los retablos que se generan en el espacio. Se atiende en ellos a aspectos iconográficos, formales, materiales, técnicos y programáticos, siempre en diálogo con el contexto religioso y social de la época.

Se trata también el espacio de la cripta, así como la importancia de la peregrinación a esta capilla y la realización de una festividad en honor al santo, finalizando el trabajo a través de una conclusión general, valorando el significado devocional, artístico y simbólico de la Capilla de San Telmo como espacio privilegiado del culto tudense. Y se añade, por último, los anexos fotográficos y una bibliografía que expone los documentos que respaldan las afirmaciones expuestas.

1.4. Agradecimientos

El presente trabajo de fin de grado no habría sido posible sin la colaboración, el apoyo y la orientación de diversas personas que, de una manera u otra, han contribuido de forma decisiva a su desarrollo y culminación. Por ello, me resulta indispensable expresar mi más sincero agradecimiento a todas ellas.

En primer lugar, deseo mostrar mi gratitud al profesor Miguel Taín Guzmán, quien desempeñó un papel fundamental en la gestación de este proyecto. Su orientación inicial fue clave para enfocar correctamente el tema de estudio y seleccionar un objeto de análisis, que, con el paso del tiempo, fue despertando en mí un interés creciente. Gracias a sus recomendaciones y consejos, pude acercarme a la Capilla de San Telmo de la Catedral de Tui con una mirada crítica y rigurosa, descubriendo en cada visita nuevos matices y detalles que enriquecieron sustancialmente el contenido del presente trabajo.

De igual modo, quiero expresar mi sincero agradecimiento al profesor Juan Manuel Monterroso Montero por su valiosa colaboración, resolviendo dudas, proporcionando bibliografía clave sobre la Capilla de San Telmo. Su apoyo académico fue fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Asimismo, deseo agradecer la ayuda prestada desde la propia Catedral de Tui, en especial a Ramón, trabajador de este emblemático edificio, quien me brindó en todo momento facilidades para acceder a la Capilla de San Telmo, incluso cuando estaba cerrada a fieles y turistas. Gracias a su amabilidad y colaboración, pude realizar observaciones directas y comprobar *in situ* detalles arquitectónicos, iconográficos y espaciales que difícilmente habrían podido ser captados de otro modo. Así, su disposición para abrirme las puertas de la capilla en momentos clave fue una oportunidad única para aproximarme de manera real y viva al objeto de estudio.

En esta misma línea, extiendo mi agradecimiento a Santiago Vega, también vinculado a la Catedral, por su disponibilidad para prestarme bibliografía encontrada en el recinto catedralicio. Además, a través de su cargo como sacerdote de la diócesis, me ayudó a comprender la importancia de los distintos elementos de la capilla para la experiencia religiosa.

Finalmente, quiero dejar constancia de mi especial gratitud a mi familia, cuyo respaldo ha sido constante desde el primer momento. Su comprensión, su paciencia y su apoyo de manera incondicional me han permitido dedicarle el tiempo necesario a este proyecto, con serenidad y sobre todo con confianza. Han comprendido mis ausencias y mis preocupaciones y han alentado cada avance logrado en la elaboración de este trabajo. Sin su estímulo y afecto, este proyecto no habría podido desarrollarse con la dedicación que ha requerido.

Así todas estas personas han sido fundamentales para crear un trabajo que, en mi caso, no supone únicamente una aportación al conocimiento sobre el barroco gallego o sobre la figura de San Telmo, sino que para mí supone un testimonio de la importancia que tiene el contacto directo con el patrimonio y el aprendizaje guiado por quienes conocen estos lugares. Por todo ello, reitero mi más sincero agradecimiento.

2. SAN TELMO Y EL ORIGEN DE LA CAPILLA

2.1. Hagiografía del santo y fundación de su capilla

Para comprender la importancia de esta capilla, lo primero que debemos saber es, quien era San Telmo, o mejormente nombrado, quien era Fray Pedro González Telmo.

Fray Pedro González fue un hombre que, en el año 1220 se incorporó a la orden de predicadores conocida comúnmente como Orden Dominicana, fundada en Toulouse (Francia) en el año 1216 por Domingo de Guzmán [Fig. 1], cuya intención era principalmente subsanar la propagación de sectas heréticas¹.

Este dominico se dedicó a expandir la palabra de Dios y fueron sus ansias de predicación las que lo llevaron hasta Galicia² tras varios destinos misioneros, algo que no resulta extraño dado que esta orden había estado presente en la comunidad casi desde sus tempranos comienzos³. En un inicio fue destinado a Santiago, si bien, se dedicó a transitar por todos los alrededores del Miño, hasta que finalmente llegó a territorio tudense⁴, capital de una antiquísima diócesis. Además, esta ciudad era un enclave estratégico entre Galicia y Portugal⁵, regiones que compartían una profunda tradición devocional.

Si bien, a lo largo del tiempo han surgido distintas cuestiones con respecto a la cronología de la vida de este santo, dado que puede resultar inexacta, existiendo cierta ambigüedad sobre su presencia final en Galicia, a pesar de que este se ha tomado como el lugar último en el que exhaló su suspiro final⁶. Llegó incluso a transmitirse que el hecho de que regresase a esta ciudad para morir fue un acto fruto de la indicación divina⁷.

El hecho de que finase en la ciudad de Tui despertó un sentimiento de pertenencia en los feligreses del territorio. Es por esto por lo que no es de extrañar que además de convertirse San Telmo en patrón de los marineros, se convirtiese también en el patrón de Tui y de

¹ Andrés Ordax, 2017: 19.

² Vila, 2009: 19-18.

³ Galmes, 1991: 94-98.

⁴ Vila, 2009: 19-18.

⁵ Territorios que siempre estuvieron muy unidos y de los que conservamos gran número de documentos, conociendo ya desde la Edad Media, conflictos entre Portugal y la diócesis tudense, que llegaron hasta época moderna. - Ernesto Almeida, Plácido Méndez Cruces, 1997.

⁶ Debido a las imprecisiones cronológicas no podemos conocer si esto es cierto o no, pudiendo pensar inclusive que Fray Pedro González se encontró en Galicia en su primera etapa de predicación y no en la última, como se menciona en el texto latino conocido como *Legenda*. Pero, según Lorenzo Galmes, si se conservan documentos que podrían mencionar que la primera vez que este personaje sintió que sus fuerzas se debilitaban, se encontraba en territorio gallego, por ello es probable que este fuese verdaderamente el lugar en el falleció.

⁷ La Voz de Galicia, Moralejo 2008.

todos aquellos que allí residían, por lo que el culto popular fue en aumento con el paso del tiempo.

Resulta curiosa la gran devoción prestada por todos aquellos que en esta ciudad vivían, puesto que, a pesar de que este santo ya fue conocido en la Edad Media, no fue hasta el 1741, tiempo después de su muerte, en Época Moderna y ya bien entrado el barroco, cuando fue beatificado⁸.

A pesar de esto, cabe señalar que, el primer intento formal de canonización del santo se remonta al año 1590, siendo este impulsado por Miguel de Castro, el entonces arzobispo portugués⁹. Algo que nos muestra nuevamente la influencia que Fray Pedro González Telmo había influido tenido en Portugal. Pero este no fue el único intento de canonización que se dio con el paso del tiempo hasta su final atribución¹⁰.

Este acto de consagración de Fray Pedro González como santo, viene dado debido a los edictos del Concilio de Trento que en pleno barroco adquieren todavía mayor peso¹¹. Así, debido a ese fervor por parte de los feligreses hacia el culto a San Telmo, ya en el Renacimiento nos encontramos con la Capilla del Corpo Santo, a pesar de que la Congregación todavía no había profesado su favor para que el culto público de este pudiese llevarse a cabo¹².

Así, la devoción al santo fue creciendo hasta el punto en el que llegó a establecerse en la ciudad de Tui una fiesta en su nombre, contando con misas en su honor y procesiones por las calles, de hecho, ya en el año 1578, en el momento en el que tuvo lugar la celebración del Concilio Diocesano, el propio Obispo D. Diego de Torquemada se encargó de establecer esta festividad en honor al santo. De esta forma las distintas normas que la regulaban fueron incorporadas a un manuscrito denominado como la “Sagrada Congregación de Ritos” para así poder obtener el respaldo eclesiástico necesario para legitimar dicha celebración dentro del marco del culto litúrgico¹³.

⁸ Galmes, 1991: 141.

⁹Novo Sánchez, 2019: 53.

¹⁰ En el 1602, el Obispo Fray Prudencio de Sandoval pretendió iniciar el expediente de canonización, pero tras el traslado del obispo a Pamplona, este proceso no llegó a finalizarse. Posteriormente pidió la santificación en 1608 el obispo de Braga a Paulo V y ya en el 1672 lo hizo el obispo D. Andrés de la Cruz - Añoveros Trias de Bes, 2003: 26.

¹¹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

¹² Galmes, 1991: 141.

¹³ Novo Sánchez, 2019: 53.

Su figura resonó por el resto de la península y también por las inmediaciones portuguesas, lo que dio lugar a un gran número de fieles peregrinando a su tumba, hecho que se vio engrandecido debido a la connotación de relicario que le atribuyeron a San Telmo desde el momento de su enterramiento¹⁴. Incluso se erigieron cofradías, eremitas, iglesias y conventos en estos lugares para conmemorarlo¹⁵.

Así vemos como la devoción popular hacia San Telmo se manifestó con notable antelación al reconocimiento oficial de este por parte de la iglesia, adorado por el pueblo incluso antes de que formase parte del santoral. Y una buena prueba de esto, es que, ya en el año 1268, poco después de su fallecimiento, se recopiló una relación de 180 milagros, todos ellos atribuidos a Fray Pedro González. La importancia de dicho compendio es tal que todavía se conserva en el Archivo de la Catedral de Tui como temprano testimonio del culto espontáneo al santo¹⁶.

Inclusive los obispos de la diócesis de Tui llegaron a conceder indulgencias, tratando a este como un santo ya oficial (a pesar de no ser así)¹⁷.

Volviendo a su condición como patrono del mar, se tiene a este en Galicia como protector de los marineros, siendo casi el único con el que se cuenta en la comunidad, sin mencionar a Nuestra Señora del Carmen, puesto que esta no fue consagrada como tal hasta 1901. Si bien en otros territorios los santos cuidadores de la gente del mar serían otros, conociéndose estos en el libro escrito por Louis du Broc de Segange y publicado en el año 1887, en París, “Les saints patrons et protecteurs des corporations”, aunque en este libro no se menciona en ningún momento a San Telmo¹⁸.

Sin embargo, debido a su profundo culto en la zona gallega, especialmente en Tui, podemos conocer como era a través de sus distintivos atributos, puesto que esta era la forma de conocer comúnmente, no solo a los santos, sino a distintas clases de personajes, ya desde época griega y romana, cuando no manejaba dato alguno sobre su fisonomía¹⁹. Además, estas representaciones eran de vital importancia antiguamente puesto que los fieles buscaban poder observar a los distintos personajes a los que rendían culto,

¹⁴ Añoveros Trías de Bes, 2003: 16-17.

¹⁵ Novo Sánchez, 2019: 43-44.

¹⁶ Añoveros Trías de Bes, 2003: 18.

¹⁷ Añoveros Trías de Bes, 2003: 18.

¹⁸ Añoveros Trías de Bes, 2003: 69-70.

¹⁹ Añoveros Trías de Bes, 2003: 72.

especialmente a raíz de la reforma trentina²⁰. En el caso de este santo podemos conocer dos líneas iconográficas debido a sus dos representaciones hagiográficas en la historia. Por un lado, puede ser representado como fraile dominico [Fig. 2] y por otra parte como patrón del mar [Fig. 3], siguiendo con la tradición mencionada. Cuando se representa como protector de los marineros se muestra con una nave en su mano izquierda, mientras que, con la otra sujeta un cirio o palma²¹.

El cirio puede llevarnos a un fenómeno meteorológico con el que se relaciona a San Telmo, que son los denominados “fuegos fatuos”, también conocidos en honor a este como “fuegos de San Telmo”²², fenómeno que en Portugal hacen llamar <<Corpo Santo>>.²³ Esta denominación no solo se empleó en referencia a estos fuegos, sino que mismamente acabó empleándose para denominar al santo, el cual acumuló en su persona numerosas denominaciones²⁴.

Con estos elementos se representará posteriormente al santo en la capilla barroca que llevará su nombre, dentro de la Catedral de Santa María de Tui.

2.2. La primera capilla

Desde la muerte de Fray González Telmo, debido a su importancia adquirida entre los feligreses, contó no solo con un gran culto sino por supuesto, con un lugar en el que ser sepultado y por tanto poder ser objeto de veneración. Concretamente su primer lugar de enterramiento fue otorgado por el obispo Lucas de Tuy, promotor del culto dominico en la ciudad²⁵. Así quiso dotarse al santo de un lugar dignificado para su enterramiento encontrándose este en la Catedral de Tui.

²⁰ Galmes, 1991: 187.

²¹ Galmes, 1991: 188.

²² Desde tiempos remotos, las manifestaciones lumínicas que se muestran en las puntas de los palos, mástiles o antenas de los barcos tras las tormentas, han sido objeto de interpretación simbólica, vinculándose con figuras divinas o sobrenaturales. En concreto en la antigüedad clásica, s estos fenómenos los griegos los denominaban “fuegos de Cástor y Pólux”, haciendo con esto referencia a los Diósciros, gemelos hijos de Zeus asociados con la protección durante las tempestades marítimas. Tras la cristianización de estas creencias paganas, dichas luces adoptaron una nueva connotación, interpretándose como señales de la presencia benéfica del santo protector de los marineros. - Añoberos Trías de Bes, 2003: 72.

²³ Galmes, 1991: 188.

²⁴ Vila, 2009: 101.

²⁵ Añoberos Trías de Bes, 2003: 29-31.

Así podemos mencionar que esta catedral se erigió sobre la que se podría denominar como la elevada “Acropolis” de la ciudad, contando con sus torres almenadas medievales²⁶. Fue producto, como en su mayoría el resto de las catedrales, de la convergencia de esfuerzos e interacciones entre los Obispos con los distintos cabildos y la comunidad de fieles de la zona. Así mismo el conjunto viene marcado por el carácter defensivo y a su vez religioso que compartió en sus inicios²⁷.

En cuanto a su interior, actualmente alberga gran cantidad de estilos que se yuxtaponen unos a otros, siendo en sus inicios el románico y el gótico, aunque, por ese entonces la Capilla de San Telmo todavía no se encontraba erigida²⁸. Por ello su primer encuentro en dicho edificio se ubicó en un nicho entre la entrada principal y el coro.²⁹ Pero este no fue su único emplazamiento antes de la construcción de su propia capilla a finales del renacimiento. Puesto que, el 22 de enero de 1529, por orden de Diego de Avellaneda volvieron a trasladarse los restos del santo en una urna de madera, de estilo gótico y con partes sobredoradas³⁰, esta vez al Panteón de los Prelados tudenses, que se encontraría en la que hoy conocemos como la Capilla del Santo Cristo, Según cuenta Ambrosio Morales³¹:

“En la capilla mayor, al lado del evangelio en el Crucero está la Capilla del Santísimo Sacramento, y allí está el bendito cuerpo bienaventurado Fr. Pedro González Telmo, llamado comúnmente San Telmo...”

No fue de extrañar que este cambio de emplazamiento, tratando de dar mayor dignidad al santo, fuese realizado por el obispo Diego de Avellaneda, puesto que se encargó de incentivar el culto a San Telmo.

Si bien, hubo que esperar unos cuantos años más hasta que, en el 1579 por orden y gracia del obispo Diego de Torquemada, se construye por fin una capilla dedicada a Fray Pedro González, situada entre la ya existente capilla de San Pedro y el brazo sur del crucero³².

²⁶ Iglesias Almeida, 1997: 126.

²⁷ Baratta Martínez y Seara Morales, 2004: 111-113.

²⁸ Cendón, 2005: 152.

²⁹ Añoveros Trías de Bes, 2003: 29-31.

³⁰ Vila, 2009: 86.

³¹ Andrés Ordax, 2017: 178.

³² Taín Guzmán, 2015: 106.

Además, debemos tener en cuenta que esta capilla se benefició gracias a las concesiones otorgadas por los obispos Gregorio XIII y Clemente VIII³³.

Las reliquias del santo se trasladaron al altar de la nueva capilla justamente el 27 de abril de ese mismo año de forma pomposa a través de una gran fiesta, con una misa oficiada por el obispo y una procesión encabezada por eclesiásticos a los que seguían los fieles, dispuestos a venerar al santo³⁴.

Esta capilla del XVI, por tanto, contaba con un carácter renacentista y presentaba una bóveda nervada [Fig. 4], la cual cuenta con claves pinjantes en cada cruce de los nervios³⁵. Además, esta bóveda arrancaba desde cuatro ménsulas, en las cuales se observan a personajes del Antiguo Testamento [Fig. 5], siendo estos: Josué, que fue un rey judío, Saúl o David³⁶ y Sansón. Si bien, el último personaje que se encontraría en el lado del Evangelio no ha conseguido descifrarse por el momento. Esto, según el profesor Juan Manuel Monterroso debe relacionarse con la “Turrís Davídica”, haciendo alusión a que, estos cuatro héroes del Antiguo Testamento estaban custodiando los restos de San Telmo³⁷.

De esta capilla también debemos resaltar el antiguo retablo [Fig. 6] que en ella se encontraba y que estaba dedicado al santo patrón. Si bien, de este no conservamos más que algunos documentos que nos cuentan como habría sido. Así, podemos saber que este fue concebido como un retablo-relicario con hojas batientes, que se “introducía” en un nicho abierto en el frente de la capilla³⁸, dotando así al espacio de una funcionalidad litúrgica y simbólica de gran peso para la comunidad religiosa y civil de la ciudad de Tui.

Cabe simplemente destacar en cuanto a su iconografía, que este retablo respondía a un complejo discurso visual en torno a la figura de San Telmo. Se le presenta tanto como profeta como vestido con el hábito religioso³⁹.

Pero, lo más destacable de la capilla renacentista, de acuerdo sobre todo con la posterior reforma que sufrirá este espacio en el barroco, es la existencia del sepulcro del obispo e impulsor Don Diego de Torquemada [Fig. 7], creado después de su fallecimiento en

³³ Andrés Ordax, 2017: 56.

³⁴ Taín Guzmán, 2015: 106.

³⁵ Andrés Ordax, 2017: 56.

³⁶ Cendón, 2005: 165.

³⁷ Vila, 2009: 221.

³⁸ Novo Sánchez, 2019: 239.

³⁹ Andrés Ordax, 2017: 56.

Madrid en el año 1582 y del traslado de sus restos cinco años después a esta capilla. Su importancia viene dada, en primer lugar, por su emplazamiento. Pues este estaba situado en el lateral derecho de la capilla, lugar en el que se situó la escultura del obispo, realizada por Melchor Alonso Feal⁴⁰. Debajo de su figura encontramos una inscripción que nos habla de este mismo personaje [Fig. 8]. Ya en el nicho acogido bajo un arco, se observa la figura orante del personaje. En el renacimiento este se encontraba rezando en oración perpetua⁴¹, precisamente hacia las Reliquias de San Telmo, si bien, tras la reforma barroca, su figura, al no haberse cambiado de lugar, queda descontextualizada.

Este, por tanto, a través de su posición orante aparece arrodillado y frente a él disponen su mitra, apoyada sobre un par de cojines. Se muestra con indumentaria propia de su cargo, portando en una de sus manos, un anillo sobre el guante, adquirido tras su consagración como obispo. Con esto podemos ver como trataban con gran respeto estos atributos, incluso cuando se trataban de meras representaciones.

Detrás de este se advierte una escena pintada en el fondo del nicho, donde a través de un rompimiento de gloria podemos ver a un Cristo victorioso sobre los romanos [Fig. 9]. Es debido señalar que, a su vez, la figura de Diego de Torquemada también habría estado policromada en su momento, a pesar de que casi no se conserve actualmente y tampoco con la misma intensidad.

3. CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA BARROCA

3.1. Mecenas y patrocinadores Constructores

Hacia mediados del siglo XVIII esta capilla renacentista experimenta un cambio, siendo ampliada en el año 1732 bajo la dirección del obispo de Tui, que en este momento era Ignacio de Arango y Queipo, ayudado por el cabildo de la Catedral. Para la realización de esta reforma, se emplea como excusa el escaso espacio con el que contaba la anterior capilla en referencia al crecimiento del culto al santo y las más frecuentes peregrinaciones⁴².

⁴⁰ Cendón, 2005: 165.

⁴¹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

⁴² Iglesias Almeida, 1997: 228

Debemos, además, tener en cuenta los deseos del obispo Ignacio de Arango y Queipo por retocar esta arquitectura, no solo por las razones mencionadas, sino porque, un año antes de iniciar este proceso (1731), se realiza el proceso de canonización de San Telmo⁴³, siendo importante para que esta tuviera éxito, que su culto se fomentase y reforzase⁴⁴.

Para poder formalizar el proceso de la reforma, a inicios del 1732 es el propio cabildo catedralicio el que acuerda convocar una subasta con la que se busca adjudicar dicha obra. Concretamente el 17 de enero de este año, varios canónigos son seleccionados para gestionar los negocios con los maestros canteros que acudirían a las correspondientes pujas para desempeñar el trabajo⁴⁵.

