

Los Mármoles del Alto Alentejo en el Patrimonio Religioso del Siglo XVIII¹

Carlos Filipe

CECHAP, CLEPUL, ARTIS - IHA y CIDEHUS - UÉ

Maria João Pereira Coutinho²

IHA / NOVA FCSH

Patrícia Monteiro³

CLEPUL, FLUL

RESUMEN. El Alentejo, en el sur de Portugal, es una región donde el mármol tiene una fuerte presencia que se remonta a la época romana. Para estudiar y revalorizar el papel del mármol en la historia de esta región (y del país), nació el proyecto pluridisciplinar PHIM (Patrimonio e História de la Industria del Mármo), lo cual ha terminado su tercera etapa.

En este texto centraremos nuestra atención en el siglo XVIII, probablemente el periodo histórico donde el uso del mármol, como material de excelencia aplicado al Arte, conoció su máximo exponente de calidad. Testimonio de este hecho son varias piezas, de morfologías distintas (retablos, sagrarios, púlpitos, lavabos y barandillas), que forman un conjunto de raro valor estético en nuestro país. Cruzaremos la información de archivo con observaciones *in situ*, en un intento de definir una metodología de trabajo sólida, que pueda aplicarse sistemáticamente en todo el territorio y que, sobretodo, permita conocer mejor este extraordinario patrimonio.

Palabras clave. Mármoles. Portugal. Alentejo. Siglo XVIII.

1. Este trabajo está financiado por la 3ª fase del proyecto PHIM– Patrimonio e História de la Industria de los Mármoles [ALT20-08-2114-FEDER-000213].

2. Investigación con fondos nacionales a través del FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de la Norma Transitoria - [DL 57/2016/CP1453/CT0046].

3. Investigación con fondos nacionales a través del FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de la Norma Transitoria - [DL 57/2016/NT-CLEPUL-02].

INTRODUCCIÓN

El estudio que aquí se presenta sobre el uso del mármol en el patrimonio religioso del Alto Alentejo en el siglo XVIII se basa en un *corpus* de objetos que ha sido relevado en el marco del proyecto PHIM - Patrimonio e Historia de la Industria del Mármol, en el que se han destacado categorías como las de los retablos, sagrarios, púlpitos, lavabos y, finalmente, de las barandillas.

Ante la imposibilidad de tratar a todas en este ensayo, la presente investigación se ha limitado a los retablos, ya sea por su cantidad o relevancia plástica, así como a los lavabos, barandillas y balcones, por el mismo orden de razones.

Dentro del vasto ámbito de los retablos, realizados en el siglo XVIII, hemos optado por tratar, en primer lugar, aquellos que han sido indicadores de un cambio estético, basado en la producción de la corte, en piedra caliza y mármol. En segundo lugar, hemos analizado los que han señalado el apogeo del uso de esta roca ornamental.

En cuanto a las demás piezas, se han seleccionado ejemplos de producción menos variable, cuya paternidad puede ser reconocida en los esquemas internacionales, como prueba de la capacidad de los canteros locales para adaptar las soluciones plásticas al precioso recurso geológico del Alto Alentejo.

Esta investigación, además de reflexionar sobre el impacto que estas piedras ornamentales tuvieron en la arquitectura religiosa del siglo XVIII, tanto por sus texturas como por su potencial cromático, ha buscado, siempre que fuera posible y a través de una perspectiva holística, integrar algunos de estos objetos en una producción nacional e internacional más amplia (Filipe, Coutinho, Monteiro: 2021 y 2022).

Por último, el breve itinerario que ahora proponemos también pretende plantear una serie de cuestiones: ¿los ejemplares analizados han reflejado la producción pétreo contemporánea, en otras partes de Portugal? Por otro lado, ¿han marcado una geografía más amplia que la del Alto Alentejo? Y, por último, ¿se debe entender que la utilización del recurso geológico, en los ejemplares seleccionados, ha sido uno de los elementos basilares para su integración en una producción internacional?