Fue el 14 de julio de ese mismo año cuando se formalizó el contrato con el maestro cantero Pedro Sarrapio, natural de Santiago de Loureiro, en Cotobade⁴⁶. Su contratación se llevó a cabo a través de dos religiosos anónimos, los cuales otorgaron la cantidad de 2.318 reales y 32 maravedís. La ejecución de la obra se ajustó en 96.000 reales, suma financiada mediante un esfuerzo colectivo: el cabildo catedralicio, el Ayuntamiento de Tui (el cual aportó por su parte 6.000 reales), dos benefactores particulares - Manuel Fernández y Bernabé Rubio – los cuales donaron de forma conjunta 3.300 reales. Si bien, en el caso del obispo Ignacio de Arango y Queipo, ofreció un tanto de 20.000 reales⁴⁷.

También debemos destacar que, Pedro Sarrapio no trabajó en solitario. Desempeñó la obra junto con su hermano Lorenzo Sarrapio y con los canteros Francisco Cuiñas y Amaro Lopo. La participación de este equipo de canteros resultó especialmente significativa a la hora de valorar los logros técnicos y estéticos de dicha ampliación, destacando sobre todo la calidad formal de la intervención⁴⁸.

El contrato de ejecución impuso condiciones precisas, entre las cuales observamos el inicio de las obras desde el poniente, concretamente desde la Huerta de la Santa Casa de la Misericordia⁴⁹.

Cabe además señalar que, el encargo no se limitaba únicamente a una ampliación longitudinal de lo que encontrábamos en época renacentista, sino que también incluía la

⁴³ Taín Guzmán, 2015: 107.

⁴⁴ Iglesias Almeida, 1997 :228 – 229.

⁴⁵ Taín Guzmán, 2015: 107.

⁴⁶ Iglesias Almeida, 1997 :228 – 229.

⁴⁷ Taín Guzmán, 2015: 107.

⁴⁸ Iglesias Almeida, 1997: 228-229.

⁴⁹ Iglesias Almeida, 1997: 228-229.

construcción de una sacristía, un cuarto común y varias oficinas anexas. Por lo que, para poder llevar a cabo esta ampliación, fue necesario rebajar los peñascos sobre los que se asentaban tanto la vieja sacristía como los afloramientos rocosos existentes a ambos lados de la calle adyacente⁵⁰.

También es importante destacar que, la iconografía que encontraremos en el interior de esta capilla a lo largo de los siglos XVII y XVIII, reproduce la misma que podemos encontrar en la sillería de coro, llevando a cabo la idea de promoción de los santos locales que tenían la obligación de realizar los distintos obispos que ocupasen el cargo, debido a las ideas surgidas a raíz del Concilio de Trento⁵¹.

Y es que debemos tener muy en cuenta la Contrarreforma a la hora de hablar de esta arquitectura, puesto que cada uno de sus detalles se rige por los nuevos pensamientos creados a raíz del Concilio de Trento (1545-1563). Con esto se puede observar como ahora el arte debía contar con una función pedagógica, devocional y ejemplarizante, alejándose de ambigüedades teológicas o representaciones irreverentes⁵².

3.3. Análisis Arquitectónico

3.3.1. Planta y Alzado

Lo primero que debemos resaltar en cuanto entramos al espacio que ocupa la Capilla de las Reliquias o la Capilla de San Telmo, es su planta. En este caso nos encontramos ante un dilema a la hora de hablar sobre esta, puesto que, la ampliación plenamente barroca cuenta con una planta de cruz griega⁵³, pero, si analizamos el conjunto completo, contando también con la parte de la capilla que nació a finales del Renacimiento (pues estas son indisolubles), nos encontramos ante una planta de cruz latina⁵⁴ [Fig. 10], viendo cómo se alarga el cuerpo central del espacio para poder albergar el presbiterio. Esto mismo sucede con la planta de la Capilla de Nuestra Señora del Socorro de San Martín Pinario, en Santiago.

⁵⁰ Iglesias Almeida, 1997: 228-229.

⁵¹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [29/04/2025]

⁵² Mále, 2002: 15.

⁵³ Cendón, 2005: 166.

⁵⁴ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

Es importante resaltar también que este proyecto de ampliación de la capilla no se limitó únicamente a programar la prolongación del espacio principal, sino que como se indicó anteriormente, incorporó también la construcción de una nueva sacristía, una estancia común y una oficina o bodega. Para llevar a cabo esta compleja intervención fue necesario proceder a un salientable rebaje de las formaciones rocosas sobre las que se asentaba la antigua sacristía, así como de aquellas que emergían a ambos lados de la vía pública adyacente. Esta operación permitió habilitar bajo el nivel de la capilla una serie de estancias abovedadas⁵⁵.

Remarcado esto, podemos ver cómo nos encontramos dos púlpitos [Fig. 11], a los que se accede a través de unas escaleras. Estos se componen en su parte superior de un dosel, que también podemos conocer como tornavoz [Fig. 12], pues se trata de un elemento que ayudaba a dirigir y amplificar el sonido, en este caso durante los oficios litúrgicos⁵⁶. Este elemento amplificador se realizó en madera, sin embargo, el resto del cuerpo del dosel se realiza en hierro, ambas partes cuentan con policromía y dorados⁵⁷. Vemos de esta forma, como los dos púlpitos que se nos presentan (en caso el lado derecho justo de manera posterior al sepulcro del obispo Diego de Torquemada), en esta capilla, marcan la transición entre el sector original y el espacio resultante de la ampliación barroca. Por tanto, su distribución contribuye a suavizar la ruptura visual y conceptual entre ambas zonas, atenuando las diferencias estilísticas derivadas de las distintas concepciones artísticas que las configuran⁵⁸. El acceso a estos púlpitos se realiza a través de escaleras que se abren en los machones de las paredes⁵⁹.

Así veremos como con la nueva transformación en el estilo de la época, se va regularizando el espacio de la Capilla de San Telmo, creando una clara línea que nos lleva al final de la arquitectura y que se comprende perfectamente, pudiendo observar las ménsulas y pilares que combinan cabalmente con el ritmo de la sala⁶⁰.

Debemos advertir que era el zócalo que corría por la parte baja de las paredes el que debía extenderse a lo largo de todo el nuevo perímetro de la capilla, al igual que debía hacer el

⁵⁵ Vila, 2009: 229-230.

⁵⁶ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

⁵⁷ Seara Morales, 2015: 75.

⁵⁸ Vila, 2009: 230.

⁵⁹ Seara Morales, 2015: 40.

⁶⁰ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

arquitrabe, el friso y la cornisa. Así todos estos elementos se realizarían en piedra labrada, tratada con cuidado y pulcritud⁶¹.

Ahora, en cuanto a la solución de la techumbre, ya no encontraremos en la parte ampliada una bóveda nervada, por la contra se da paso a una solución mucho más luminosa empleando una bóveda de media naranja⁶² [Fig. 13], la cual presenta un óculo en su parte central además de contar con formas estilizadas y geométricas que nos llevan a un barroco no tan naturalista, sino que bebe del barroco de placas tan característico en Galicia, por ello se nos muestra una repetición de motivos rectangulares y espirales. Este grandioso juego visual, permite que, al disponer elementos decorativos en una secuencia que asciende en tamaño, pero crece en su grosor, se genere un efecto óptico que acentúa la sensación de altura y amplitud del espacio⁶³, aumentando así la monumentalidad dentro del propio conjunto arquitectónico.

Si nos fijamos en las pechinas que dan paso a la bóveda éstas se ornamentan con las figuras de cuatro santos locales: por un lado, tenemos a San Epitacio [Fig. 14] y San Evasio [Fig. 15], que fueron los dos primeros obispos de Tui y luego encontramos a San Pelayo [Fig. 16] y San Julián⁶⁴ [Fig. 17]. En cuanto a las dos últimas figuras, gracias al Plan Director de la CCT, sabemos que en el contrato de construcción de la capilla no aparecían, sino que deberían crearse las imágenes de Nuestra Señora de la Asunción y San Telmo, pero la idea fue desechada, aunque no se indica el por qué⁶⁵.

En cuanto a la zona de la cabecera, a ambos laterales del altar, se dispondrán dos tribunas [Fig. 18], que, además de acentuar el protagonismo escénico del lugar, estaba pensado para disponer a los músicos de la Catedral que tocaría cuando se realizasen misas en este espacio⁶⁶. Este debía ser un buen espacio para que la acústica no se viese perjudicada. A estas también se accedía a través de unas escaleras que se abrían en los machones pétreos⁶⁷.

⁶¹ Seara Morales, 2015: 108.

⁶² Vila, 2009: 230.

⁶³ Vila, 2009: 230.

⁶⁴ Iglesias Almeida, 2003: 113-114.

⁶⁵ Seara Morales, 2015: 108.

⁶⁶ Vila, 2009: 230.

⁶⁷ Seara Morales, 2015: 40.

Debemos resaltar nuevamente en la zona de la cabecera la disposición de pinturas barrocas situadas en una bóveda de crucería⁶⁸. Casi no se conoce nada sobre estas pinturas, sin embargo, algunos estudiosos, como el profesor Juan Manuel Monterroso, han determinado algunas posibles representaciones, considerando que en la pintura que se encuentra en el plemento que se corresponde justo con la zona del altar [Fig. 19], nos encontramos a un *putto* que monta sobre una paloma, contando esto con un significado psicopompo, hablando de la salvación del alma, que puede venir de la representación de Cristo sobre un águila, del Niño Jesús sobre el mismo animal alado, que deriva a su vez de la figura de Gánimedes. Para esto podemos encontrar comparaciones con la representación de Cristo redentor sobre un águila que aparece en el libro de “Iconografía Clásica en el Mundo Cristiano”⁶⁹.

En el caso de los tres plementos restantes podemos divisar pinturas cuyos restos parecen advertir que había representaciones vegetales [Fig. 20], si bien no se sabe si se tratarían de meras decoraciones o si contendrían algo más.

Además de estas pinturas, en el resto de la ampliación barroca podemos observar que las distintas ornamentaciones geométricas dispersas por los elementos arquitectónicos como serían los arcos [Fig. 21] estarían también policromadas. Y los nervios que cruzan dichas pinturas y se juntan en la clave de bóveda, todavía conservan algo de la policromía dorada que los recubriría.

Con todo esto, para finalizar el análisis de planta y alzado de la Capilla de San Telmo es conveniente mencionar los juegos de luces y sombras que en esta se crean, puesto que, las posibles entradas de luces a la zona renacentista están tapiadas, contando así con cuatro grandes focos lumínicos en el conjunto, por un lado, podemos advertir la luz que entra a través del óculo de la bóveda situada en el centro del crucero; después, nos encontramos a mano derecha, con un transparente en uno de los retablos, y volvemos a encontrarnos el mismo recursos en el retablo-relicario que se dispone en la cabecera, por último, encima del retablo de la Concepción, nos encontramos con una ventana que también ilumina la estancia.

⁶⁸ Taín Guzmán, 2015: 107.

⁶⁹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

Esto va a ser muy importante, porque, junto con la policromía y los distintos retablos que se encontraban en este espacio, se va a generar un deslumbrante efecto dramático que calará más hondamente en la psicología de los fieles que entraban a este lugar. Algo que es fundamental en este momento, coincidiendo con las ideas de Trento que calaron de forma profunda en esta época del barroco.

3.3.2. Retablos

Siguiendo con esta idea que nos habla del auge que toman las ideas de Trento en el Barroco, debemos tener muy presentes el desarrollo de los retablos, buscando cada vez más a través de estos emocionar y adoctrinar a quien estuviera en su presencia. Así, debido al gran peso que tendrán ahora las imágenes para conmocionar al espectador los retablos comenzarán a ocupar un papel cada vez más protagonista. De la misma forma se dedicaron a establecer en todo momento retablos nuevos, puesto que consideraban que aquello que era antiguo no ayudaba de forma positiva a obtener la adecuada atención de los fieles que les facilitase conmover su espíritu a través de la fe⁷⁰.

Además, se estableció un gran interés porque todos estos guardasen ciertas similitudes a la hora de componerse, para garantizar que todo en el espacio estuviera adecuadamente integrado, sin nada que desentonase⁷¹.

Con esto veremos en esta capilla, a través de estos elementos, la búsqueda de dotar al espacio de una decoración que favoreciese al dogma que se estaba expandiendo, buscando de esta forma alejarse de los templos protestantes que desnudaban sus paredes. Por lo que, en cierta forma el mayor o menor recargo que reciben ahora estas capillas en el barroco viene también impulsado por ese deseo católico de contraponerse a la Reforma⁷².

Cabe salientar que, el material más empleado para construir retablos en el territorio que enmarca la diócesis de Tui es la madera⁷³, como es el caso de los que se encuentran en el interior de la capilla de San Telmo. Además, encontraremos siempre estas maderas doradas y también policromadas, otorgándole mayor dignidad al conjunto. Este proceso de dorar y policromar podía llegar a ser la parte más costosa de realizar estas pequeñas

⁷⁰ Vila Jato, 2002: 130.

⁷¹ Vila Jato, 2002: 131.

⁷² Mále, 2002: 35-36.

⁷³ Álvarez Fernández, 2001: 51.

arquitecturas. La razón de ello residía en los materiales empleados, siendo la mayor parte de las veces materiales muy ricos como la plata o el pan de oro⁷⁴.

Debemos tener en cuenta también, que en la mayoría de los casos no se conoce la procedencia de las maderas, ni cuales se emplea, ya que no resultaba habitual en estos tiempos especificar dichos datos. Esto puede llevarnos a sugerir que estas procedían de la explotación de masas forestales locales (que se conocían como fragas), considerablemente más extensas en aquellos siglos que en la actualidad. Hipótesis que aparece respaldada gracias a la información contenida en los Testamentos y Fundaciones de Mayorazgos o Capellanías, documentos en los que se menciona de forma recurrente la abundancia de especies arbóreas, especialmente castaños y robles, presentes en las propiedades rurales. Si bien a través de estudios recientes y debido a que por su abundancia eran maderas muy empleadas en territorio Gallego, se cree que los retablos de la madera fueron realizados en madera de nogal y el retablo-relicario contendría también madera de castaño⁷⁵.

- **Retablo de Santa Liberata**

Si escrutamos la capilla desde su inicio, leyéndola de derecha a izquierda, el primer retablo que podemos encontrarnos es el que nos habla de Santa Liberata y Santa Sila [Fig. 22].

Este retablo no cuenta con un exuberante despliegue de elementos arquitectónicos sustentantes, puesto que se trata de un retablo representado a través de una única pintura e inserto en el arcosolio de la capilla de Torquemada⁷⁶.

Esta santa aparece comúnmente representada como mártir crucificada lo que constituye un claro ejemplo de lo que podría denominarse un fenómeno de fabricación de santidades que promovió el contexto de la Contrarreforma, donde la creación y difusión de ciertos cultos se articuló como respuesta a las necesidades de la doctrina católica posterior a Trento. El empleo en arte de santos mártires ayudaba a apelar a la sensibilidad humana⁷⁷.

Debemos tener en cuenta que esta importancia creciente que adquiere el martirio en las representaciones teológicas viene impulsada por el hallazgo de las catacumbas, hecho que

⁷⁴ Álvarez Fernández, 2001: 53.

⁷⁵ Álvarez Fernández, 2001: 52.

⁷⁶ Taín Guzmán, 2015: 126.

⁷⁷ Måle, 2002: 116.

reavivó el interés por los primeros siglos del cristianismo y sus testimonios de fe bajo persecución. Por ello, en este contexto, tanto las luchas de los apóstoles en Europa como las misiones evangelizadoras en otros continentes impulsaron una renovada veneración por la historia de los mártires, configurando una sensibilidad religiosa volcada esencialmente en el sacrificio y la resistencia espiritual⁷⁸.

Así, podemos relacionar esta iconografía de la santa como una manifestación del pensamiento teológico del barroco, donde el martirio se erige en paradigma de virtud y ejemplaridad siguiendo el modelo de la crucifixión mística (que nos lleva a Cristo). Por ello esta iconografía recurrente en algunos santos se empleaba como instrumento de catequesis para apelar a las emociones de los fieles garantizando así su devoción⁷⁹. Sin olvidar tampoco que este tipo de temas a partir del barroco debían ser lo suficientemente claros como para que ninguno de sus detalles alejase el pensamiento de los feligreses del tema religioso que contemplaban esto se debe a que el Concilio condenó todo aquello que podía llevar a pensar en una creencia que no era la católica⁸⁰.

Las historias creadas alrededor de esta santa en este lugar vienen de los falsos cricones, estos por tanto eran fruto de una hagiografía que no era oficial, sin embargo, fueron aceptados porque ayudaban a continuar con toda esta idea que venimos expresando, reforzando los valores religiosos que quería transmitir la Contrarreforma.

Si nos fijamos en los libros anteriores que encontramos con anterioridad a la aparición de estos cricones, como puede ser el breviario medieval seguntino de 1561 conocido como *Leccionario de Don Rodrigo*, vemos que se nos habla de la vida de Liberata. Aquí vemos como la santa todavía no sería martirizada en la cruz, sino degollada⁸¹.

Por tanto, siguiendo la tradición antigua podemos saber que Liberata o también conocida como Librada en la mayoría de los lugares, viene de una ciudad fantástica denominada Balchagia. Su padre biológico era el rey que gobernaba dicha tierra a favor de Roma y su madre habría sido Calsia, una mujer de clase alta. Así, según cuenta la tradición esta santa nació de un parto múltiple junto con sus ocho hermanas, pero este suceso que puede ser percibido como algo extraordinario, era descrito como “monstruoso” dentro del imaginario social de la época. Por esto, para evitar sufrir ningún tipo de deshonra familiar,

⁷⁸ Mále, 2002: 125-128.

⁷⁹ Vila, 2009: 228.

⁸⁰ Mále, 2002: 18-21.

⁸¹ Novo Sánchez, 2019: 228-238.

la madre de las niñas ordenó a su partera que arroajse a las recién nacidas a un río. Pero, impulsada por una inspiración divina, la comadrona desobedeció dicho mandato y en su lugar salvó a las niñas, encomendándolas a ser cuidadas por mujeres cristianas de un barrio no muy lejano. Con este episodio se remite directamente a la noción de “tema de encuadre”, un recurso recurrente en la literatura hagiográfica, mediante el cual se incorporan motivos narrativos comunes a diversas tradiciones religiosas. En este caso, el acto de arrojar a un niño a las aguas de un río para salvar su vida evoca de forma inmediata el relato bíblico de Moisés. Esto es porque, según el libro del Éxodo, Moisés, siendo aun un bebé, fue depositado en una cesta y dejado a la deriva en el Nilo para evitar su muerte, siendo finalmente rescatado y adoptado por la hija del Faraón. La hagiografía cristiana recurre a este mismo arquetipo narrativo como un mecanismo de legitimación simbólica, vinculando la vida de los santos con modelos previos y ampliamente reconocibles dentro del imaginario judeocristiano. De este modo, se articula una continuidad temática que refuerza el valor ejemplar de la figura hagiográfica y se enmarca su historia dentro de una tradición sagrada más amplia⁸².

Siguiendo con la historia de las hermanas, estas fueron llamadas: Liberta, Genivera, Victoria, Eumelia, Germana, Gemma, Marcia, Basilia y Quiteria.

Educadas en la fe cristiana, estas hermanas asumieron el compromiso de consagrar su vida y virginidad a Dios, adoptando una actitud firme ante la persecución religiosa. Si bien, como era común en la época, el edicto imperial que prohibía la práctica del cristianismo alcanzó su región, por ello fueron apresadas y presentadas ante el gobernador, siendo este su propio padre, Catelio. A través del testimonio de Genivera, que era la hija mayor, se reafirmaron en su fe, por ello las mantuvieron cautivas, intentando que dejaran a un lado sus creencias, pero esto no sucedió, por la contra, las hermanas consiguieron escapar del lugar en el que se encontraban atrapadas y asumieron a partir de este momento caminos individuales hacia su martirio⁸³.

En el caso de Liberata, esta volvió a ser capturada en una localización incierta. En este primer momento se habla de que la santa murió bajo decapitación. Siglos más tarde, durante el episcopado de Simón Girón de Cisneros (1301-1327), se halló el cuerpo de la santa, que fue depositado en la catedral en un arca de plata y posteriormente ya en el 1537,

⁸² Novo Sánchez, 2019: 228.

⁸³ Novo Sánchez, 2019: 228-229.

el obispo Fadrique de Portugal ordenó el traslado de sus restos al retablo en el que hoy en día se siguen guardando sus reliquias, reafirmando su culto como patrona de la diócesis seguntina⁸⁴.

Pero, debemos tener en cuenta que, durante los siglos XVII y XVIII se desarrolló una importante transformación del relato hagiográfico en torno a esta santa, que comenzó a calar en el ámbito gallego y, más concretamente, en la diócesis de Tui. Se va, por tanto, a buscar una apropiación de este relato, reforzando así el culto local. Para ello cambian la localidad de nacimiento de las hermanas, siendo ahora este Baiona, una ciudad costera en la que se ubicaría la corte de su padre, identificado de forma novedosa como Lucio Catelio Severo, que sería un personaje de ascendencia romana y gobernador tanto en Gallaecia como en Lusitania. El hecho de que se romanice esta genealogía viene de un deseo de conferir un mayor prestigio histórico al relato hagiográfico, legitimando su inserción en la tradición cristiana peninsular⁸⁵.