RETABLOS

La aplicación del mármol a los retablos portugueses tuvo un mayor incremento a principios del siglo XVIII, rivalizando con la tradición de la talla en madera dorada, fuertemente implantada en el territorio nacional. Pero fue, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que los retablos de mármol han adoptado una escala más

grande, además de un superior nivel artístico (Espanca: 1966-1975).

Los ejemplares que aún se encuentran diseminados por la región del Alto Alentejo atestiguan el uso continuado de un recurso endógeno de esta región desde la época romana hasta su apogeo a mediados del siglo XVIII (Serrão, Soares, Carneiro: 2019).

Sin embargo, el tímido florecimiento de estas obras en las primeras décadas del siglo XVIII se ve confirmado por una serie de obras, basadas en las que ya se habían creado en la región de Lisboa en el último cuarto del siglo XVIII, con incrustaciones de mármol y piedra caliza de diversa procedencia, que a su vez formaban parte del estilo italiano internacional (Penny: 1993, pp. 93-101).

El retablo que hoy se encuentra en la capilla del Señor de los Pasos en la iglesia del Espíritu Santo, del antiguo colegio de la Compañía de Jesús, en Évora, tomado del claustro del convento de Nuestra Señora de la Gracia en la misma ciudad (ca. 1708), el de la capilla consagrada al Señor Muerto o al Santo Sepulcro del monasterio del Espinheiro (realizado después de 1710), cerca de Évora, y el retablo de la iglesia del Señor Jesús de los Mártires, en Fronteira (fechado cronológicamente entre 1721 y 1724), son los primeros testimonios de la integración de rocas ornamentales en las estructuras de los retablos del siglo XVIII.

El primer ejemplo, que sigue un modelo barroco, con sus columnas de mármol, fuste en espiral e incrustaciones de piedra de varios colores, ha sido, según la información facilitada por Tulio Espanca, realizado por el año de 1708, por el maestro cantero español Pero Carreira (Espanca:1966, Vol. VI, p. 86).

Aunque se desconoce la fuente documental que ha permitido al autor hacer tales afirmaciones, hay que señalar que el retablo en cuestión fue trasladado desde el claustro del convento de Nuestra Señora de la Gracia e integrado en la iglesia del Espíritu Santo tras el derrumbe de una parte de ese edificio, seguramente por estar en conformidad con otras obras del mismo estilo existentes en esa iglesia⁴.

En el caso de la estructura retablística de la capilla del Señor Muerto de la iglesia del monasterio del Espinheiro, en Évora, donde destacan las columnas con fustes en espiral y el acabado con vidrios serlianos, también vinculado a los modelos italianos que han poblado el arte del siglo XVI en Europa. Aquí, todavía hay que señalar un conjunto de paneles con representaciones de los

4. Las opiniones están divididas sobre el traslado de este objeto: José Filipe Mendeiros defiende que el retablo fue trasladado en 1837, antes de que se derrumbara el techo de la iglesia de Graça, y Túlio Espanca propone las fechas de 1845 y 1884. (Mendeiros: 1992, p. 43; Espanca: 1959, Vol. XX, p. 30; Espanca: 1980, p. 55).

Instrumentos de la Pasión, que revelan algunas dificultades en su ejecución, seguramente causadas por el hecho de que se han utilizado diversos materiales pétreos de gran dureza (Marques: 2004; Coutinho: 2019, pp. 39-67).

Aunque se desconoce el autor del trazado y/o la ejecución de esta campaña de obras, cabe considerar el nombre de Mateus do Couto, sobrino (act. 1647-1696), quien trabajó en el monasterio del Espinheiro en 1683, haciendo los dibujos para las tumbas de Don Diogo de Castro, Doña Maria de Távora, Don Lourenço de Castro y Doña Violante de Lencastre, ubicadas en la capilla mayor de la iglesia⁵. Mateus do Couto no desconocía el arte del retablo pétreo policromado, como lo atestiguan dos dibujos autógrafos que realizó por el año de en 1671, por encargo de Don Diogo de Sousa, obispo de Leiria, circunstancia que nos permite arriesgar una posible atribución⁶.

Cabe mencionar que, en lo que se refiere a su esquema compositivo, este ejemplar también parece haber sufrido algunas alteraciones. Por ejemplo, inicialmente, los paneles con instrumentos de la Pasión no deberían estar truncados por la presencia de una cruz, que se presenta yuxtapuesta. Además, es poco común que la urna con la imagen del Señor, habitualmente situada en la parte inferior del conjunto, aparezca encima de la mesa del altar, imposibilitando, una vez más, la lectura de la predela y el arranque de las columnas.

En cuanto al programa iconográfico, utilizado en otras obras portuguesas, casi todas en lioz y *scagliola*, debe también mucho a los ejemplos internacionales, como el de la barandilla de la capilla de San Siro, en la iglesia de la Compañía de Jesús de Nápoles (Coutinho: 2010).

El retablo de la iglesia de Señor Jesús de los Mártires, en Fronteira, de planta en perspectiva, con dobles columnas torsas, es uno de los primeros casos realizados en mármol de color en el siglo XVIII, en el contexto del Alto Alentejo (Coutinho: 2010, pp. 212-217; Goulart: 2008, pp. 72-73; Lameira, Goulart: 2016, pp. 108-109).

Incluido en el modelo de talla de madera vigente en Portugal, en el siglo XVII, y que se conoce como Estilo Nacional (Smith: 1950 y Smith: 1963, pp. 85-86), este retablo, según algunos autores, puede haber sido encargado por el padre Miguel dos Santos, canónigo regular de San Juan Evangelista, patrono de este espacio, o por el P. Miguel dos Anjos de Cabedo, referido por otros autores como mecenas de la obra. Sin embargo, y a pesar de la ausencia de pruebas documentales

que confirmen el encargo, la autoría del riesgo y a quién se debe la ejecución de esta estructura retablística, nos parece más probable que no sea anterior a 1721, fecha en la que se ha terminado la iglesia. El año 1724, fecha presente en la tumba del P. Miguel dos Anjos de Cabedo, es señalado por algunos de los autores anteriores como fecha límite para la realización de este retablo, aunque, a nuestro entender, este dato no es certero.

En comparación, no se pueden ignorar las similitudes formales con el retablo del Señor Jesús de la Pobreza, o Santo Cristo, de la iglesia de Santa Catarina, en Lisboa, realizado entre 1704 y 1705, en el cual han sido utilizados el mármol y la piedra caliza (lioz). Por esta razón, el ejemplo de Fronteira se encuentra en el mismo ámbito de los retablos contemporáneos hechos en la capital del reino.

La historia de la utilización del mármol, a principios del siglo XVIII, se construye, también, a través de las piezas que, por alguna razón, no llegaron a realizarse. Aquí, cabe destacar el caso curioso del retablo destinado a la capilla mayor de la iglesia santuario de Nuestra Señora de la Concepción, en Vila Viçosa. El 2 de febrero de 1716, los maestros canteros José de Oliveira y Miguel Pinheiro han sido contratados con los hermanos de la cofradía de la misma señora, para la realización de una obra de gran esplendor, con incrustaciones de mármol policromado, siguiendo el modelo que había realizado el P. Manuel Pereira, de la Congregación del Oratorio, en Lisboa⁷. El plazo para la construcción del retablo fue bastante largo, y los maestros se vieron obligados a concluirlo “en los primeros seis años” desde el día en que empezaron las obras. En esa fecha recibirían 300.000 reis y, a partir de ese momento, 50.000 reis, al final de cada mes, ya que se trataba de un proyecto de dimensión y complejidad extraordinarias. El contrato especifica el tipo de materiales que los mismos maestros estaban obligados a utilizar y su procedencia, es decir, sólo “piedra negra de Lisboa, amarilla y roja; y la piedra blanca debe ser la mejor que se puede encontrar en esta villa y sus alrededores [...] muy blanca y muy clara”⁸.