En la versión gallega, además de la parte de Santa Sila y las amas encargadas de criar a las jóvenes, se incorpora como agente catequizador al Obispo San Ovidio de Braga, contribuyendo a la articulación eclesiástica del relato. Las identidades de las hermanas también se ven modificadas: sin renunciar del todo a su denominación tradicional, se introducen nombres alternativos como Wilgefortis (asociado a Liberata o Librada), Matina, Marciana, Eufemia, Basilisa, entre otros, mientras que en el caso de Quiteria o Victoria, no adquirieron otra denominación. Debemos saber que esta adaptación de los nombres no solo responde a la diversidad de fuentes hagiográficas, sino que refleja el proceso de sincretismo religioso desarrollado en la Península Ibérica en los siglos modernos⁸⁶.

Con esto vemos como la Capilla de San Telmo asume esta versión, desprendiéndose por la contra en el caso de Liberata, del apelativo de Wilgefortis, para reforzar de esta forma su identidad como santa local⁸⁷.

Se institucionalizó este culto debido a la expansión del rezo litúrgico en honor a Santa Librada a todos los territorios de la Monarquía Hispánica en 1682, por parte de la Sagrada Congregación de Ritos. Esta oficialización alcanzó su punto álgido en el ámbito tudense

⁸⁴ Novo Sánchez, 2019: 229.

⁸⁵ Novo Sánchez, 2019: 229.

⁸⁶ Novo Sánchez, 2019: 230-231

⁸⁷ Novo Sánchez, 2019: 230-231.

con la aprobación del nuevo calendario litúrgico diocesano en 1688, realizado por el obispo Galaz. Pero, quien propuso la creación de este retablo dentro del conjunto de la Catedral de Tui para dignificar la figura de la santa y explayar su culto fue el magistral Juan de Armida y Puga⁸⁸, creyendo que este relato encajaba perfectamente con las ideas religiosas del momento.

Si nos centramos en hablar de la calidad formal de este retablo encontrado en la Capilla de las Reliquias, debemos concretar primeramente que se trata de un retablo-cuadro o retablo-marco debido a que trata de una estructura pictórica que aparece sustentada por una mazonería, sin contar, como se acostumbra, con ningún tipo de cuerpo arquitectónico, ni tampoco con elementos sustentantes⁸⁹. Con lo que si cuenta este cuadro es con una amplia gama de colores, todos ellos claros y muy vivos, que nos lleva a pensar en la corriente colorista que surge en Italia en la primera mitad del siglo XVII y que acabó por extenderse en otros lugares a lo largo de este siglo y de los inicios del siglo XVIII⁹⁰.

En cuanto a la organización del programa iconográfico, advertimos en la parte central una composición basada en la fórmula del Árbol de Jesé⁹¹, adaptado aquí como árbol genealógico espiritual de Santa Liberata [Fig. 23]. Esta solución fue muy empleada en el arte portugués Barroco (como se documenta en el retablo de Santa Maria de Caminha [Fig. 24]). Por tanto, con esto, se nos advierte una posible influencia luso-hispana en el ámbito tudense⁹². En lugar de Jesé y Cristo, la base y la cúspide del árbol representado están ocupadas por Santa Sila y Santa Liberata [Fig. 25], respectivamente. La primera, de pie, abrazada al tronco⁹³, simbolizando su papel como madre espiritual que rescató a las hermanas del infanticidio ordenado por su progenitora, mientras que, en la copa del árbol se representa a Liberata crucificada. Tratan de glorificarla al representarla con una palma en una mano, mientras uno de los dos ángeles que la sobrevuelan, le coloca una corona de flores⁹⁴. Con esta encarnación de la santa que busca ensalzarla en la cruz, queda perfectamente claro el paralelismo con la crucifixión de Cristo.

⁸⁸ Novo Sánchez, 2019: 232.

⁸⁹ Novo Sánchez, 2019: 238.

⁹⁰ Wittkower, 1988: 173.

⁹¹ Taín Guzmán, 2015: 126.

⁹² Novo Sánchez, 2019: 235-236.

⁹³ Taín Guzmán, 2015: 126.

⁹⁴ Novo Sánchez, 2019: 235-236.

El resto de las hermanas se disponen en las ramas del árbol, representadas en busto sobre corolas florales que evocan nidos o cálices vegetales. Esta iconografía floral refuerza precisamente el carácter virginal y sacrificial del conjunto. Además, cabe resaltar que la forma en la que aparecen distribuidas no es en absoluto arbitraria, sino que está cuidadosamente diseñada para subrayar la espiritualidad y jerarquía del linaje sagrado, donde la adopción cristiana y la fe prevalece sobre los lazos de sangre (aparecen Genivera, Victoria, Marina, Eufemia, Quiteria, Marciana, Germana y Basilia). Por último, debemos resaltar que la figura de Dios padre es la que preside el conjunto desde la clave del arco [Fig. 26], mientras que, por la parte de Santa Sila, esta aparece mirando directamente al espectador [Fig. 27], generando un efecto de complicidad visual característico del barroco⁹⁵.

En el fondo del retablo, también se representan dos pinturas narrativas, justo bajo el árbol genealógico, para ayudar a completar el ciclo iconográfico. A la izquierda [Fig. 28], en un ambiente de campiña, se muestra el momento en el que Santa Sila⁹⁶, por inspiración divina (representada esta a través de rayos celestiales), desobedece la orden de Calsia, que era la madre de las nueve hermanas; de ahogarlas, recién nacidas, en un arroyo. Así, las niñas aparecen recogidas en un cesto junto a Sila, en el margen de un torrente que se ha identificado con el río Miñor y el puente de A Ramallosa de Baiona. De nuevo volvemos a ver la intención de establecer una analogía con algún tipo de relato bíblico, pues como ya se mostró, este episodio recuerda al sufrido por Moisés tras ser salvado en las aguas del Nilo⁹⁷.

En el caso del episodio de la derecha [Fig. 29], las nueve hermanas, lideradas por Santa Genivera por ser la mayor, son presentadas ante su padre, Lucio Catelio Severo, que aparece sentado en un trono de inspiración clásica. En esta parte del relato se muestra el momento en el que las hermanas rechazan públicamente la adoración a los ídolos paganos y confiesan su fe cristiana⁹⁸. El gobernador, que estaba asistido por tres centuriones, aparece juzgándolas. Lo único que le resta peso a esta imagen que será la antecesora del martirio de las muchachas, es la imagen de un perro sentado, que suscita ternura. En sí, esto nos remite tanto a los juicios de Cristo en el Nuevo Testamento, como a los relatos

⁹⁵ Novo Sánchez, 2019: 235-236.

⁹⁶ Vila, 2009: 228-229.

⁹⁷ Novo Sánchez, 2019: 235-236.

⁹⁸ Taín Guzmán, 2015: 126.

del Antiguo, como sería el caso de Judith, Ester o Susana, relacionando a estas hermanas con la imagen de mujeres fuertes que se crearon en la narrativa bíblica, reflejando un imaginario visual compartido y rico en paralelismos de este bíblicos⁹⁹.

Debemos tener en cuenta todas las influencias que podían encontrar los encargados de realizar dicho retablo en ese momento, puesto que la iconografía de Santa Liberata crucificada contaba con múltiples precedentes gráficos, desde las ediciones *del Officium proprium cum octava sanctae Liberatae virginis et martyris* (1625 y 1626), donde se incluyen por primera vez sus representaciones, precisamente, como crucificada, contando hasta con grabados de otras mártires como podían ser Santa Julia o Santa Eulalia [Fig. 30]. El propio magistral Juan de Armida y Puga, promotor de este culto en Tui, poseía un cuadro de la santa y sus hermanas, fechado de 1702, que podría haber servido de modelo para la pintura catedralicia. Además, un acontecimiento importante acaeció en 1695, cuando envió una copia de una misa organizada para la santa, a los regidores de Baiona, que acompañó con una estampa, buscando así estandarizar su representación iconográfica tanto en pintura como en sus posibles creaciones en escultura¹⁰⁰.

Para finalizar con este retablo, queda destacar el marco que contiene la tabla pictórica [Fig. 31], que posiblemente habría sido realizado por el ensamblador Bugarín, mostrando un ejemplo notable del barroco gallego derivado de la estética de Andrade. La predela horizontal está ornamentada con acantos enrollados y salientes laterales, semejantes a los presentes en otros retablos de la catedral, como el de Santa Ana. A partir del banco se eleva una estructura en forma de arco de medio punto con entrantes y salientes que se acomoda al arcosolio, decorada con florones y motivos de hojarasca¹⁰¹.

Además, debemos tener en cuenta que este retablo cuenta con una mala ventilación al encontrarse introducido en un arcosolio, algo que ya influiría a su conservación en época barroca debido a las humedades que pudieran afectarle¹⁰².

⁹⁹ Novo Sánchez, 2019: 236.

¹⁰⁰ Novo Sánchez, 2019: 237.

¹⁰¹ Novo Sánchez, 2019: 238.

¹⁰² Vila, 2015: 39.

- **Retablo de Santa Teresa de Lisieux**

Después de entrar en la Capilla de San Telmo, tenemos, enfrente a este retablo-cuadro de Santa Liberata, el dedicado a Santa Teresa de Lisieux [Fig. 32], esta vez de carácter arquitectónico. No se conoce demasiada información sobre este.

Se cree que tal vez en verdad, este podría haber pertenecido en realidad al Altar de la Virgen de la Preñada [Fig.33]. Esta idea se sostiene, en primer lugar, por la constatación de que el retablo en cuestión no fue concebido originalmente para el espacio donde actualmente se le rinde culto al patrón de la diócesis. Hasta el siglo XIX, los únicos retablos documentados que se encontraban en la capilla de las Reliquias eran el de Santa Liberata, el de Nuestra señora del Carmen, el de la Inmaculada y el propio de San Telmo, permitiéndonos esto inferir en que nos encontramos antes una estructura retablística desplazada y reutilizada. Asimismo, este es el único de los muebles analizados que carece de una ubicación asignada de forma inequívoca, circunstancia que justifica, por eliminación, su vinculación con el altar de la Preñada. Por último, la propia decoración del retablo recuerda a motivos encontrados en obras de Bugarín, lo que nos lleva a creer que fue este mismo el ensamblador que también creó esta obra¹⁰³.

Con este retablo podemos hablar además de la importancia de los retablos laterales que cobraron tanta relevancia en el barroco. Estos eran telones escénicos que centraban la atención de los fieles en ellos y complementaban a los retablos mayores que se encontraban en la cabecera, adecuando el espacio¹⁰⁴.

Este se encontraba apoyado sobre un soporte curvo de madera. A su vez vemos como el retablo arranca desde lo que podemos denominar predela, en este caso muy ornamentada. En los laterales exteriores observamos dos ménsulas que muestran una composición vegetal, simulando ser hojas, en el centro observamos otra. Y entre estas, encontramos paneles también ambientados con decoración vegetal.

Estas ménsulas exteriores estarían funcionando como soporte de las columnas, ya en este momento salomónicas [Fig. 34]. Estas cobran vital importancia en época moderna, a pesar de que ya encontramos vestigios de ellas en época romana, en el siglo I, a través de las termas. Si bien, en el caso de España, su introducción fue más tardía, comenzando a

¹⁰³ Novo Sánchez, 2019: 204.

¹⁰⁴ Monterroso, 2002: 159-169.

emplear en época de los Reyes Católicos la columna torsa, tanto como elemento sustentante como ornamental¹⁰⁵.

Si bien, la columna salomónica como la conocemos ahora no se sabe con exactitud cuando comenzó a emplearse ni a través de qué obra. Pero, centrándonos en el caso concreto de este retablo, si podemos saber que las columnas no corresponden a un barroco temprano, sino más bien a uno mucho más cercano a un estilo rococó, algo que podemos advertir por la evolución de sus adornos, puesto que esta ya no cuenta tan solo con vides y sargas de uvas rodándolas, sino que también se representan pájaros picoteando dichos racimos¹⁰⁶.

En el centro de su composición contaría con una escultura de la santa presidiendo la obra, que porta una corona de flores y al crucificado. Las rosas podríamos entenderlas como un rosario, siendo este considerado como un arma contra la herejía en una época en la que se busca enaltecer la devoción hacia la Iglesia Católica, considerándola un camino para la salvación¹⁰⁷. Además de la imagen central, se conserva a su vez la pintura del fondo, mostrando un color neutro sobre el que se advierten motivos florales y coloridos [Fig. 35]. Este fondo va a ser una constante en todos los retablos arquitectónicos de la capilla, lo que denota una intención por crear una estética unificada en todo el entorno. Esta pintura aparece enmarcada por una moldura con requiebros, muy propios del barroco que ayudaban a otorgar dinamismo a la composición.

Esta moldura cuenta con decoración geométrica, como la vista, por ejemplo, en los arcos que sostienen la capilla, transportándonos nuevamente al barroco de placas, si bien esta decoración se mezcla de nuevo con las formas vegetales. Así vemos, además, como las molduras de este resultan complejas, superponiéndose en distintos niveles, así observamos unas formadas con ovas y superpuestas por los laterales por unas con forma de guirnalda.

A medida que ascendemos en el retablo advertimos la presencia de un entablamento donde vemos la sucesión de metopas con flores (dos en los laterales) y con hojas (cuatro en el centro).

¹⁰⁵ Álvarez Fernández, 2001: 83.

¹⁰⁶ Álvarez Fernández, 2001: 83-87.

¹⁰⁷ Mâle, 2002: 440.

Por último, advertimos un ático que se muestra separado por una moldura nuevamente quebrada que aparece coronado por un frontón quebrado, creando una forma de medialuna en el centro. Todo esto estaría rematado por tres pináculos [Fig. 36].

- **Retablo de la Virgen del Carmen**

Si nos adentramos ya en la zona propiamente barroca de la capilla, observamos que a mano derecha se vuelve a dotar al espacio de un retablo de tipo arquitectónico, en este caso consagrado a la Virgen del Carmen [Fig. 37]. Este fue realizado por dos artistas venidos de Porriño: Manuel Pérez de Vila y Juan Sánchez¹⁰⁸, cuya construcción fue aprobada en el año 1757 ante notario¹⁰⁹, costando en su totalidad 6000 reales¹¹⁰.

El culto a la Virgen se expandió sobre todo a lo largo de este siglo XVIII en el que se realizó la reforma de la capilla, siendo concedores ahora de que, alrededor del año 1730, en Galicia Fray Antonio Colmenero se encargó que de que esto se llevase a cabo. Como buen carmelita se dedicó a realizar misiones por toda la comunidad e inclusive escribió un libro en el cual recogía todas las esculturas marianas que dejó en las distintas parroquias en las que incurría para adoctrinar a las personas en este culto¹¹¹.

El impulsor de esta obra fue precisamente un carmelita, Francisco Colmenero, puesto que se había encontrado en territorio tudense en una de sus misiones y propició su creación para que la advocación fuese venerada¹¹².

Cabe, además, volver a mencionar la importancia de que se reserve un espacio en esta capilla para la advocación de la Virgen del Carmen, debido a que, como ya se constató anteriormente, esta acabaría siendo proclamada ya en el siglo XX, como otra de las patronas del mar junto con el propio San Telmo¹¹³. Así se considera que, por imposición, esta virgen fue considerada como patrona de las gentes del mar¹¹⁴.

Este retablo se haya inserto bajo uno de los arcos torales de rosca cejada con cubos y rombos en relieves que conforman las pechinas que dan paso a la bóveda del techo¹¹⁵.

¹⁰⁸ Iglesias Almeida, 1997: 135.

¹⁰⁹ Taín Guzmán, 2015: 126.

¹¹⁰ Iglesias Almeida, 2003: 114.

¹¹¹ Novo Sánchez, 2019.

¹¹² Taín Guzmán, 2015: 126.

¹¹³ Añooveras Trías de Bes, 2003: 69.

¹¹⁴ Añooveras Trías de Bes, 2003: 81.

¹¹⁵ Seara Morales, 2015: 39.

Muestra un conjunto de entranes y salientes, mezclando líneas curvas y rectas. Arranca desde el suelo a través de un banco de madera que sobresale hacia la zona del espectador, siendo una de las pocas partes del retablo que no se encuentra dorada, mostrando una pintura en la que deja ver el escudo del Carmen [Fig. 38]. En los arranques laterales de la obra observamos una decoración simple, tan solo con elementos geométricos sobre los que corre una fina moldura que cuenta con una inscripción en el sotobanco granítico en la que se precisa el año en el que se construyó (habiéndose terminado en el 1761)¹¹⁶.

Sobre esta, encontramos la predela del retablo, aquí se nos presenta una ornamentación con formas vegetales, apareciendo incluso conchas (que pueden llevarnos a la imaginaria de la peregrinación a Santiago).

Este retablo aparece formado a través de dos cuerpos y tres calles, viendo una composición clara. Resulta interesante destacar los soportes que se encuentran en el primer cuerpo, que cuenta con un mayor tamaño que el segundo. Aquí vemos que se nos presenta una columna panzuda terciada en cada lateral externo [Fig. 39], decorada con filamentos y cintas de roleos, resulta imprescindible resaltar que es la primera vez que se encuentra en la Catedral de Tui, una columna de este estilo, transportándonos cada vez más hacia una estética más rococó¹¹⁷. Estas, junto con las dos columnas salomónicas [Fig. 40] que se muestran también en el conjunto, enmarcan unos nichos en los que se encuentran dos esculturas. No es de extrañar que volviesen a emplear la columna salomónica, que, ya en la década de los 30 se convirtió en un símbolo de prestigio, por ello es una constante que se va a mantener y repetir¹¹⁸.

Pero, si nos centramos en las esculturas que mencionamos, podemos darnos cuenta de que, lo más curioso de este retablo es su iconografía y no su forma ya que, encontramos aquí representados a dos Santos Negros¹¹⁹.

¹¹⁶ Taín Guzmán, 2015: 126.

¹¹⁷ Taín Guzmán, 2015: 126.

¹¹⁸ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

¹¹⁹ Es importante saber que no era tan extraño encontrar santos negros dentro de la iconografía cristiana, puesto que ya se conocían otros santos como San Benito de Palermo, santo franciscano, o a San Martín de Porres que era dominico. Era bueno para las distintas órdenes contar con este tipo de santos, puesto que además de ser algo que quedaba bien en sus propias diócesis, les servía para acercar su religión a las culturas que buscaban adoctrinar. - Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [15/04/2025]

Esta aparición de los santos negros también se debe a las nuevas concepciones surgidas con el Concilio de Trento y la Contrarreforma¹²⁰.

Estos santos se identifican en el lado izquierdo con San Elesbaán [Fig. 41] y en el derecho con Santa Ifigenia [Fig. 42]. En el caso del primero, este es un santo de origen etíope del siglo VI d.C., representando una figura de gran importancia tanto en la historia de su país como en el imaginario devocional cristiano, debido a que está especialmente vinculado a la Orden del Carmen y a la difusión de sus valores en el ámbito africano y oriental¹²¹.

Así, para conocer a este santo, primeramente, debemos saber que nació en la ciudad de Auxume, en Etiopía, considerada esta una de las cortes más relevantes de toda África, cuya fundación se atribuyó tradicionalmente a la Reina de Saba, un personaje que, según las Escrituras y la tradición, había visitado a Salomón en Jerusalén y que convirtió a su reino en la fe de Dios. Esta estableció la capital en Auxume, pero también promovió la edificación de un templo consagrado a Dios¹²².

En este contexto sagrado y regio fue en el que nació San Elesbán, príncipe descendiente de la dinastía real etíope, el cual continuó con la tradición cristiana implantada por sus antepasados. Tras la muerte de su padre, este fue ungido emperador, portando la capa imperial y consiguiendo posteriormente extender su Imperio desde Etiopía hasta Arabia¹²³, abarcando grandes dominios que incluían regiones de importancia estratégica y religiosa.

La grandeza de su reinado no residió únicamente en la expansión territorial, sino que fue de vital importancia para la protección y fortalecimiento de la Iglesia Católica. De hecho, llegó a implantar leyes que tan solo permitían la fe católica en sus territorios, condenando cualquiera otra¹²⁴.

El hecho de que se vincule con la Orden del Carmen y que fuese un gran benefactor de esta es lo que propicia su aparición en el retablo del Carmen de la capilla a analizar. Por su voluntad para con esta orden proveyó gran cantidad de conventos para esta orden, teniendo gran importancia los de Dunaám, Horeb y Sinai¹²⁵.

¹²⁰ Kaplan, 2023: 340.

¹²¹ Colmenero, 1754: 55-58.

¹²² Colmenero, 1754: 55.

¹²³ Colmenero, 1754: 61.

¹²⁴ Colmenero, 1754: 62-63.

¹²⁵ Colmenero, 1754: 65.

La humildad cristiana de San Elesbaán fue precisamente lo que lo llevó a tomar un rumbo diferente en su vida con el pasar de los años, renunciando a su corona como emperador para entregar por completo su vida a Dios, abrazando la vida conventual carmelita para ello, presentándose en el convento solicitando ser admitido como un simple novicio¹²⁶.