Por razones que no podemos aclarar, al final el retablo no se ha construido y, por tanto, se ha conservado el retablo manierista, en talla de madera dorada, que aún se puede ver en el mismo local.

El contrato también determinaba que, en caso de muerte de uno de los maestros, el otro estaba obligado a terminar la obra, por lo que es más

5. Fuentes manuscritas facilitadas amablemente por Teresa Leonor Vale, a quien estamos muy agradecidos.

6. Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA), Cx. 85 A, Gav. 5, Pasta 59 B, Des. N.º 897 y 898 (Carvalho: 1971, Fotos N.º 36 y 37).

7. Arquivo Distrital de Évora (ADE), *Contratos Notariais de Vila Viçosa*, Escritura de contrato de la obra de incrustaciones de mármol de la capilla mayor de Nossa Senhora da Conceição con los maestros José de Oliveira y Miguel Pinheiro, Lib. 182, 2 de febrero de 1716, fls. 99v-101 (Vallecillo Teodoro:1996, pp. 333-336).

8. *Idem, op. cit.*, fl. 100.

probable que las limitaciones financieras hayan comprometido la ejecución del retablo.

Desde el punto de vista estilístico, los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII se inscriben en

un lenguaje clasicista, en el que se reconocen las influencias de las estampas y grabados italianos del Piamonte o de Lombardía.



Figura 1. Retablo de la Catedral de Elvas, 1746. José Francisco de Abreu e Gregório das Neves Leitão. Fotografía: CECHAP.

Entre los ejemplos que, en esta época, mejor ilustran esta verdadera “cultura del mármol” están los retablos de la capilla mayor de la Catedral de Évora (Lameira, Goulart: 2016), de João Frederico Ludovice (1673-1752), de la iglesia del convento de San Francisco, en la misma ciudad, consagrada en 1773 (Gordalina, Pagará, Ana (*et al*): 2002), o del presbiterio de la Catedral de Elvas. En 1746, los albañiles Gregório das Neves Leitão (con actividad entre 1739 y 1752) y José Francisco de Abreu (activo entre 1746 † 1758), contratados por

el obispo D. Baltasar de Faria Vilasboas⁹. El retablo de la catedral de Elvas ha sido utilizado como inspiración para muchas piezas semejantes que se han compartido por los municipios vecinos (Évora, Redondo, Sousel, Marvão, Monforte y Campo

9. Arquivo Distrital de Portalegre (ADP), *Cartórios Notariais de Elvas* (CNELV), 4.º ofício, cx. 52, lib. 220, Escritura del contrato firmado por el obispo D. Baltasar de Faria Vilasboas con Gregório das Neves Leitão y José Francisco de Abreu, para la catedral de Elvas, 12 de mayo de 1746, fls. 103v.-106 (Vallecillo Teodoro: 1996, p. 153; Cabeças: 2011, p. 109).



Figura 2. Retablo de Nuestra Señora de la Piedad, 1789. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación (Campo Maior). Manuel Velez Picão e José Mâncio da Silva. Fotografía: Maria João Coutinho.

Maior). Las derivaciones de este modelo están relacionadas con los artistas que aquí han trabajado, a menudo, en estrechas colaboraciones. Ejemplos de ello son Gregório das Neves Leitão y José Francisco de Abreu que, trabajando en conjunto, han implementado el estilo clásico en el campo de la cantería barroca tardía de Alentejo (Vallecillo Teodoro: 1996, p. 131). En este contexto, José Francisco de Abreu, nacido en Elvas, ocupa un lugar absolutamente central (Filipe: 2015).