Una vez adentrado en la orden, este debió vestir el hábito carmelita de la época, mostrando una túnica de paño pardo, una cinta de cuero como un escapulario del mismo color, además de contar con una capa blanca¹²⁷. Aunque en la representación iconográfica de la capilla vemos como el hábito pardo que porta está decorado con elementos ornamentales propios de la época barroca en la que fue creada [Fig. 43].

Su vida estuvo marcada por el rigorismo más extremo y gracias a todas sus labores y a su profunda fe, tras su fallecimiento, fue canonizado, especialmente gracias a todos los milagros llevados a cabo, destacando en este caso sobre todo los relacionados con la protección de marineros y navegantes¹²⁸, lo que le equipara a San Telmo en el imaginario cristiano de los peligros marítimos.

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, podemos detenernos más hondamente en la iconografía de este santo, representado desde que su culto llegó a Europa conforme a distintas descripciones, teniendo este que presentar una tez negra, cabello rizado, nariz afilada, una corona sacerdotal y el hábito carmelita¹²⁹. Además, en este retablo podemos verlo venciendo a su propio “alter ego” pagano [Fig. 44], representado como un personaje derrotado bajo sus pies, a la manera de Santiago Matamoros o San Miguel Arcángel. Este motivo se relaciona con la tensión iconográfica típica de la Contrarreforma, que enfatizaba la victoria espiritual sobre el mundo herético o infiel¹³⁰.

Vemos con esto, como no era complejo representar a alguien de otra raza, puesto que solo cambiaban el tono de piel empleado, pero, si nos detenemos en el hecho de que, para esta imagen de Elesbaán vencido era necesario representarlo de una manera en la que se denotase que era un personaje malo, por lo que debieron otorgársele rasgos fisionómicos reconocibles. En este caso el personaje que aparece aplastado porta un tocado y unos bigotes que nos vuelven a llevar al mundo otomano, que era el enemigo por excelencia

¹²⁶ Colmenero, 1754: 80-81.

¹²⁷ Colmenero, 1754: 83.

¹²⁸ Colmenero, 1754: 89.

¹²⁹ Colmenero, 1754: 91.

¹³⁰ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

de los cristianos (los turcos). Eso a lo largo del siglo XIX, con la figura además de Santiago Matamoros, como ya vimos, se va a reproducir constantemente¹³¹.

No deja de ser interesante la presencia de San Elesbaán como protector de las gentes del mar, vínculo que lo une con San Telmo, viendo como encarnan dos modelos de intercesores marinos, uno europeo y otro africano, reflejando así la universalidad de la iglesia. La presencia de ambos santos en este mismo espacio litúrgico subraya la idea barroca de la iglesia triunfante, en la que todos los pueblos y razas se integran en la comunión de los santos.

Por otro lado, si nos centramos en la figura de Santa Ifigenia (que vivió durante el siglo I d.C.), debemos conocer que esta es originaria de la ciudad de Noba, capital del antiguo Reino de Nubia, una de las grandes monarquías africanas junto a la de Etiopía que veíamos con San Elesbaán¹³².

Se cree que en esta zona el cristianismo llegó de la mano del apóstol San Mateo en el siglo I d.C., si bien, se encontró con la resistencia por parte de sacerdotes paganos. Además, debemos tener en cuenta que el papel de Ifigenia en esta transformación religiosa fue crucial. Al conocer las enseñanzas de San Mateo, se convirtió con fervor y fue bautizada, lo que reforzó su piedad y le otorgó dones espirituales, como el dominio sobre criaturas demoníacas, simbolizadas a través de la leyenda en la que se cuenta como dos dragones amedrentaron su ciudad hasta que ella los calmó con su fe¹³³.

Debido a su fe, la santa acabó fundando un convento carmelita en la ciudad de Noba, para las vírgenes consagradas, donde ejerció como superiora. Vistió el hábito pardo y la capa blanca propias de la Orden del Carmen e impuso esta regla en su comunidad, y adquirió ella misma una vida monástica austera¹³⁴.

¹³¹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

¹³² Colmenero, 1754: 103.

¹³³ Debemos conocer que esta santa siempre se mantuvo fiel a sus creencias, incluso a pesar de la imposición de su padre, de tal forma que incluso estuvo dispuesta a ser martirizada por sus creencias. Ante la presión de los paganos que exigían su sacrificio ritual, ella expresó su voluntad de morir por Cristo, si bien fue salvado por mediación divina: las llamas destinadas a consumirla se extinguieron milagrosamente y ángel que bajó del cielo la rescató. Este prodigio provocó la conversión del rey y de muchos de sus súbditos, quienes renunciaron al paganismo y abrazaron la fe cristiana. – Colmenero, 1754: 115.

¹³⁴ Su piedad extrema la llevó al agotamiento físico, muriendo en un estado de fervor religioso similar al de San Elesbaán, el otro gran santo africano carmelita. Su cuerpo fue venerado antes de recibir sepultura, y su memoria se integró en el catálogo de los santos canonizados por la Iglesia, permitiendo la creación de imágenes, altares y festividades en su honor. – Colmenero, 1754: 123-141.

Si nos centramos en su iconografía tradicional, sabremos que esta se representa como una mujer de piel negra, normalmente con el hábito carmelita, aunque, en el caso de la capilla de San Telmo el hábito pardo vuelve a estar cubierto de decoraciones propias del barroco. Además, observamos que en una mano porta una cruz que es símbolo de su fe y penitencia, mientras que en la otra muestra una iglesia en llamas [Fig. 45], aludiendo al incendio extinto que no logró destruir su convento. A sus pies acostumbra a representarse una corona real, recordando a su renuncia del legado monárquico con el que contaba, por su amor a Cristo, pero no es el caso de la que a nosotros nos concierne¹³⁵.

El culto a esta santa se extendió especialmente por Portugal, Andalucía (especialmente en Cádiz) y Brasil. En Sevilla, su imagen se veneró en la Real Iglesia del Carmen, compartiendo capilla con San Elesbán (si bien estas esculturas se perdieron con el paso del tiempo). Otras representaciones de ambos santos se encuentran en la capilla de Santa Clara de Sevilla¹³⁶. Consagrándose como dos figuras fundamentales para promover la devoción de la Virgen del Carmen a lo largo del Barroco.

En Brasil Ifigenia se convirtió en patrona de los esclavos africanos, junto con San Benito de Palermo y San Baltasar. Por tanto, será este país en el que se encuentren un mayor número de representaciones de Santa Ifigenia [Fig. 46]. Si bien hasta la actualidad lo que sabemos es que se han documentado 76 representaciones suyas, 47 en América, 27 en Europa y tan sólo 2 en África. Estas obras surgieron en aquellos territorios que pertenecieron a las monarquías portuguesa e hispánica¹³⁷.

En el siglo XVIII se consolidaron las representaciones de Santa Ifigenia, aunque con diversidad formal. Su figura no adquirió un modelo único hasta la madurez de su culto. Las imágenes de Ifigenia circularon en ambientes conventuales, acompañando a la expansión del carmelismo, reforzando así su papel como protectora espiritual en regiones de influencia lusohispánica¹³⁸.

La asociación de esta santa con San Elesbaán muestra como ambos representan la santidad africana en su versión más perfecta, legitimada por el ascetismo y la caridad cristiana.

¹³⁵ Colmenero, 1754: 142.

¹³⁶ Colmenero, 1754: 142-143.

¹³⁷ Castañeda García, 2021: 3-4.

¹³⁸ Castañeda García, 2021: 6-7.

Debemos pasar ahora a tratar la figura central y protagonista del retablo siendo esta la imagen de Nuestra Señora del Carmen [Fig. 47], viendo como la solución que emplea para disponerla, nos recuerda al modelo que se aplicó en la Capilla de los Ojos Grandes de Lugo [Fig. 48], donde se muestra una imagen de la Virgen, en este caso del Carmen imbuida en un pequeño templete. Vemos como en la Capilla de San Telmo se encuentra enmarcado por dos estípites¹³⁹ [Fig. 49]. En este caso, cuentan con una ornamentación cargada y compleja, mostrando roleos y motivos vegetales además de contar con dos *putti*, los cuales soportarían un sol y una luna respectivamente, representando su gloria divina y su pureza. Si bien, actualmente uno de los ángeles no conserva su atributo.

El templete en el que se cobija la Virgen cuenta con un falso telón de madera sobredorada que aparece recogido, dando un toque teatral y dignificador a la imagen. Vemos como esta aparece representada con el niño Jesús, siendo esta su representación habitual. Además, se la presenta con el hábito carmelita portando en el centro el escudo de la Orden [Fig. 50] y llevándonos a los ropajes que portan los dos santos negros que se encuentran en los laterales bajo esta. Además, aparece coronada, al igual que el niño. En el remate del templete vuelven a colocarse dos *putti*.

Este espacio arquitectónico dentro del retablo nos lleva al segundo cuerpo de este, a su remate [Fig. 51]. En la zona central vemos como se coloca un trasparente¹⁴⁰ para permitir el paso de la luz y en el que se recorta la figura de San Bernardo. La presencia de este santo en un lugar de especial relevancia se justifica por su estrecha vinculación con la Virgen María. Si pasamos a los extremos, veremos que se disponen las imágenes de dos destacados santos de la Orden del Carmen: San Juan de la Cruz y San Francisco de Sena¹⁴¹. Todo esto coronado por dos angelillos que sostienen de nuevo el escudo de la

¹³⁹ Vemos como este elemento cuenta con una composición tripartita que se origina a raíz de una pirámide invertida y alargada que actúa como basamento. Este tipo de soporte acostumbra a remontarse a través de un capitel corintio. Si bien, el estípite puede contar con múltiples variaciones formales según las exigencias compositivas de cada obra, lo que otorga una considerable versatilidad dentro de la estructura retablistica. Y, a pesar de que en su origen compartió funciones con la columna salomónica como recurso sustentante y ornamental, pronto se convirtió en el soporte exclusivo de numerosos retablos del barroco. – Álvarez Fernández, 2001: 78.

¹⁴⁰ Los transparentes eran recursos arquitectónicos y decorativos que evolucionaron estrechamente vinculados al papel central otorgado a la manifestación de lo divino dentro de la Eucaristía a partir del Concilio de Trento, alcanzando de esta forma con el tiempo una amplia variedad de formas y manifestaciones. Estos ayudaban a otorgar un carácter divino a la presencia de las santidades. – Iglesias Rouco, 2002: 137.

¹⁴¹ Taín Guzmán, 2015: 128.

Orden carmelita, completando de esta forma un conjunto iconográfico de marcada significación devocional y teológica.

- **Retablo de la Inmaculada Concepción**

El lienzo dedicado al retablo de la Inmaculada Concepción [Fig. 52], fue construido gracias a las directrices del canónigo Juan Antonio Ferreirós¹⁴². Se encuentra ubicado actualmente en el paramento norte de la Capilla de San Telmo. En su origen este retablo-cuadro estaría en la antigua sacristía de la capilla hasta que, a causa de la ampliación barroca en dicho espacio, debió trasladarse la pintura al lado sur del lugar.

Sin embargo, en 1757 debido a la colocación en este lugar del ya mencionado retablo de la Virgen del Carmen, la pintura de la Inmaculada tuvo que recolocarse sobre la puerta de la nueva sacristía (teniendo que tapiarla), ornamentada con el escudo episcopal de don Ignacio Arango y Queipo¹⁴³. Cabe resaltar, por tanto, que esta fue una obra ejecutada ya en el año 1674, encargada de forma expresa por la Cofradía de San Telmo¹⁴⁴.

En el lateral derecho de este cuadro encontramos la nueva puerta que daba acceso a la sacristía barroca de la capilla puesto que la antigua quedaba emparedada detrás¹⁴⁵.

La inclusión de la Inmaculada en esta época es de vital importancia en el seno de la iglesia católica puesto que presenta la idea de que la Virgen María fue concebida sin pecado original, por especial designio divino. Pero sobre todo fue importante debido a que los protestantes negaban que esto fuese cierto, lo que impulsó las ansias de la Contrarreforma de multiplicar sus imágenes y expandir su culto, considerándola ahora como Protectora de la Iglesia. Es por esto por lo que no resulta extraño encontrar una imagen de esta santa en una capilla barroca, especialmente teniendo en cuenta que se trata de una capilla dedicada a un santo dominico y fueron precisamente los dominicos los que mostraron una particular devoción por este privilegio mariano¹⁴⁶.

El misterio dogmático de la Inmaculada Concepción, dada su naturaleza teológica y su carencia de relato evangélico preciso, requiere, para su adecuada transmisión visual al

¹⁴² Seara Morales, 2015: 43.

¹⁴³ Taín Guzmán, 2015: 128.

¹⁴⁴ Vila, 2009: 232.

¹⁴⁵ Seara Morales, 2015: 40.

¹⁴⁶ Sebastián, 1981: 216-229.

fiel, el empleo de abundantes recursos alegóricos. Esta constante necesidad de codificación plástica ha originado una evolución iconográfica en la que confluyen múltiples motivos tomados de las Escrituras, especialmente del *Cantar de los Cantares* y el *Eclesiástico*, aunque también se nutre de otros textos sagrados¹⁴⁷.

Estos símbolos, que con el tiempo se integraron en las letanías marianas, constituyen un cuerpo doctrinal con presentes ya en el siglo IX¹⁴⁸. Sin embargo, las letanías, tal y como se recitan en la actualidad, no alcanzaron su configuración definitiva hasta el siglo XII, según prueba un códice de Maguncia titulado *Litania de Dominus Nostra Dei genetrice Virgine Maria*. También contamos con las célebres letanías de Loreto, aprobadas e indulgenciadas por el papa Sixto V en 1587, estas serían las únicas autorizadas tras la prohibición de Clemente VIII en 1601 de redactar otras nuevas¹⁴⁹.

En la esfera plástica, estos mismos símbolos adoptaron forma visual para acompañar la evolución de la representación de la Virgen Inmaculada. A partir del siglo XVI proliferan ejemplos de imágenes marianas rodeadas de atributos como la Torre de David, el espejo sin mancha, la fuente de aguas vivas, la puerta del cielo (*Porta Coeli*), la rosa mística o la palma. Tal repertorio se encuentra justificado teológicamente gracias a los textos de San Bernardo, quien identificaba a la Virgen con la figura de la *Tota Pulchra* (toda hermosa) tal como recoge el versículo “*Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te*” (*Cantar de los Cantares* IV, 7)¹⁵⁰.

El retablo pintado de la Capilla de las Reliquias ofrece precisamente esta iconografía que puede resultar tan compleja, donde la Virgen aparece con los atributos tradicionales: vestida con túnica blanca, manto azul y corona, denotando su condición de Reina del Cielo [Fig. 53]. A sus pies se disponen los símbolos vegetales y arquitectónicos que hacen alusión a su pureza y prerrogativa: la nombrada Torre de David, la palmera, el ciprés, la azucena, la rosa, la fuente, el espejo, así como el sol y la luna [Fig. 54 y 55] que ya se representaban en el retablo de la Virgen del Carmen. Este conjunto refiere a las virtudes

¹⁴⁷ Vila Jato, 2002: 130.

¹⁴⁸ Por ejemplo, encontramos el *Flos Psalmorum* de Prudencio Galindo, obispo de Troyes, publicado en el año 850, que cuenta con invocaciones explícitas a Santa María. – Vila Jato, 2002: 69.

¹⁴⁹ Vila Jato, 2002: 69-70.

¹⁵⁰ Vila Jato, 2002: 70-79.

de María y alude, además, a textos veterotestamentarios interpretados desde una óptica cristológica¹⁵¹.

Podemos salientar entre sus atributos, el espejo, puesto que este responde a la intención simbólica de destacar sus atributos de castidad e inviolabilidad, designándola como *Mater Inviolata* o *Mater Castissima*. Esta imagen se apoya en la metáfora del rayo de luz solar que, al reflejarse en un espejo, no sufre alteración ni daño alguno, lo cual alude a la pureza inmaculada de María. Esta analogía viene respaldada por la tradición bíblica a través del Libro de la Sabiduría, donde se exalta precisamente, la sabiduría divina como un reflejo puro de la luz eterna, trasladando esa cualidad simbólicamente a la figura mariana¹⁵².

Pero si algo debemos destacar de esta pieza, es, no solo la integración conceptual, sino también formal del marco con el lienzo central [Fig. 56]. Este marco no actúa como elemento independiente o puramente decorativo, sino que constituye una extensión directa del mensaje iconográfico. En su diseño aparecen de nuevo los símbolos marianos, reforzando así el contenido devocional de la imagen central. Este uso del marco como elemento intrínseco responde a una concepción barroca del arte sacro, donde la totalidad de la obra colabora a un mismo fin didáctico y espiritual¹⁵³. El marco se encontraba dorado y además se adaptaba en altura, puesto que podemos ver como no remata en forma redonda, sino que esta se achata, sin traspasar así la zona de la ventana superior¹⁵⁴.

Flanqueando la figura central de la Virgen observamos otras representaciones, encontrando en este caso las figuras de San Joaquín y Santa Ana, padres de María¹⁵⁵ [Fig. 57 y 58], remitiendo directamente al dogma de la Inmaculada Concepción. Este dogma sostiene que la Virgen fue concebida sin mancha de pecado original en el seno de su madre, y no debe confundirse con la concepción virginal de Cristo. La presencia de sus progenitores refuerza esta diferenciación teológica fundamental¹⁵⁶.

¹⁵¹ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

¹⁵² Sebastián, 1981: 209.

¹⁵³ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

¹⁵⁴ Seara Morales, 2015: 51.

¹⁵⁵ Taín Guzmán, 2015: 128.

¹⁵⁶ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [24/10/2024]

En el remate del cuadro observamos a los tres personajes que conforman la Trinidad [Fig. 59], motivo por el cual se colocan a ambos lados del retablo los santos fundadores de la Orden de los Trinitarios: Domingo de Guzmán y San Juan de Mata¹⁵⁷ [Fig. 60 y 61].

Es importante conocer que el desarrollo de esta iconografía no fue inmediato. Antes de 1568 no existía una representación oficialmente sancionada de la Inmaculada Concepción. Molanus, en dicho año, recomendaba la inclusión de los símbolos extraídos del Cantar de los Cantares en torno a la figura mariana, sentando así las bases de la iconografía posterior. De este modo, obras como el Marial de San Alberto Magno, los tratados de Fray Alonso de Orozco o de Fray Antonio Rampegolis contribuyeron a ampliar el repertorio iconográfico¹⁵⁸.

La recomendación de Molanus de recurrir también al *Eclesiástico* amplió las posibilidades iconográficas. Todo ello refleja como los atributos marianos trascienden la literalidad de sus fuentes para construirse en un lenguaje simbólico complejo, destinado a exaltar la pureza, la excelsitud y la singularidad de la Madre de Dios¹⁵⁹.

- **Retablo-relicario de San Telmo**

El retablo mayor y que nos habla de la figura a la que se dedica la capilla, es el Retablo-relicario de San Telmo [Fig. 62], situado en la cabecera de dicho espacio.

Es importante conocer que esta tipología específica dentro del mobiliario litúrgico tiene la finalidad primordial de custodiar y exponer las reliquias sagradas, en este caso del Santo Patrón de Tui. Y, a diferencia de otros retablos que pueden contener una o varias reliquias de manera accesoria, estos están expresamente concebidos como depósitos y marcos expositivos para las reliquias, las cuales se veneran en iglesias o como en este caso, en catedrales. Fue tras el Concilio de Trento cuando la veneración de las reliquias adquirió un renovado impulso como medio legítimo de búsqueda del favor divino, tanto en vida como tras esta. Aunque su uso se remonta a los orígenes cristianos, fue en la época

¹⁵⁷ Taín Guzmán, 2015: 128.

¹⁵⁸ Si bien es cierto que algunas de estas referencias procedían de interpretaciones erróneas o de traducciones inexactas de los textos sagrados. Tal es el caso de la rosa de Jericó, identificada erróneamente con las adelfas de gran porte que se hallaban en Palestina. A pesar de ello, el sentido alegórico se mantiene. – Vila Jato, 2002: 70.

¹⁵⁹ Vila Jato, 2002: 70.

tridentina cuando se consolidó institucionalmente, al reafirmarse su legitimidad frente a las críticas protestantes y al ser condenados los abusos supersticiosos¹⁶⁰.

En el marco de esta ferviente religiosidad, que era especialmente sensible a los milagros, se exaltó el culto a los mártires y a sus restos, favorecido por el redescubrimiento de las catacumbas y la creciente demanda de las reliquias. Este contexto propició el aumento de estos retablos relicarios, tan significativos en el barroco¹⁶¹.

Con esto se comprende mejor la idea que tenían antaño sobre las reliquias, creyendo que actuaban como un nexo tangible entre el fiel y lo sobrenatural, al permitir la acción del santo en el plano espiritual o material. De este modo, este santo se volvía una presencia cercana, capaz de recibir directamente las súplicas del devoto. Solo así se explican ciertas prácticas con estos restos, que hoy podrían llegar a ser consideradas como excesivas¹⁶².

Estos retablos se configuran como grandes armarios o casilleros repletos de nichos, hornacinas y cuerpos verticales o calles horizontales que permiten albergar de forma ordenada, arquetas, relicarios, bustos y figuras, habitualmente realizados en metales preciosos o madera policromada¹⁶³.