Uno de los mejores ejemplos de la influencia de estos artistas en los municipios fronterizos, se puede analizar en la iglesia principal de Nuestra Señora de la Expectación, en Campo Maior. Este templo, construido todavía en el siglo XVI, recibió una profunda renovación estética en la segunda mitad del siglo XVIII (Keil: 1943, p. 31), hasta que, a finales del siglo, se colocaron nueve retablos de mármol.

El 27 de mayo de 1774, el maestro cantero Matias Gonçalves Perdigão, de Vila Viçosa, firmó un



Figura 3. Retablo de Nuestra Señora del Rosario, final del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación (Campo Maior). Manuel Velez Picão e José Mâncio da Silva. Fotografia: Maria João Coutinho.

contrato con la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, para construir una capilla en “piedra negra” para dicha cofradía, recibiendo 336.000 reis¹⁰.

Meses después, el 18 de agosto, tuvo lugar otro importante encargo, esta vez realizado por

10. ADP, *Cartórios Notariais de Campo Maior* (CNCMR), 1^o ofício, libro 22, Contrato para la obra de la capilla de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia matriz, 27 de mayo de 1774, fls. 44-45v.

los maestros canteros de Borba, José Mancio da Silva y Manuel Velez Picão, uno de los colaboradores de Gregório das Neves Leitão y seguidor de su lenguaje estilístico. El contrato, firmado con Don Rodrigo de Aguilar Brito y Monrói, caballero profeso de la Orden de San Juan del Hospital, preveía la construcción de los retablos de la capilla de la Sagrada Familia y de Nuestra Señora de la Encarnación. Ambos debían ser de mármol y seguir “en la forma y calidad de las piedras” el modelo

del retablo de la capilla de las Almas, que, en ese momento, ya estaba allí¹¹.

No fue la última vez que estos maestros trabajaron para la iglesia parroquial de Campo Maior. El 26 de agosto de 1789, ambos fueron contratados por Don Diogo Cardoso de Almeida Vale Mexia, para realizar el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, con mármoles blancos, rojos y negros¹². El contrato determinaba que la obra debería estar terminada en la primavera de 1791 y que los canteros deberían seguir el modelo del retablo que, entretanto, ya habían realizado (en fecha no especificada) en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Como quedó demostrado, la permanencia de los mismos artistas en este lugar condicionó inevitablemente las soluciones artísticas adoptadas.

Para el resultado final, de enorme coherencia estilística visible en este conjunto de retablos, fue decisiva la preferencia de los mecenas por el uso del mármol blanco (más 'clásico') y el negro, explorando efectos de contraste. Por otra parte, el mármol rojo se utilizó para rellenar los fondos, sobre los que destacan adornos de mármol blanco.

OTROS EQUIPAMIENTOS

Los lavabos

Desde el vasto campo de los equipamientos de piedra del patrimonio religioso del Alto Alentejo, nuestra elección de los lavabos ha tenido en atención los ejemplos que se han considerado de mayor relevancia plástica. Además, los modelos estilísticos elegidos hacen que algunas de estas obras merezcan un encuadramiento internacional.

Estos objetos, destinados para las abluciones, que han formado parte de sacristías de iglesias parroquiales y monástico-conventuales, han seguido distintas composiciones, alcanzando el punto culminante de su producción (y erudición), en el siglo XVIII. A semejanza de los retablos, los lavabos han sido tallados en mármol de las canteras del llamado Anticlinal de los Mármoles, denominadamente de los municipios de Borba, Estremoz y Vila Viçosa.

Partiendo de afinidades estilísticas presentes en una primera selección de ejemplos, impresa en el catálogo de la exposición virtual *Ars Marmoris* (Filipe, Coutinho, Monteiro: 2021), en este ensayo hemos decidido añadir, también, otros

casos, como los lavabos de la iglesia parroquial de San Juan Bautista (Campo Maior), la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Luz de Montes Claros (Borba), la iglesia de Nuestra Señora de la Lapa (Vila Viçosa), la sacristía de la cofradía del Santísimo Sacramento y la iglesia de San Bartolomé (Borba), edificios construidos en el siglo XVIII.