Así, volviendo en concreto al retablo que nos concierne, debemos destacar que este fue producto de la ampliación barroca iniciada en el año 1732. Su creación se atribuye a Francisco Alonso de Castro, concretamente en el 1735. Salientar también que, su policromía fue completada con posterioridad, ya en el año 1742 por Estevão de Silva¹⁶⁴, maestro pintor de Braga.

Este retablo fue el que sustituyó al que se encontraba en la capilla manierista, reflejando la preferencia barroca por estructuras más monumentales y dinámicas que integran elementos arquitectónicos y escultóricos de gran riqueza decorativa, aunque manteniendo la esencia del “armario casillero” propio del siglo XVI¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Con esto se nos quiere mostrar la evolución de la concepción de las reliquias, puesto que ya desde la Edad Media, las reliquias fueron consideradas fuentes de prestigio y poder espiritual, lo que promovió su acumulación en estos espacios sagrados. Sin embargo, es en la Edad Moderna cuando se regulariza su presentación en forma de retablo-relicario, desarrollando una estructura arquitectónica específica.

¹⁶¹ González Lopo, 1993: 247-248.

¹⁶² González Lopo, 1993: 248.

¹⁶³ Iglesias Almeida, 1997: 134-135.

¹⁶⁴ Taín Guzmán, 2015: 126.

¹⁶⁵ Taín Guzmán, 2015: 126.

Este retablo-relicario de San Telmo se asienta sobre una planta fija y rectilínea sobre la que se erigen los nichos correspondientes¹⁶⁶. Presenta uno central con la imagen de bulto redondo de San Pedro González Telmo [Fig. 63], venerado como patrón de marineros. Este espacio funciona como un “transparente” al recibir luz natural a través de un vano posterior, potenciando el efecto visual de la figura del santo. Contaría además con un entablamento y con estípites como elemento sustentante¹⁶⁷. A ambos lados se disponen las tribunas con las barandas de hierro.

Si nos centramos en las puertas, estas narran escenas de la vida del santo dominico: una representa la multiplicación milagrosa de alimentos en un monte cercano a Baiona [Fig. 64]; otra el salvamento de un náufrago durante una tempestad [Fig. 65], remarcando su función como protector de los navegantes. Este último podría remitirnos a la *Leyenda Dorada*, pasaje medieval que inspiró a gran número de artistas en el barroco. Esta iconografía por tanto podría trasladarnos a la figura de San Nicolás, igualmente vinculado al mar, lo que explica que ambos sean considerados patronos marinos. No obstante, aunque el relato viene influenciado por la Edad Media, el estilo artístico del retablo revela claramente su pertenencia a una época posterior, alejada de los siglos del medievo¹⁶⁸.

En el interior, por su parte, se encuentran los relicarios, distribuidos en hornacinas y nichos [Fig. 66]. Estos cuentan con forma de bustos y brazos, realizados estos en plata sobredorada y madera. En lo referente a la base del retablo, aparecen representaciones alegóricas de la Fe y la Esperanza, aunque de difícil apreciación debido a su reducido tamaño¹⁶⁹.

Entre las piezas de mayor valor artístico y devocional destaca el busto relicario de San Telmo en plata sobredorada, ejecutado en 1777 por José Boullier [Fig. 67]. Este contenía la cabeza del santo y se conservaba en la capilla-museo de la catedral. Junto a él se encuentra otro busto de madera que preserva parte del hábito y la correa del santo. En el banco inferior del retablo si bien. Se custodia el báculo de San Pedro González Telmo¹⁷⁰ [Fig. 68].

¹⁶⁶ Seara Morales, 2015: 42.

¹⁶⁷ Vila Jato, 2002: 197.

¹⁶⁸ Mâle, 2002: 342.

¹⁶⁹ Vila, 2009: 221-222.

¹⁷⁰ Andrés Ordax, 2017: 180-181.

El hecho de que este retablo-relicario se disponga de esta forma, responde a las normativas emanadas de las *Instrucciones de Fábrica* de San Carlos Borromeo (1577), que prescribían la ubicación de las reliquias en lugares visibles, preferiblemente próximos al altar mayor o en capillas laterales con una advocación que contase con reliquias importantes. Además, las recomendaciones sobre armarios empotrados protegidos por puertas de bronce con cierre de doble llave, también se cumplen, garantizando tanto la seguridad como el valor devocional del conjunto. Todo este modelo arquitectónico no solo facilitaba la exposición litúrgica de las reliquias en festividades señaladas -como sigue ocurriendo hoy con la apertura ceremonial de los paneles que cubren el conjunto-, sino que además contribuía a reforzar la sacralidad del espacio donde se emplazaba¹⁷¹.

En efecto, este tipo de estructuras no se limitan a cumplir la función de contenedor de reliquias, sino que consagra y sacraliza el ámbito arquitectónico que ocupa. Siguiendo la teoría de Mircea Eliade, el espacio religioso es cualitativamente distinto al profano: el retablo-relicario actúa como eje simbólico o “punto fijo” que permite al fiel orientarse en el cosmos espiritual. De este modo, la capilla se transforma en una imagen de la Jerusalén Celeste o del Paraíso¹⁷², integrando elementos de la tradición mística judeocristiana.

Es importante resaltar que, además de su valor teológico y devocional, esta encarna un importante componente escenográfico propio del arte barroco puesto que las puertas que lo ocultan y desvelan funcionan como un telón teatral que dramatiza la liturgia, concentrando la atención del espectador-fiel en el momento de su apertura, que se convierte en un acto de revelación del misterio sagrado¹⁷³.

El “Sumario de las Sagradas Reliquias que se encuentran en la Santa Iglesia Catedral de Tuy” recoge exhaustivamente los restos contenidos en este retablo que incluye fragmentos del *Lignum Crucis* y reliquias de numerosos santos, dispuestas todas en más de sesenta relicarios de variada tipología. Durante la mayor parte del año, el conjunto permanece oculto tras paneles decorados con bajorelieves dorados. Si bien, cuando este se abre, podemos ver que la calle central del retablo culmina precisamente con una cruz que contiene otra reliquia del *Lignum Crucis*, sustentada por un querubín¹⁷⁴ [Fig. 69].

¹⁷¹ Vila Jato, 2002: 188.

¹⁷² Vila Jato, 2002: 191.

¹⁷³ Vila Jato, 2002: 192-193.

¹⁷⁴ Andrés Ordax, 2017: 180.

Ejemplos similares a este podemos encontrarlo por ejemplo en el Monasterio de San Paio de Antealtares o en el desaparecido convento de las Madres Mercedarias de Santiago de Compostela¹⁷⁵, obras en las que se constata la vigencia de los modelos prescritos por Borromeo y la función sacralizadora de estos dispositivos litúrgicos.

3.4. Panteón obispal

En el espacio que concierne la Capilla de las Reliquias de San Telmo dentro de la Catedral de Santa María de Tui, debido al notable desnivel del terreno sobre el que se edificó su ampliación barroca, se propició la habilitación de un espacio subterráneo cuya finalidad inicial era la construcción de una cripta que estaría destinada a funcionar como panteón episcopal. Según consta en el contrato formalizado con el maestro cantero Pedro Sarrapio, se proyectó la realización de esta cripta como una cripta abovedada, dotada de ocho nichos, disponiendo cuatro a cada lado, teniendo estos la capacidad suficiente para albergar en cada uno un féretro con restos humanos¹⁷⁶. Este proyecto ya fue planteado por el obispo Diego de Torquemada, pensando en disponer su propio mausoleo episcopal¹⁷⁷.

Debemos entender que esta era una práctica extendida en la época, vinculada a la tradición del enterramiento *ad, sanctos*, que consistía en depositar los restos morales en las proximidades de las reliquias sagradas, buscando así la intercesión directa del santo¹⁷⁸.

Sin embargo, la configuración actual de la cripta difiere de lo establecido en dichos documentos contractuales. El espacio subterráneo que finalmente se ejecutó carece de los ocho nichos previstos y no presenta indicios de haber sido utilizado como lugar de enterramiento episcopal, siendo esta la función para la cual fue creada en un inicio. Este cambio de uso puede explicarse por modificaciones sobrevenidas en el transcurso de la obra, motivadas probablemente por dificultades técnicas derivadas del relieve y la naturaleza rocosa del solar, que obligaron a variar el planteamiento arquitectónico original¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Monterroso Montero, 2002: 190.

¹⁷⁶ Taín Guzmán, 2015: 108.

¹⁷⁷ Bouzón Gallego, 2022.

¹⁷⁸ Bouzón Gallego, 2022.

¹⁷⁹ Taín Guzmán, 2015: 108.

Debido a esto, se estableció a ambos lados del retablo-relicario situado en la cabecera de la Capilla de San Telmo, bajo los dos coros laterales, sendos monumentos sepulcrales [Fig. 70], destinados esta vez sí, a acoger los restos de los obispos, consolidando así la función funeraria del espacio como panteón episcopal¹⁸⁰.

3.5. Sacristía y oficinas

La sacristía y las denominadas oficinas o bodegas son los espacios anexos con los que cuenta la capilla de San Telmo de la Catedral de Tui, pareciendo casi de esta forma que nos encontramos ante una iglesia exenta introducida en el interior de una catedral.

El acceso a la Sacristía, como se mencionó anteriormente, se encuentra en el lateral derecho del retablo de la Inmaculada Concepción. Se cree que la puerta que ahora conservamos de esta fue realizada en el año 1757¹⁸¹.

De este espacio, de plan cuadrangular y dos tragaluces, no se conserva nada de la época. En ella encontramos un retablo [Fig. 71], que podría llevarnos al retablo de San Telmo que debería encontrarse en su interior, si bien, la imagen del santo patrón no se conserva y tampoco hay constancia escrita de que este sea el retablo original que debería ocupar la estancia. Así no se puede atestiguar con total certeza que conservemos algo propio barroco de la sacristía que no sea su propia estructura, contando con una bóveda de crucería [Fig. 72] que se une en el centro con una clave circular.

Actualmente, debido, de manera precisa a que no cuenta con un uso litúrgico (pues la capilla de San Telmo no se emplea diariamente para realizar misas), y tampoco se conserva nada de especial valor en ella, es empleada como almacén.

Por otro lado, en el caso de las oficinas, que a parte de bodegas también han sido denominadas como cripta, debemos señalar varias cuestiones. Este espacio se crea gracias al desnivel del solar y al hecho de que se rebajaron las peñas para que de esta forma pudiera asentarse la cimentación, quedando esta como planta subterránea, nace así este espacio con el uso de la cripta mencionada en el apartado anterior, pero tras no ser usada como se reclamaba en un inicio, pasó a obtener estas nuevas denominaciones.

¹⁸⁰ Bouzón Gallego, 2022.

¹⁸¹ Vila, 2009: 232.

Presenta una nave de planta rectangular, que se divide en tres tramos y se encuentra orientada de forma transversal respecto a la nave de la capilla superior. Los tramos laterales están cubiertos con bóvedas de cañón [Fig. 73], mientras que el tramo central cuenta con una bóveda nervada [Fig. 74] que descansa sobre ménsulas. En su eje se sitúan el presbiterio que cuenta con una bóveda apuntada, y el vestíbulo de entrada, también abovedado. En el caso del pavimento fue realizado en losas de piedra y la luz entra por una saetera [Fig. 75] dispuesta en el muro sur¹⁸².

En cuanto a las entradas con las que cuenta este espacio, debemos saber que tiene dos, a una se accede a través de un pasadizo escalonado que hoy se encuentra tapiado [Fig. 76]. Este partía desde la sacristía y desembocaba en una estancia previa a la cripta, desde la cual un tramo final de nueve peldaños le daba acceso al recinto subterráneo¹⁸³. La otra entrada se efectuaba desde la Plaza de la Misericordia¹⁸⁴.

Así desde la entrada a esta estancia podemos observar como la cabecera de la capilla de San Telmo se construyó sobre una arcada de bóveda de cañón [Fig. 77] la cual permite el tránsito por la *Rúa do Corpo Santo*. Este túnel recibió la denominación de Pasadizo de la Misericordia, de ahí que la plaza a través de la que se da entrada a las oficinas lleve el mismo nombre¹⁸⁵.

4. USOS DE LA CAPILLA: PEREGRINACIÓN Y FESTIVIDADES

Debemos resaltar también la importancia de las reliquias de los santos y en este caso de las de San Telmo debido a una sólida tradición medieval asociada a las iglesias de peregrinación, tradición que en Galicia encuentra su máxima expresión en la Catedral de Santiago de Compostela.

La devoción hacia San Telmo comenzó poco después de su fallecimiento, consolidándose con rapidez gracias a los numerosos milagros atribuidos en vida y tras su muerte. Las fuentes documentales y litúrgicas aluden a elementos que avalan este culto inmemorial: la presencia de su sepulcro en la catedral, los diversos traslados de sus restos y del arca que los contiene, así como la existencia de una capilla específica dentro del templo, dotada de altar privilegiado. La devoción popular se manifestó a través de las

¹⁸² Seara Morales, 2015: 40.

¹⁸³ Seara Morales, 2015: 40-41.

¹⁸⁴ Seara Morales, 2015: 41.

¹⁸⁵ Seara Morales, 2015: 41.

peregrinaciones constantes de fieles que acudían a Tui movidos por el deseo de implorar la gracia del santo y de participar en las misas y procesiones que, con regularidad, se celebraban en su honor¹⁸⁶.

Este flujo de devotos convirtió a la Catedral de Tui en un destacado centro de peregrinaciones dentro del territorio gallego, constituyéndose, tras Santiago de Compostela, como el segundo enclave más relevante para los caminantes¹⁸⁷. Este estatus de lugar sagrado no solo respondió a la calidad milagrosa atribuida a San Telmo, sino también al ambiente espiritual creado en torno a sus reliquias, que se entendían como un canal de intercesión directa con lo divino.

La importancia de este santuario tudense se vio reforzada por el desarrollo de las rutas de peregrinación que, como por ejemplo el Camino Portugués, que atravesaba el sur de Galicia camino de Compostela. De este modo, los peregrinos se dirigían al sepulcro del Apóstol Santiago y en muchos casos se detenían también en Tui, enriqueciendo su itinerario con la veneración de otras reliquias de santos menores que jalonaban la ruta¹⁸⁸. Este fenómeno reafirma el papel de las reliquias no solo como objeto de devoción aislada, sino como parte de una geografía sagrada más amplia, en la que cada punto del trayecto ofrecía al creyente una experiencia en contacto con lo sagrado.

Estas peregrinaciones se propiciaban en la festividad del santo, que tenía lugar el lunes de la octava de Pascua, fecha que se sigue manteniendo¹⁸⁹.

Durante esta jornada, se retiraban las puertas que habitualmente ocultaban el retablo-relicario barroco de la capilla, dejando a la vista las distintas reliquias [Fig. 78]. Así, esta festividad también incluía misas solemnes celebradas en el altar privilegiado de la capilla, con oraciones específicas y procesiones en torno a la Catedral. Probablemente para estas festividades se valiesen del coro y músicos dispuestos en los coros laterales de la capilla¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Novo Sánchez, 2019: 43-44.

¹⁸⁷ Añoveras Trías de Bes, 2003: 91.

¹⁸⁸ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [29/04/2025]

¹⁸⁹ Vila, 2009: 87.

¹⁹⁰ Información oral de Juan Manuel Monterroso, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela [29/04/2025]

5. CONCLUSIONES

La ampliación barroca de la Capilla de San Telmo o Capilla de las Reliquias de la Catedral de Tui constituye una de las operaciones arquitectónicas y devocionales más significativas dentro de la geografía gallega de la Edad Moderna. Su proyección se extendió más allá de una mera reforma material o de un embellecimiento de un espacio ya existente; supuso la plasmación de una mentalidad teológica y cultural plenamente arraigada en los ideales contrarreformista que caracterizaron la espiritualidad barroca.

En esta ampliación confluyeron, por tanto, no solo las aspiraciones litúrgicas del cabildo y de la jerarquía diocesana, sino también las expectativas de una sociedad que depositaba en la presencia tangible de los santos (a través de sus reliquias, imágenes y espacios sagrados por supuesto) la garantía de la protección divina.

La importancia de esta transformación radica, de esta forma, en haber consolidado de manera definitiva el culto a San Telmo como elemento vertebrador de la identidad religiosa y cívica de la ciudad de Tui y de su diócesis. Además, la configuración de un retablo relicario monumental, la disposición de tribunas musicales, la creación de nuevas zonas de enterramiento episcopal y la inclusión de un transparente para destacar la imagen del santo no son solo decisiones estéticas o arquitectónicas: son actos de enseñanza visual, destinados a reforzar en la mente de los fieles la cercanía de su patrono, protector de marineros y navegantes.

Así, la ampliación barroca otorgó a la capilla un carácter escenográfico plenamente coherente con las exigencias de la liturgia tridentina, en la que el espacio sagrado debería ser capaz de transmitir al pueblo fiel los misterios divinos mediante la grandiosidad de la arquitectura, la brillantez de los materiales y la expresividad de las imágenes. Con esto, vemos a través del retablo-relicario, como acoge en su interior no sólo las reliquias del santo patrón, sino también las de otros santos mártires y confesores, convirtiendo este recinto en un microcosmos de la Iglesia triunfante. De esta forma, la capilla no sólo respondía a una necesidad devocional local, sino que se insertaba en un movimiento universal de afirmación de la fe católica frente a los ataques de la Reforma Protestante.

El culto barroco a San Telmo fue un fenómeno que traspasó los límites del templo para proyectarse sobre la ciudad y su entorno. Las festividades, procesiones, sermones y músicas que en su honor se celebran eran manifestaciones de una religiosidad que impregnaba todos los aspectos de la vida social. La ampliación de la capilla permitió

potenciar estas manifestaciones, dotándolas de un escenario digno de su importancia y de su repercusión en la vida cotidiana de la comunidad. Pero este nuevo espacio no acogía tan solo las celebraciones solemnes del cabildo, sino también las oraciones individuales de los fieles, convirtiéndose en un lugar de mediación entre lo humano y lo divino, como foco de atracción espiritual que contribuía a definir el perfil religioso de la diócesis.

El diseño barroco de la capilla también facilitó a una lectura teológica más rica y profunda del culto al santo. La disposición de las reliquias en un gran armario relicario, junto con el juego de luces que realzaba la imagen del santo (como ya vimos a través del transparente), además de la inclusión de escenas narrativas sobre su vida y milagros, todo ello permitió al devoto contemplar el mensaje divino que se buscaba transmitir. Así, tenemos este lenguaje visual y simbólico, como una poderosa herramienta de evangelización doctrinal especialmente eficaz en un momento en el que la iglesia católica necesitaba combatir las doctrinas reformadas con medios accesibles a todos los fieles, independientemente de su grado de instrucción.

Por otro lado, esta ampliación fue también una respuesta estratégica que buscaba otorgar un prestigio institucional por parte de la diócesis de Tui. Al ennoblecer el espacio del patrono local con una arquitectura y programa iconográfico de gran calidad, los obispos y canónigos afirmaban la importancia de su sede episcopal dentro del conjunto de las iglesias gallegas y peninsulares. Esta operación de dignificación no era ajena a la competencia que existía entre las distintas catedrales por atraer peregrinos y donaciones. De esta forma, la ampliación barroca del espacio puede entenderse como la reafirmación del poder eclesiásticos de la iglesia tudense.

En definitiva, a través de este trabajo se expone como la ampliación barroca de la Capilla de San Telmo no fue un simple proyecto arquitectónico, sino una operación de gran importancia religiosa, social y cultural, contribuyendo de manera decisiva al afianzamiento del culto al santo patrón y al fortalecimiento de la identidad cristiana de la diócesis de Tui. Debido a su suntuosidad este recinto se convierte en un testimonio excepcional de la religiosidad barroca gallega, integrando de forma elocuente en el espacio, el arte y la teología.

Por todas estas razones, y pese a no gozar del reconocimiento internacional tal vez merecido, la Capilla de San Telmo debería haber sido incluida en el Atlas mundial de la arquitectura barroca, ya que encarna de forma ejemplar los principios que dicho

compendio busca reunir: una síntesis perfecta entre arquitectura, arte y catequesis virtual y devoción religiosa.

Con todo esto, podemos ver como, por la importancia artística de esta obra, debe valorarse también por ser una pieza clave en la historia de la espiritualidad gallega, así como del proceso de consolidación de la Iglesia católica como institución determinante en la configuración de la Sociedad Moderna. Su estudio ha permitido comprender mejor las dinámicas de sacralización del espacio, las estrategias de comunicación visual de la fe y el papel central que la devoción a los santos desempeñó en la construcción de las identidades colectivas de las comunidades cristianas de la época.

6. ANEXOS FOTOGRÁFICOS



Fig. 1. *Santo Domingo de Guzmán, canónigo de Osma* (Capilla de Palafox, Catedral de Osma). (Andrés Ordax, 2017).



Fig. 2. Alejo Fernández (1531-1536). *San Telmo*. Reales Alcázares de Sevilla. (Wikimedia Commons).



Fig. 3. Sao Jacinto. *Tonsura del dominico San Telmo*. Nossa Senhora dos Areais. (Andrés Ordax, 2017)



Fig. 4. *Cúpula Nervada de la Capilla Renacentista de San Telmo*. [29/04/2025].



Fig. 5. *Figura del Antiguo Testamento, ménsula de la Capilla Renacentista de San Telmo* [29/04/2925].

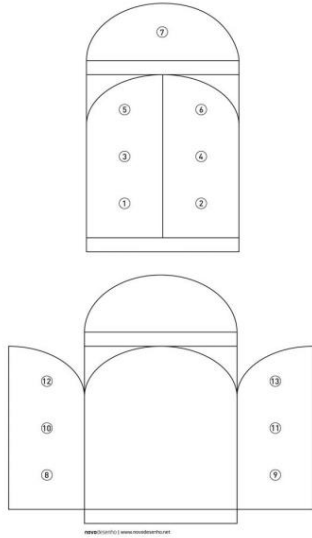


Fig. 6. Esquema figurativo del antiguo retablo-relicario manierista de la Capilla de San Telmo, Tui. (Novo Sánchez, 2019)

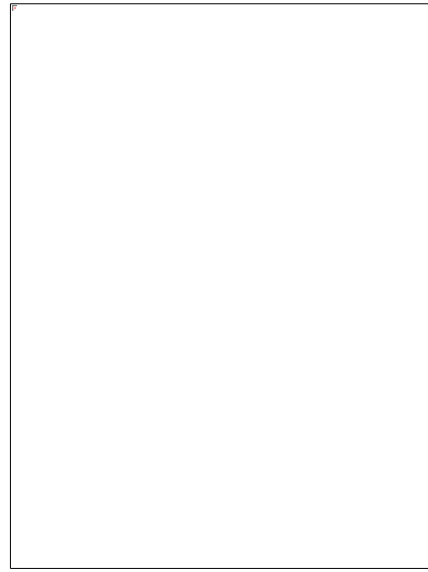


Fig. 7. Escultura de Melchor Alonso Feal (1578). Imagen del Sepulcro de D. Diego de Torquemada. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

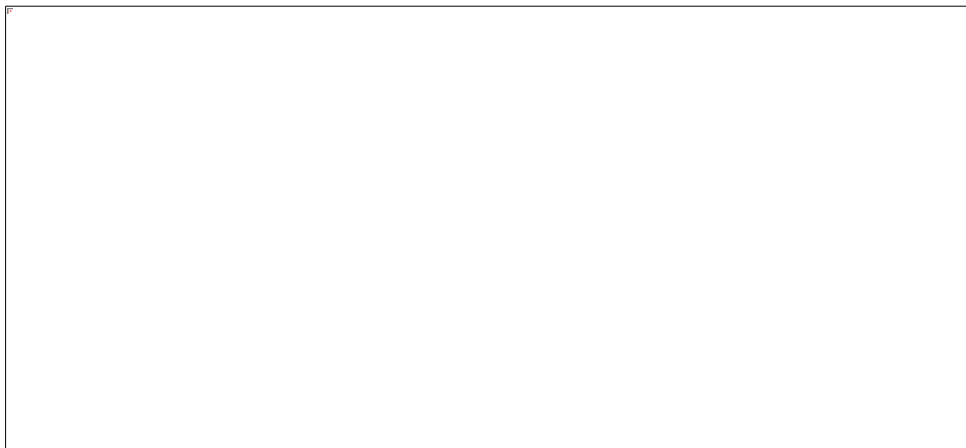


Fig. 8. Inscripción del Sepulcro de D. Diego de Torquemada. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 9. *Pintura del Sepulcro de D. Diego de Torquemada.* Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

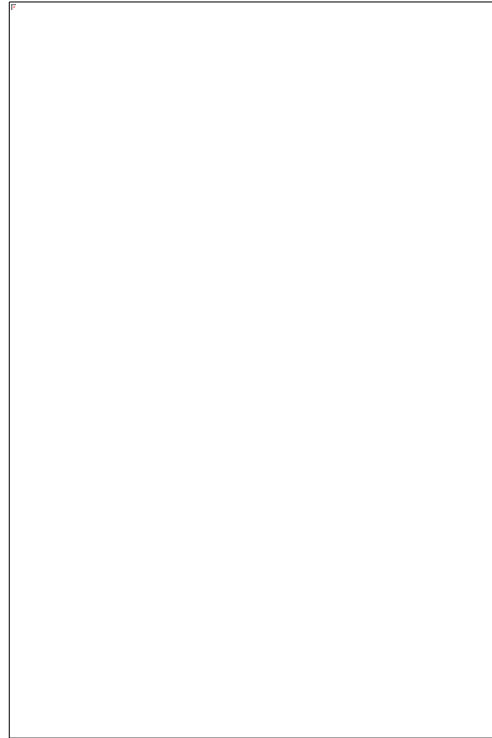


Fig. 10. *Esquema de la planta en cruz latina de a Capilla de San Telmo, Tui.* (Plan Director del CCT, 2015).



Fig. 11. *Púlpito.* Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 12. *Tornavoz del púlpito.* Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

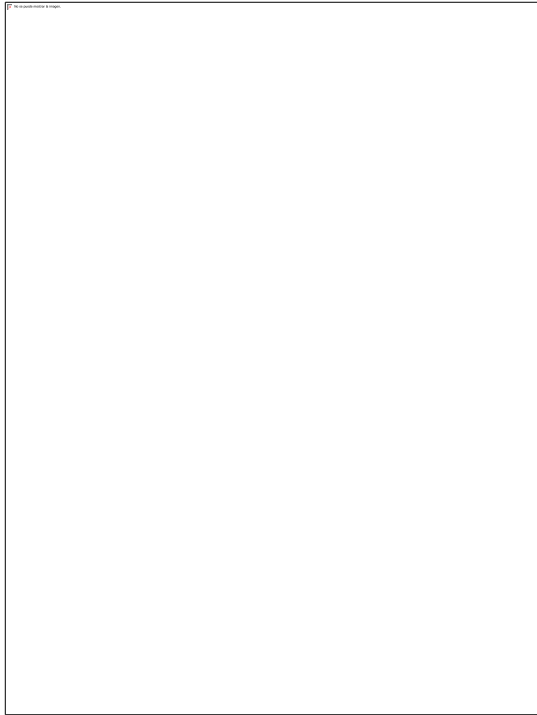


Fig. 13. *Bóveda de Media Naranja.* Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

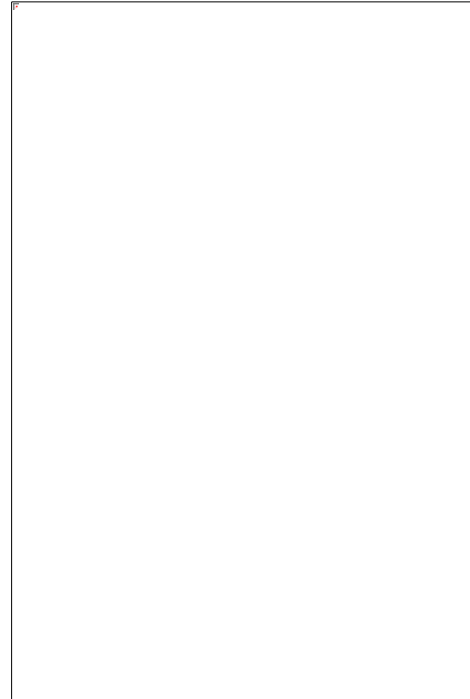


Fig. 14. *Figura de San Epitacio.* Arranque de la Bóveda de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

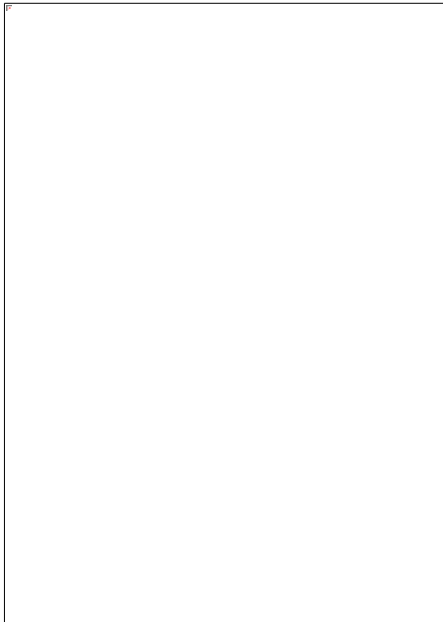


Fig. 15. *Figura de San Evasio.* Arranque de la Bóveda de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

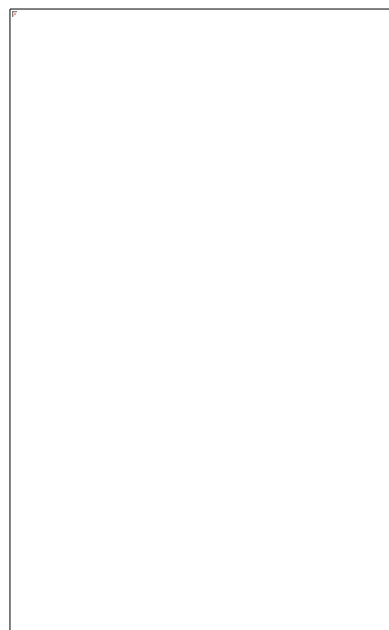


Fig. 16. *Figura de San Pelaio.* Arranque de la Bóveda de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

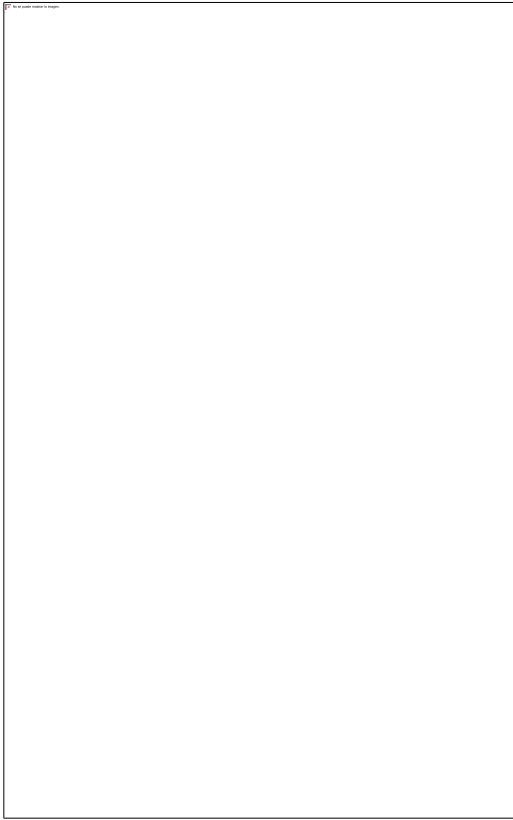


Fig. 17. *Figura de San Julián.* Arranque de la Bóveda de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

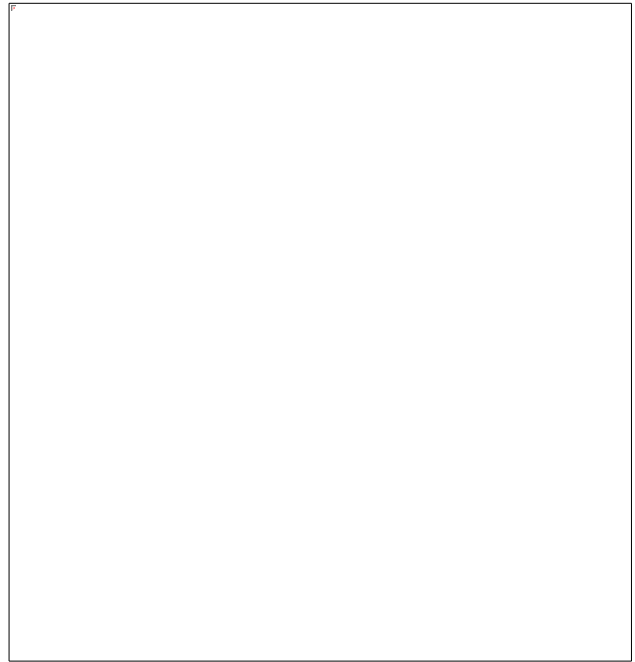


Fig. 18. *Tribuna.* Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

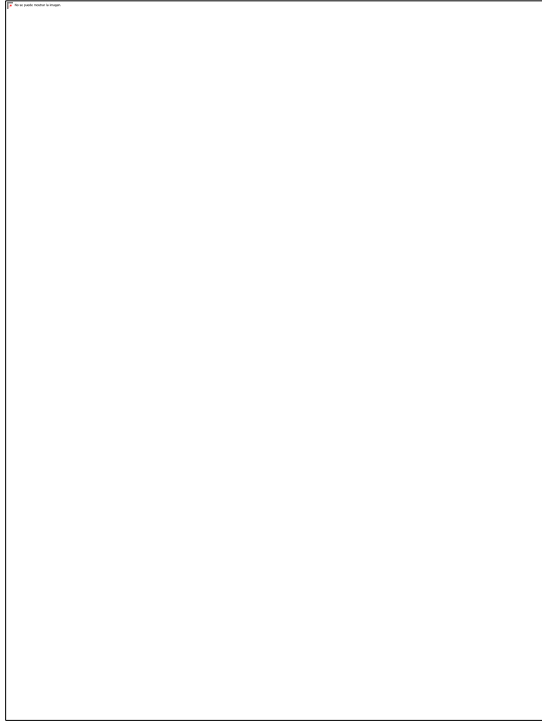


Fig. 19. *Pintura de uno de los plementos que cubre el retablo-relicario. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].*



Fig. 20. *Pintura de uno de los plementos que cubren el retablo-relicario. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].*

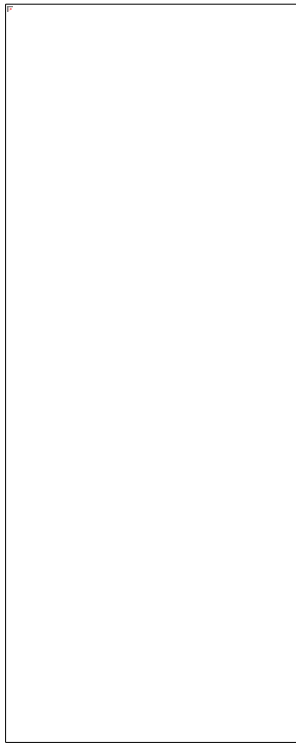


Fig. 21. *Policromía de los arcos. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].*



Fig. 22. *José Domínguez Bugarín (1696). Retablo de Santa Liberata. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].*



Fig. 23. José Domínguez Bugarín (1696). *Representación del árbol genealógico en el Retablo de Santa Liberata*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

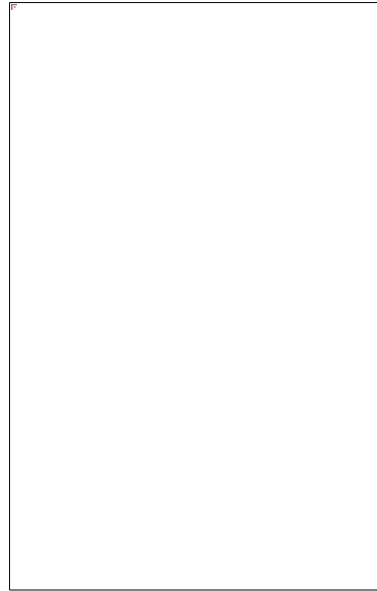


Fig. 24. António Gomes y Filipe de Silva (1718). *Retablo del Árbol de Jesé*. Capilla de Nuestra Señora de la Concepción, iglesia de San Francisco de Oporto. (x.com/RembriBarrocho/status/1562472677142499334/photo/2)

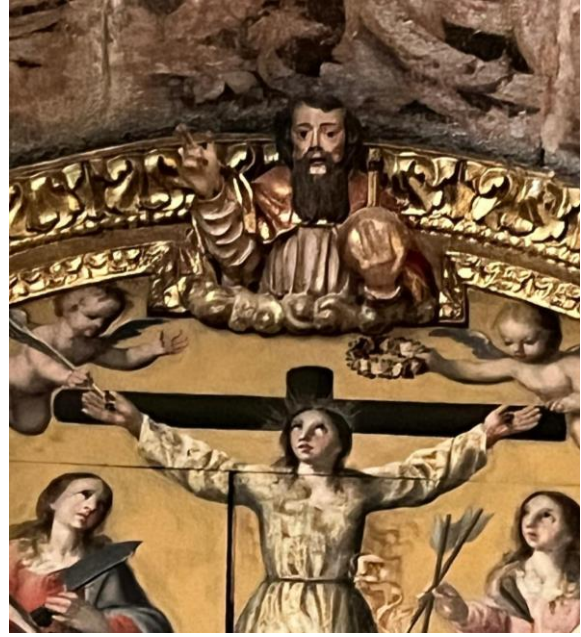
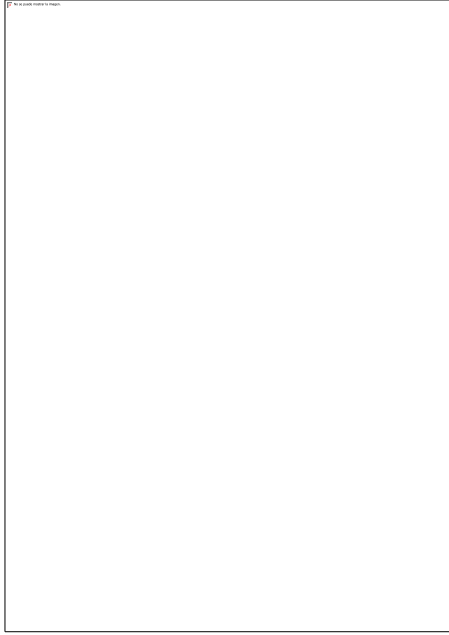


Fig. 25. José Domínguez Bugarín (1696). *Santa Sila y Santa Liberata*. Retablo de Santa Liberta, Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

Fig. 26. José Domínguez Bugarín (1696). *Padre Eterno*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

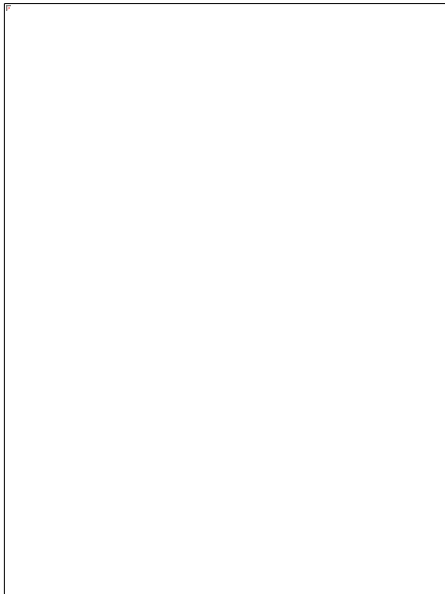


Fig. 27. José Domínguez Bugarín (1696). *Santa Sila mirando al espectador*. Retablo de Santa Liberata, Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

Fig. 28. José Domínguez Bugarín (1696). *Escena Izquierda*. Retablo de Santa Liberata, Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

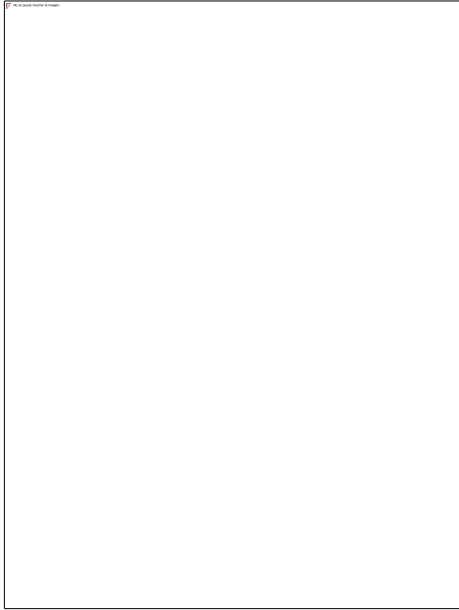


Fig. 29. José Domínguez Bugarín (1696). *Escena Derecha*. Retablo de Santa Liberata, Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

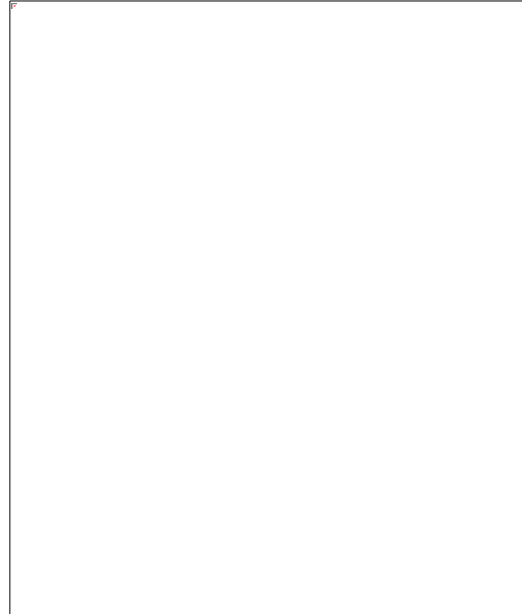


Fig. 30. Matrini (1626). *Officium proprium cum octava Sancate Liberatae virginis...* Biblioteca Nacional de España Madrid. (Novo Sánchez, 2019).