En todos los ejemplos elegidos, el elemento central es el tritón, solo o en pareja. Esta figura marina mitológica no sólo personificaba al rey de los mares, sino que, en la Edad Moderna, estuvo estrechamente vinculada a las fuentes grabadas y a la notable obra de Gian Lorenzo Bernini. De hecho, desde muy pronto, este elemento ha sido utilizado en otros lavabos de iglesias portuguesas, de autores desconocidos, como los de la sacristía de la iglesia jesuita de San Antonio Abad (el Nuevo) de Lisboa.

Esta iconografía, utilizada también en la sacristía de la basílica de la Misericordia de Macerata, fue diseñada por Luigi Vanvitelli, quien, aunque no haya pasado por Portugal, se dice que diseñó la capilla de San Juan Bautista para la iglesia ignaciana de San Roque, en Lisboa. Al parecer, el tritón ha hecho su entrada en el vocabulario arquitectónico portugués al final de la primera mitad del siglo XVIII, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos.

Uno de los primeros lavabos en Alentejo que confirma la anterior afirmación es el que se encuentra en la sacristía de la iglesia parroquial de San Juan Baptista, en Campo Maior, esculpido en mármol crema, con vetas grises y rojas, procedente de las canteras de la región de Estremoz.

El conjunto gaña un papel llamativo en el espacio arquitectónico, con una cuenca poco profunda y dentada, tiene un friso resaltado y un respaldo igualmente dentado y dos tritones rodeados simétricamente por elementos vegetales que forman volutas y otros, clásicos, como una concha. Hay que subrayar la estrecha relación entre la iconografía y la función del objeto, en el cual aún se observa una serpiente, también de mármol, abrazando a los tritones.

Al no existir documentación que compruebe la fecha exacta del dibujo y de ejecución de esta obra y de su respectiva autoría, podemos suponer que debió realizarse durante una de las campañas de obras que sufrió la sacristía de esta iglesia, en la que también se ha reformado el pavimento, que aún hoy luce mármoles blancos y oscuros en ajedrez.

Esta iglesia fue renovada después de 1732, tras haber sido parcialmente destruida en la explosión del calabozo de la torre del homenaje de Campo Maior. Tras este incidente, se fue reformulando hasta finales del siglo XVIII, como hemos visto en el caso de los retablos. La pieza presenta un cierto sabor 'joanino' (del reinado de Don João V), de gran sobriedad y simetría, más bien de la primera mitad del siglo XVIII que de las obras que tuvieron lugar entre 1774 y 1791.

11. ADP, CNCMR, 1.º oficio, libro 23, Contrato entre D. Rodrigo de Aguillar Brito y Monroy con Manuel Vellez Picão y José Mancio da Silva, maestros canteros de Borba, 18 de agosto de 1774, fls. 8-10.

12. ADP, CNCMR, 1.º oficio, libro 33, Contrato entre Manuel Vellez Picão y José Mancio da Silva para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad de la iglesia matriz, 16 de agosto de 1789, fls. 10v.-12v.



Figura 4. Lavabo de la sacristía de la iglesia parroquial de San Juan Baptista (Campo Maior). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.



Figura 5. Lavabo de la sacristía de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Luz en Montes Claros (Borba). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.

El lavabo de la sacristía de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Luz, en Montes Claros (Borba), perteneciente a la Orden de San Pablo, el Primer Ermitaño, fue esculpido en mármol blanco vetado, con vetas grises. Consta, en primer lugar, de un pedestal para apoyar la cuenca, compuesto por un paralelepípedo recortado, con un adorno de hojas de acanto invertidas. La cuenca es recortada y poco profunda, con un friso elevado, relleno en el fondo por brotes redondeados. El reverso, recortado al estilo *rocaille*, está compuesto por volutas, adornos vegetales y, en el centro, dos tritones.

Durante nuestra investigación, realizada en los fondos del convento de Nuestra Señora de la Luz de los Montes Claros (Borba), fue posible encontrar referencias al gasto realizado, en abril de 1749, en el encargo de la cuenca y mesa para apoyar los cálices, estos últimos, entretanto, retirados y utilizados en la sacristía de la iglesia parroquial de la parroquia de San Tiago de Río de Moinhos: “Obra. He dado para un lavatorio para la sacristía y una piedra para los cálices nueve monedas de oro....43.200 reis”¹³. Esta información nos permite comprender la circunstancia de que estas obras se integren en campañas de obras más amplias, así como la reutilización de estos objetos en otros espacios sagrados.

Sobre el lavabo de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Lapa de los Milagros, en Vila Viçosa (Espanca: 1975, pp. 181-186; Espanca, 1978, p. 601; Filipe: 2015), es importante mencionar que se trata de un conjunto tallado en mármol blanco, posiblemente de las canteras de la Herdade da Vigária, también conocido como mármol de “Montes Claros”, con un fuerte componente escultórico y con un alto nivel artístico. La construcción de la iglesia se inició hacia 1756, tras la constitución de la cofradía homónima (Filipe: 2015, pp. 51-53 e 76-77), así que, hay que considerar que este ejemplar nunca se hubiera podido realizar antes de esa fecha. Los pocos registros que existen sobre la cofradía permiten entender que rápidamente fueron movilizados esfuerzos para obtener un mayor número de hermanos y limosnas en metálico y en especie. Esta recaudación de fondos tenía, naturalmente, como objetivo la construcción de una iglesia suficientemente equipada y digna para celebrar el culto. Pero, a pesar de la fuerte movilización que sabemos que se produjo para lograr este objetivo, las obras se prolongaron durante muchos años, por lo que, a falta de información documental concreta, no ha sido posible, hasta ahora, precisar la fecha exacta

13. ADE, *Convento de Nossa Senhora da Luz dos Montes Claros, Despesas no mês de Abril de 1749* [Convento de Nuestra Señora de la Luz de los Montes Claros, Gastos en el mes de abril de 1749], CNSLMCBOR, lib. 1, pç. 17, fl. 50v.

del encargo de este lavabo, ni situarlo en el contexto de una campaña concreta.

El último caso que queremos destacar es el lavabo en mármol blanco de la sacristía de la cofradía del Santísimo Sacramento, en la iglesia de San Bartolomé (Borba), constituido por una base de pequeñas dimensiones, adosada a la pared, una cuenca con friso, ligeramente empotrada y recor-tada, y un respaldo con tritones entrelazados. Este lavabo se encuentra atribuido a Angélico Vélez (Simões: 2007, p. 80).

Organizado de forma simétrica, se destaca por tener un lenguaje más sencillo que otros ejemplos, con guirnaldas y motivos florales detallados, lo que anuncia una nueva estética. Sin embargo, como cualquier otro objeto de transición, sigue utilizando motivos de concha asimétricos, debido al estilo *rocaille*.

En cuanto a su producción, hay que situarla en el contexto de la particular prosperidad financiera de la que gozaba esta cofradía entre 1770 y 1785, como revelan los constantes encargos que, durante ese periodo, se hicieron para esta iglesia (Simões: 2007, pp. 135-138). La documentación estudiada no sólo nos da cuenta de esta realidad, sino que también demuestra que la sacristía de la cofradía fue objeto de obras a partir de 1782. Este hecho nos ayuda a plantear la hipótesis de que, aunque todavía no hemos podido demostrarlo documental-mente, el objeto en cuestión fue realizado con posterioridad a esta fecha.

Las barandillas

Otro de los subtemas de los equipamientos de piedra en Alentejo menos tratado por la historiografía del arte es el de las barandillas. Por esta razón, y al igual que los lavabos, tuvimos oportunidad de darles nuestra atención en el catálogo de la exposición virtual *Ars Marmoris* (Filipe, Coutinho, Monteiro: 2021).