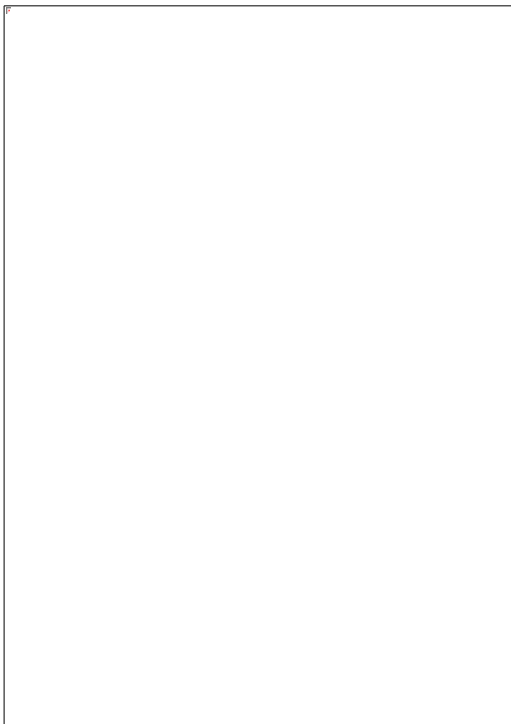


Fig. 31. José Domínguez Bugarín (1696). *Mazonería del Retablo de Santa Liberata*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

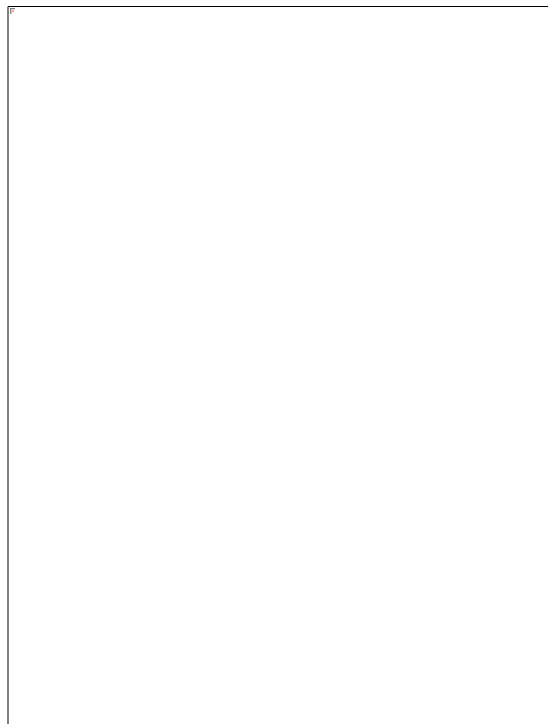


Fig. 32. José Domínguez Bugarín (atrib.) (1687-1694). *Retablo de la Preñada, hoy de Santa Teresa de Lisieux*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].



Fig. 33. *Reconstrucción hipotética del retablo de la Preñada a los pies de la nave del evangelio. Catedral de Tui. (Novo Sánchez, 2019).*

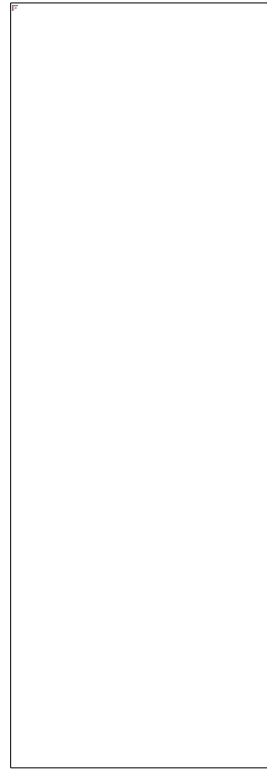


Fig. 34. José Domínguez Bugarín (atrib.) (1678-1694). *Columna salomónica, Retablo de Santa Teresa de Lisieux. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].*

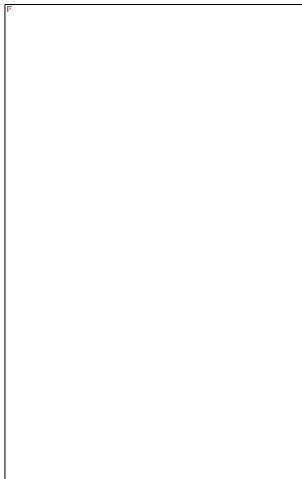


Fig. 35. Estevao de Silva (policromía) (atrib.) (1678-1694). *Pintura de Fondo del Retablo de Santa Teresa de Liseiux. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].*



Fig. 36. José Domínguez Bugarín (atrib.) (1678-1694). *Remate del Retablo de Santa Teresa de Liseiux. Capilla de San Telmo de Tui. (Novo Sánchez, 2019).*

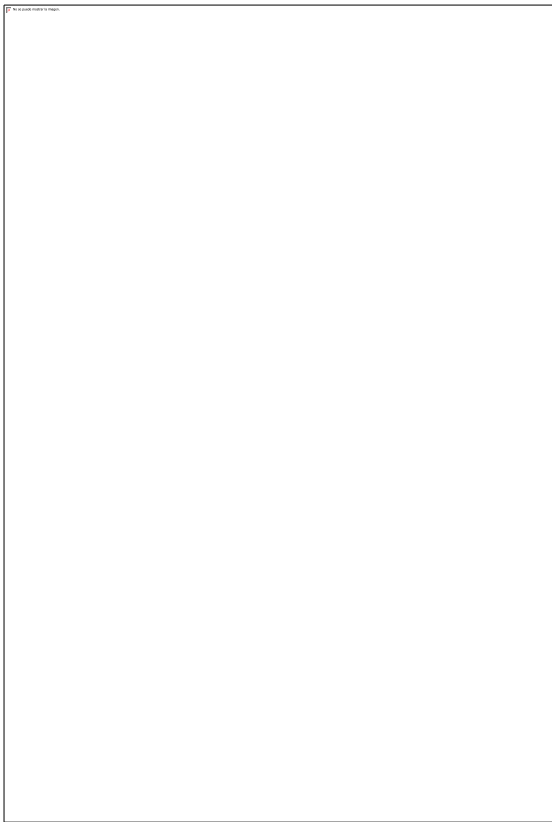


Fig. 37. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Retablo de la Virgen del Carmen*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 38. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Banco de madera con el escudo de la Orden del Carmen*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

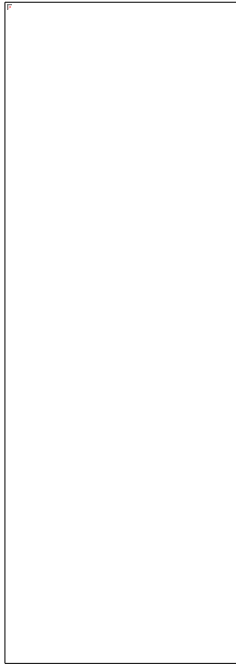


Fig. 39. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Columna Panzuda*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

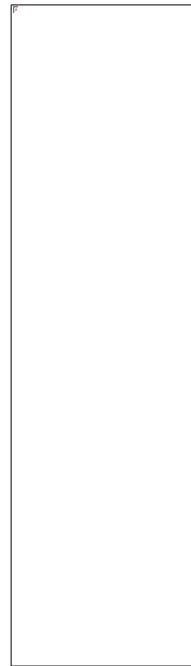


Fig. 40. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Columna Salomónica*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

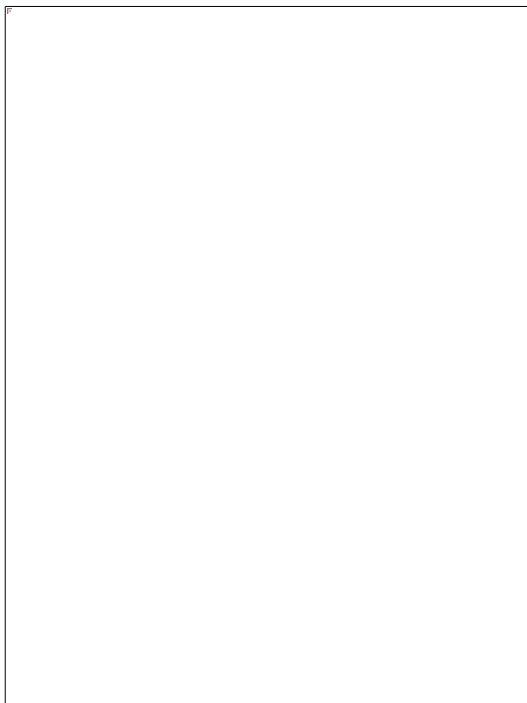


Fig. 41. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *San Elesbaán*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

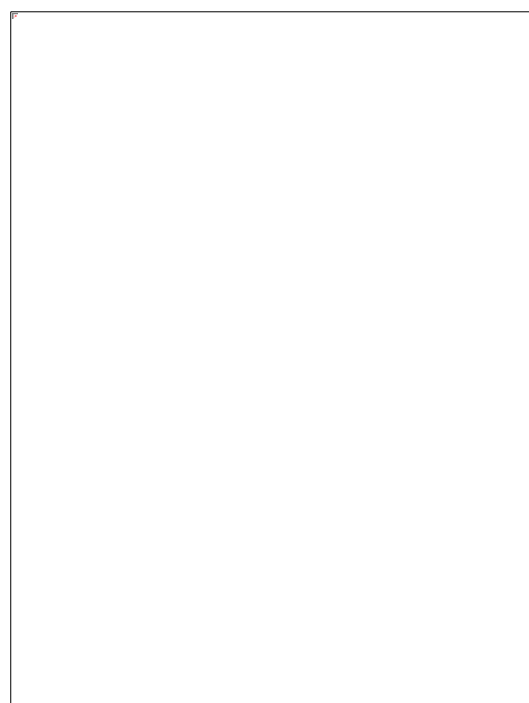


Fig. 42. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Santa Ifigenia*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

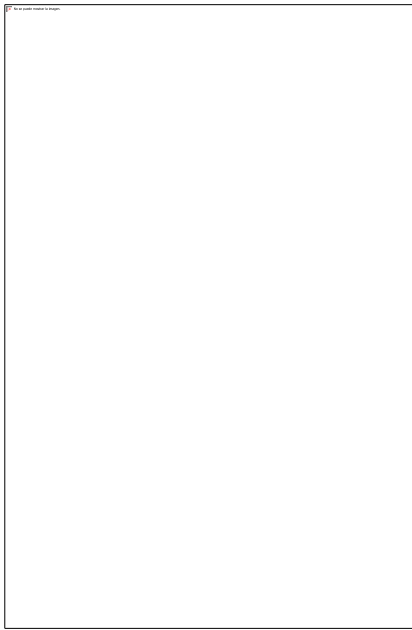


Fig. 43. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Hábito Carmelita de San Elesbaán*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 44. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). “*Alter Ego*” de San Elesbaán. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 45. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Atributos de Santa Ifigenia*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 46. *Escultura de Santa Ifigenia*. Iglesia de Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigenia, Ouro Preto, Brasil. [https://museuregionaldecaete.acervos.museus.gov.br/acervo/escultura-religiosa-35/].

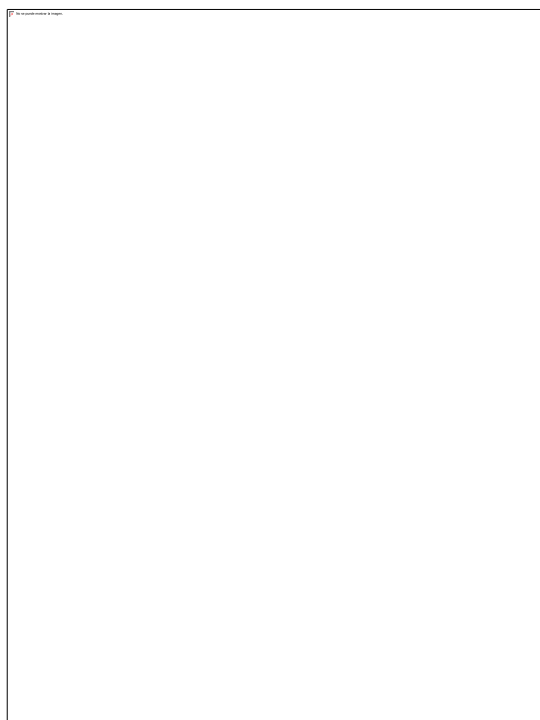


Fig. 47. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Escultura de Nuestra Señora del Carmen*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

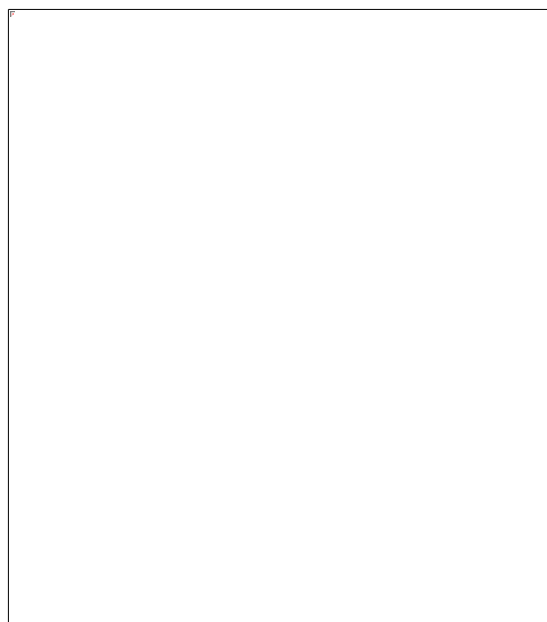


Fig. 48. Miguel de Romay. *Nicho de la Virgen del Carmen*. Capilla de los Ojos Grandes, Lugo. (Diócesis de Lugo).

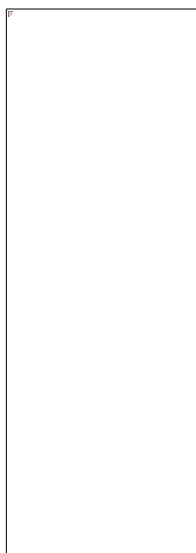


Fig. 49. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Estípites*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

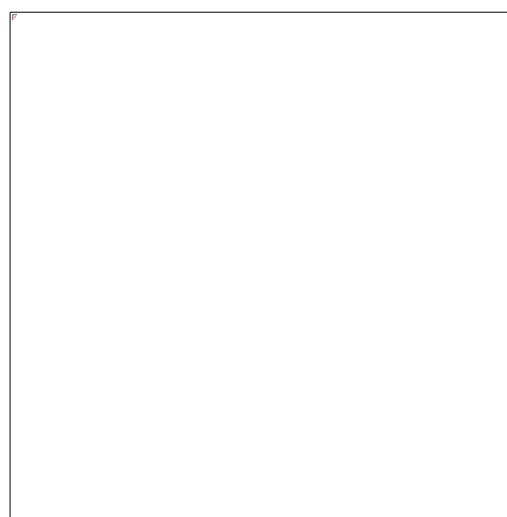


Fig. 50. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Escudo de la Orden del Carmen en el hábito de la Virgen*. Retablo del Carmen de la Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

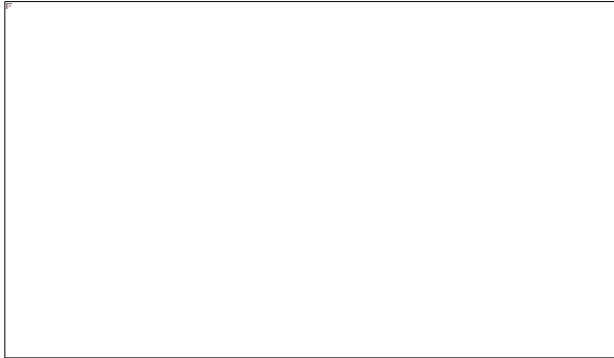


Fig. 51. Manuel Fernández de Vila & Juan Sánchez (1757). *Remate del Retablo de la Virgen del Carmen*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

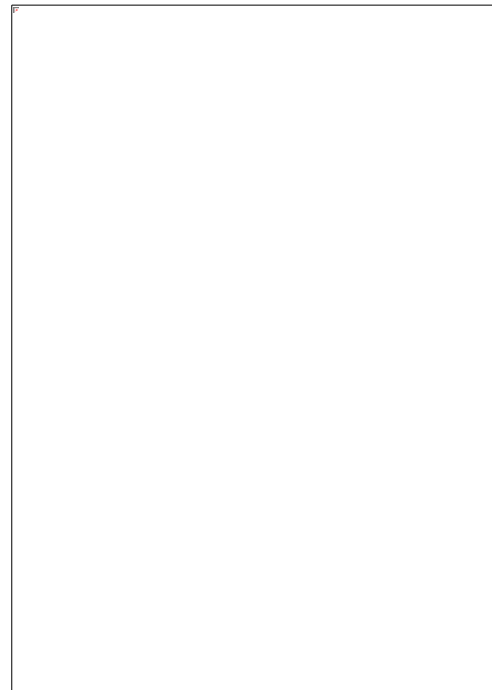


Fig. 52. Cofradía de San Telmo (1674). *Retablo de la Inmaculada Concepción*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

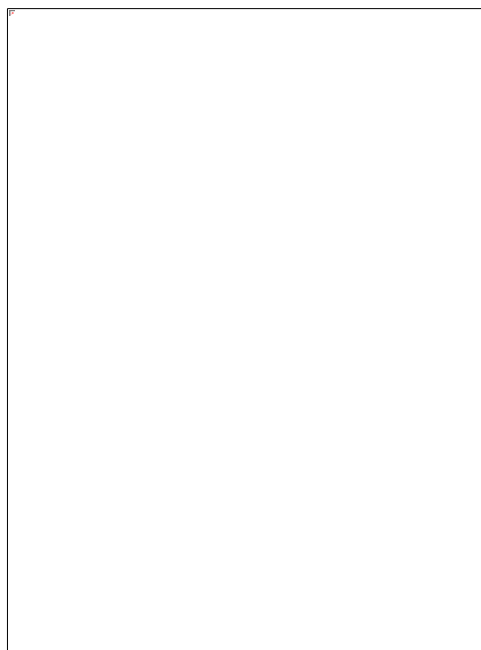


Fig. 53. Cofradía de San Telmo (1674). *Imagen de la Inmaculada y sus vestiduras*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

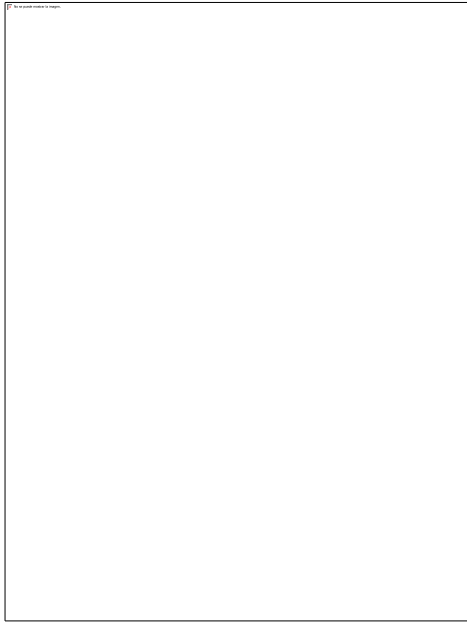


Fig. 54. Cofradía de San Telmo (1674). *Atributos de la Inmaculada*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 55. Cofradía de San Telmo (1674). *Atributos de la Inmaculada*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

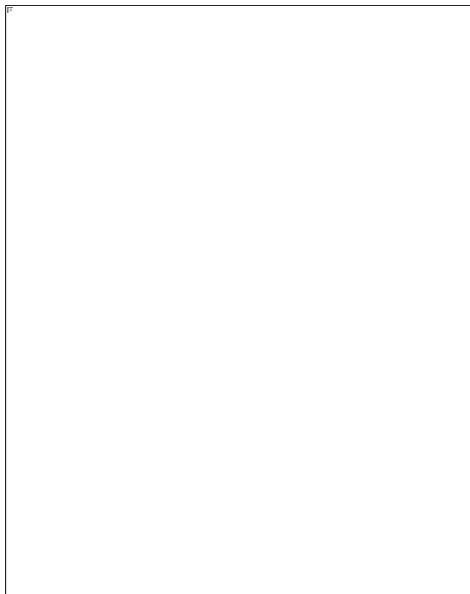


Fig. 56. Cofradía de San Telmo (1674). *Mazonería del Retablo de la Inmaculada Concepción*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 57. Cofradía de San Telmo (1674). *San Joaquín*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

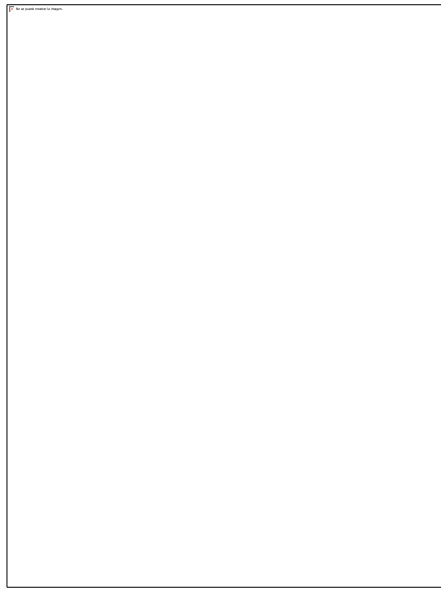


Fig. 58. Cofradía de San Telmo (1674). *Santa Ana*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

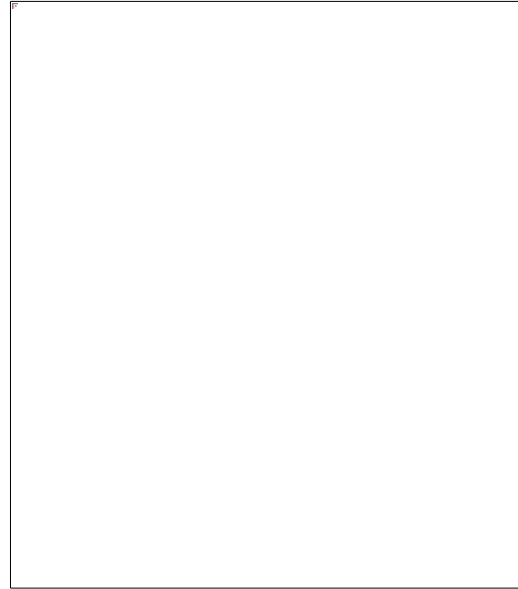


Fig. 59. Cofradía de San Telmo (1674). *Santísima Trinidad*, remate del retablo de la *Inmaculada Concepción*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

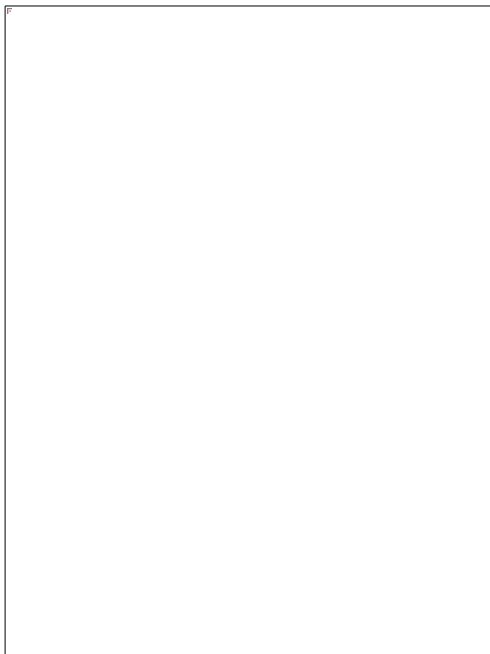


Fig. 60. Cofradía de San Telmo (1674). *Santo Trinitario: Domingo de Guzmán*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

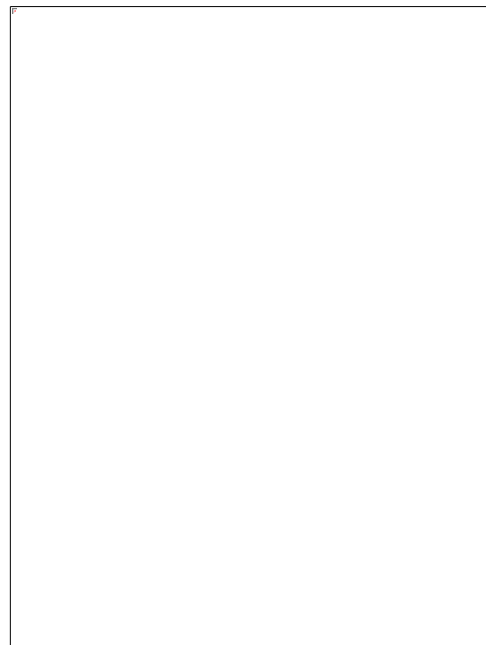


Fig. 61. Cofradía de San Telmo (1674). *Santo Trinitario: San Juan de Mata*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].



Fig. 62. Francisco Alonso de Castro (1735). *Retablo-relicario*. Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].



Fig. 63. Francisco Alonso de Castro (1735). *Imagen de San Telmo*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 64. Francisco Alonso de Castro (1735). *Representación de San Telmo multiplicando alimentos en un monte cercano a Baiona*. Retablo-relicario de la Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

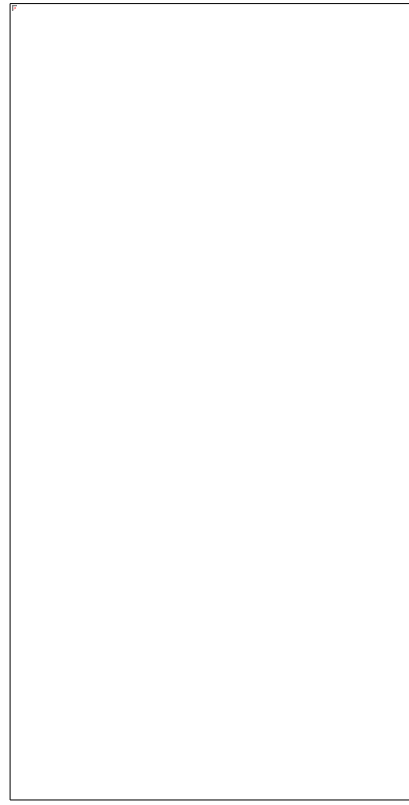


Fig. 65. Francisco Alonso de Castro (1735). *Representación de San Telmo salvando a un náufrago de la tempestad*. Retablo-relicario de la Capilla de San Telmo de Tui. [20/06/2025].

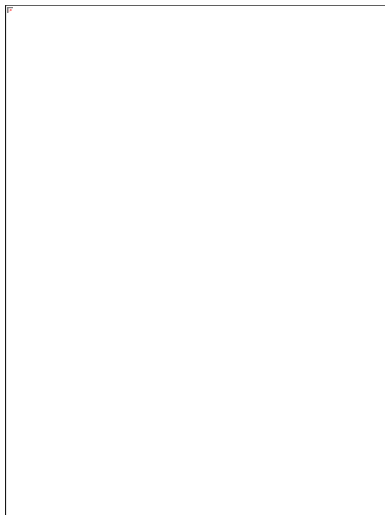


Fig. 66. *Reliquias del retablo-relicario de la Capilla de San Telmo*. Catedral de Tui. [29/04/2025].

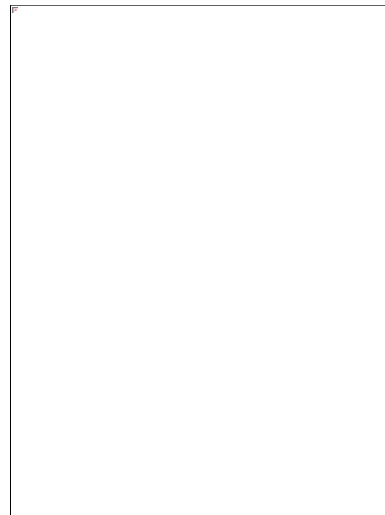


Fig. 67. José Boullier (1777). *Busco relicario de San Telmo*. Retablo-relicario de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

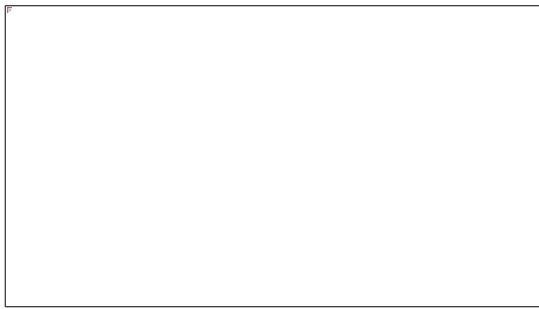


Fig. 68. *Báculo de San Telmo.* Retablo-relicario de la Capilla de San Telmo de Tui. [9/04/2025].

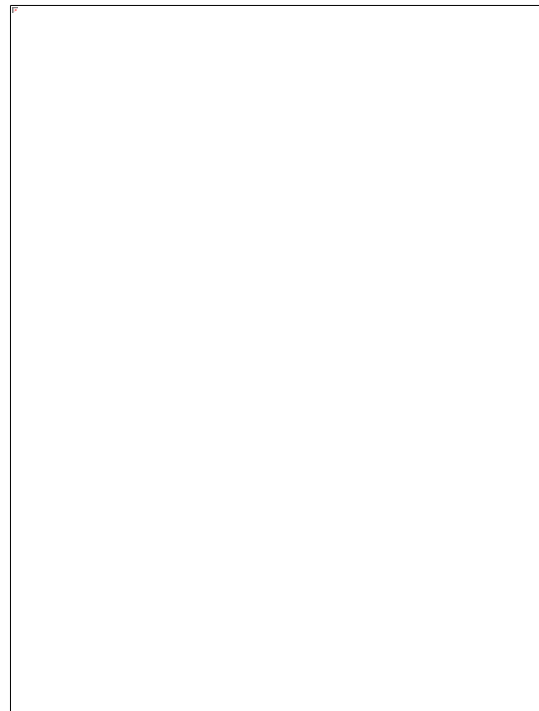


Fig. 69. *Cruz con reliquia del Lignum Crucis.* Retablo-relicario de la Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].



Fig. 70. *Monumentos Sepulcrales.* Capilla de San Telmo de Tui. (Catedral de Tui: <https://www.catedraldetui.com/nuevos-sepulcros-para-los-obispos-en-la-catedral-de-tui/>)

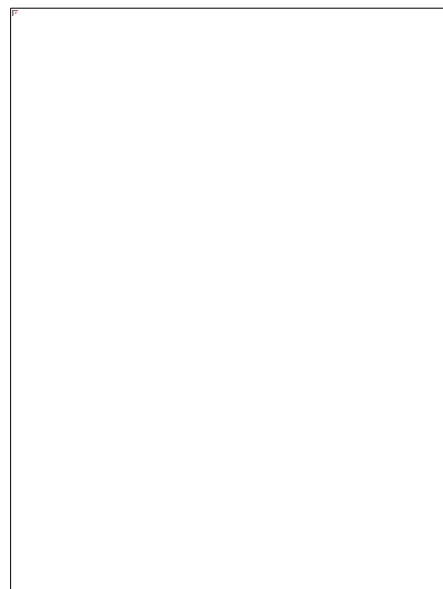


Fig. 71. *Retablo de la sacristía de la Capilla de San Telmo.* Catedral de Tui. [20/06/2025].



Fig. 72. *Bóveda de crucería de la sacristía de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. [20/06/2025].*



Fig. 73. *Bóveda de cañón de las oficinas subterráneas de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. [25/06/2025].*



Fig. 74. *Bóveda nervada de las oficinas subterráneas de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. [25/06/2025].*

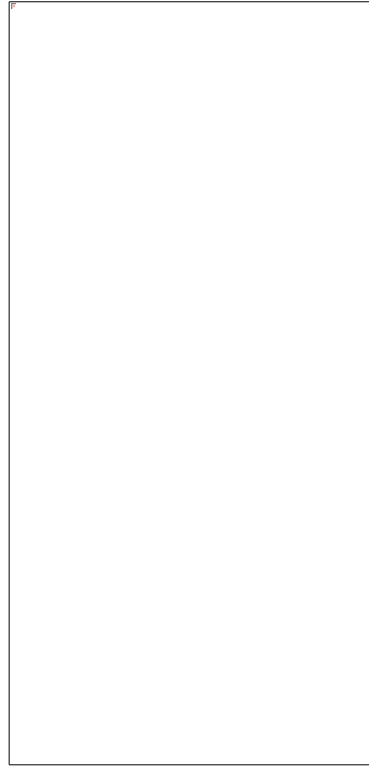


Fig. 75. *Saeta de las oficinas subterráneas de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. [25/06/2025].*

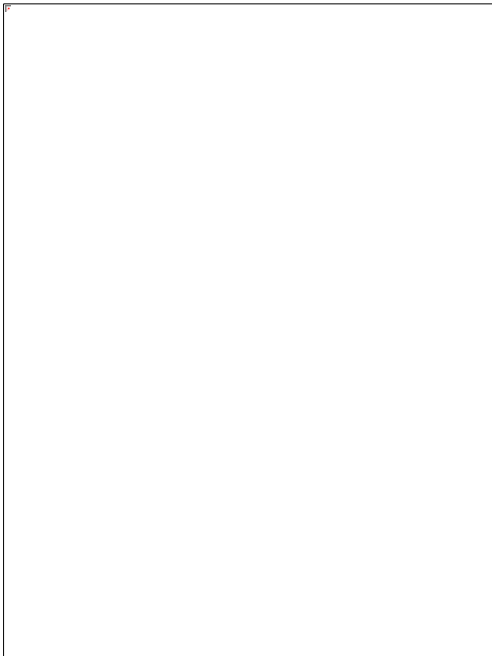


Fig. 76. *Entrada interior escalonada a las oficinas subterráneas de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. (Plan Director del CCT, 2015).*

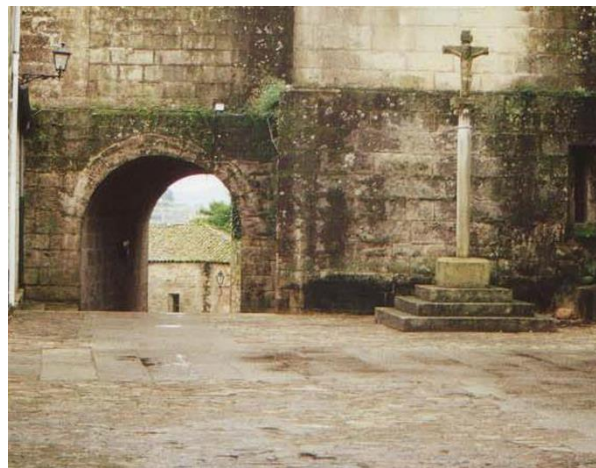


Fig. 77. *Arcosolio de entrada a las oficinas subterráneas de la Capilla de San Telmo. Catedral de Tui. (Plan Director del CCT, 2015).*

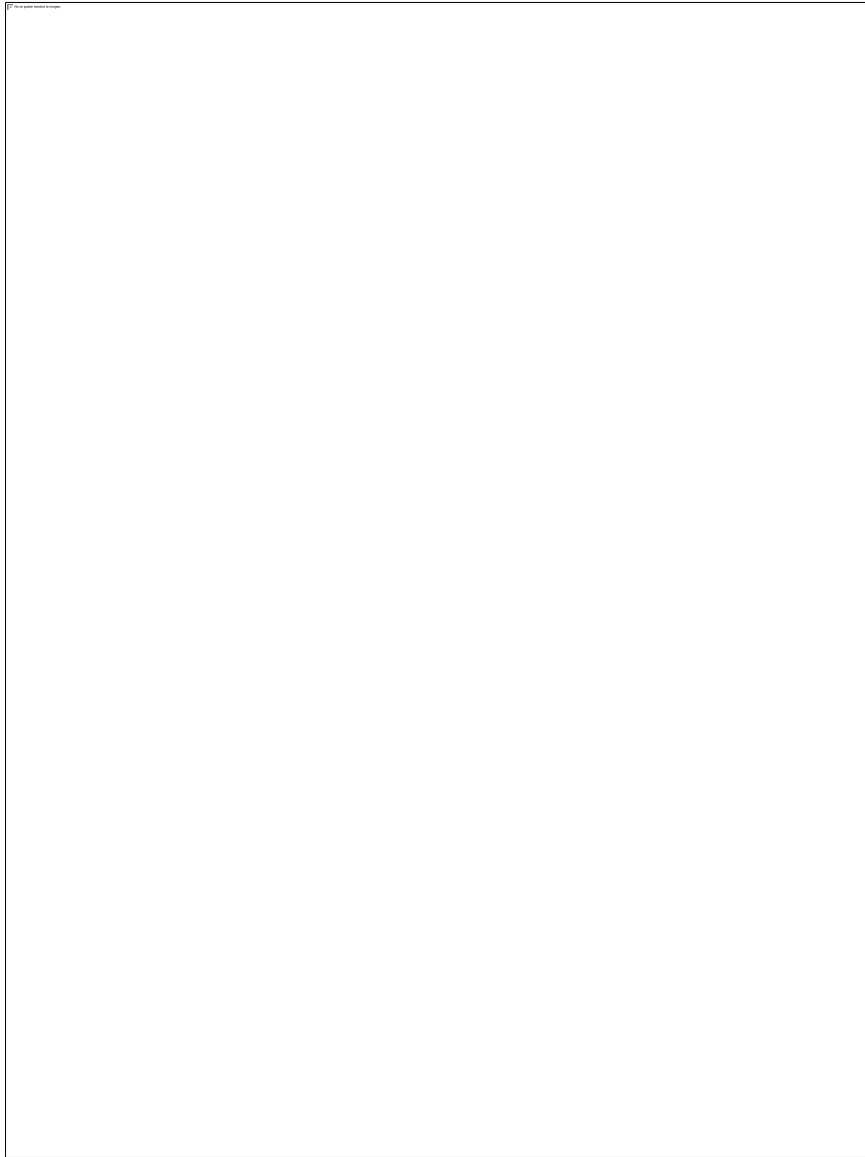


Fig. 78. Francisco Alonso de Castro (1735). *Retablo-relicario abierto exponiendo sus reliquias*. Capilla de San Telmo de Tui. [29/04/2025].

7. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Fernández, Dolores (2001): *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui*. EXCMA. Diputación de Pontevedra.

Andrés Ordax, Salvador (2017): *San Telmo, Arte e Iconografía (Memoria lusoespañola del “Corpo Santo”)*. Fundación las Edades del Hombre.

Añooveras Trías de Bes, Xabier (2003): *Estampas Santelminas*. Tui: Concello de Tui.

Baratta Martínez, Xurxo y Seara Morales, Iago (2004): “Proyectos y experiencias. El Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tui. Justificación, memoria y objetivos”, *Revista PH50*, pp. 111-113.

(<file:///C:/Users/noeda/Downloads/1837-Texto%20del%20art%C3%ADculo-1837-1-10-20130122.pdf>)

Bello Villar, M^a Elena y Palacios Sánchez, Luz y Seara Morales, Iago (2015). *La Catedral de Tui desde su Plan director*. Xunta de Galicia. Turismo de Galicia.

Carpintería en retablos, policromías y pintura, Iago Seara Morales. *Estudio del estado actual de las policromías y las pinturas murales*. “En Plan Director de la Catedral de Tui coordinado por Iago Seara, informe inédito”, 2015: pp. 42-51-75.

Castañeda García, Rafael y Vincent, Bernard (2021): “Las representaciones de Santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVII-XVIII”, *Atlante Revue d'études romane*, pp. 3-7.

(<https://doi.org/10.4000/atlante.8669s>)

Cendón, Marta (2005). *Las Catedrales de Galicia*. Edilesa, pp. 152-166.

Colmenero, Francisco (1754): *El Carmelo Ilustrado, con favores de la Reyna de los Angeles, con indulgencias y privilegios, con tropheos, y efclarecidas Virtudes de sus Hijos*. Imprenta de Athanafio y Antonio Figueroa.

El CCT en los siglos XVI, XVII, XVIII, Iago Seara Morales. *La tercera capilla de San Telmo o de las Reliquias (1732)*. “En Plan Director de la Catedral de Tui coordinado por Iago Seara, informe inédito”, 2015: pp. 39-40-41-108.

Galmes, Lorenzo (1991): *El Bienaventurado Fray Pedro González O.P. SAN TELMO (Estudio histórico-hagiográfico de su vida y su culto)*. Editorial San Esteban con la Cofradía de San Telmo-Tui.

González Lopo, Domingo Luís (1993). *El papel de las Reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Santiago.

H.D. Kaplan, Paul (2023): “Redeploying a Saint: The Black Maurice and the Shifting Iconography of Blackness in Post-Reformation Germany and the Baltics”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 86, N° 3, pp. 340.

<http://dx.doi.org/10.1515/zkg-2023-3004>

Iglesias Almeida, Ernesto & Méndez Cruces, Plácido (1997): *Evocación Histórica de la Ciudad de Tui y sus Antiguas Rúas*. Tui: Imprenta Juvia S.L.

Mâle, Emile (2002). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía de final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Ilustrada.

Memoria Histórico-Artística: mobiliario litúrgico (ss. XVI-XVIII), Iago Seara Morales. *Retablo de Nuestra Señora de la Concepción de la Capilla de San Telmo*. “En Plan Director de la Catedral de Tui coordinado por Iago Seara, informe inédito”, 2015: pp. 43.

Moralejo (29/03/2008): *San Telmo, un santo aclamado por sus milagros en el mar*. La Voz de Galicia.

(https://www.lavozdeg Galicia.es/monograficos_anteriores/2008/san_telmo/pdf/pdf_03.pdf) [Consulta 01/06/2025]

Novo Sánchez, Javier (2019): *El mobiliario Barroco de la Catedral de Tui (siglos XVI-XVIII). El patronazgo del obispo Fray Anselmo Gómez de la Torre y la obra de los escultores y entalladores José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez Pazos*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Santiago de Compostela.

([file:///C:/Users/noeda/Downloads/rep_1875%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/noeda/Downloads/rep_1875%20(2).pdf))

Sebastián, Santiago (1991). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza Editorial.

Taín Guzmán, Miguel (2015): “La Catedral de Tui y su arquitectura en los siglos XVI, XVII y XVIII”. *La Catedral de Tui desde su Plan Director*. Xunta de Galicia. Turismo de Galicia, pp. 106-128.

Vila Jato, María Dolores (2002): *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*. Xunta de Galicia.

Vila, Suso (2009). *Corpo Santo. San Telmo*. Editado por la cofradía de san Telmo de Tui.

Wittkower, Rudolf (1988). *Arte y Arquitectura en Italia 1600/1700*. Editorial Catedra.