Estos elementos de separación, que prevalecían en el espacio sagrado desde el Concilio de Trento, derivaban de los modelos arquitectónicos transmitidos en los *Tratados del Arte*. Tenían una doble función: cuando se situaban a nivel del suelo dividían al público y, por otro lado, cuando se situaban en un nivel superior, en tribunas o coros, servían de protección. A veces utilizaban balaustradas, de varios modelos, cuyo primer uso fue la carpintería y, otras veces, utilizaban elementos huecos, basados en diseños utilizados en el Mediterráneo (Reinos de Nápoles, Dos Sicilias y Sur de España) (Cagliostro: 2002, pp. 393-396; Cueto: 2012, pp. 197-218).



Figura 6. Lavabo de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Lapa de los Milagros (Vila Viçosa). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.



Figura 7. Lavabo de la sacristía de la cofradía del Santísimo Sacramento, en la iglesia de San Bartolomé (Borba). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.

Circunscribiendo los ejemplos recogidos a los más significativos desde el punto de vista plástico, es importante distinguir aquellos formados por columnas o balaustradas de mármol, como ocurrió con la nave del convento de San Francisco (Évora) o los de la iglesia de Nuestra Señora de la Expectación (Campo Maior), de los que utilizaron paneles, del mismo material, vaciados, como ocurrió con los de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Elvas) y la iglesia de Santa María Madalena (Olivenza).

En cuanto al caso del convento de San Francisco de Évora, cuya estructura presenta balaustradas de sección cuadrangular, en bicromía, se desconoce la fecha exacta de su construcción. Sin embargo, el hecho de que sepamos que hubo obras alrededor de 1773, fecha en la que se consagró la robusta estructura retablistica encargada por el canónigo António Landim Sande, nos acerca a una época plausible para la construcción de este tipo de estructuras, y quizás a un posible comitente (Manuel: 1900, p. 82).

Un programa idéntico se puede encontrar en la iglesia de la Expectación de Campo Maior, fechable en 1783, que forma parte de la campaña de renovación que ocurrió en la iglesia entre 1774 y 1791. Un contrato entre el prior de la iglesia y João da Costa, un maestro cantero de Estremoz, nos informa de que la barandilla debe tener un 'guarda-chapim' [muro] de piedra azul, y que los pilares y la barandilla deben ser de piedra amarilla y las balaustradas de piedras blancas¹⁴. El mismo instrumento notarial nos informa también de que esta barandilla debía tener la misma altura que la de la capilla del Santísimo en la misma iglesia, esta última con paneles de mármol fundido.

Partiendo de la anterior barandilla, de la capilla del Santísimo de Campo Maior, que parece ser anterior a 1783, y cuyos matices contractuales desconocemos, pasamos a los ejemplares de las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Elvas y de Santa María de Olivenza, muy similares y resultantes de un esquema compositivo que gira en torno a una flor central.

En cuanto a estos ejemplares, es importante recordar que, aunque no sabemos quién fue el autor de la barandilla de la iglesia de Olivenza, existe una cierta correspondencia entre ella y la de la iglesia de Elvas, donde, como ya se ha dicho, actuaban los maestros Gregório das Neves Leitão y José Francisco de Abreu (Vallecillo Teodoro:1996, pp. 322-330)¹⁵. También hay una

clara semejanza con uno de los raros diseños de piezas para barandillas del siglo XVIII, con mármoles, en custodia de la Biblioteca Nacional de Portugal¹⁶.

Finalmente, como corolario del uso del mármol en este tipo de obras, señalamos los casos de las guardas de las tribunas de la iglesia matriz de Campo Maior, como obras mayores, posiblemente enmarcadas en la campaña de obras que dieron forma al retablo mayor de dicha iglesia, en tricromía. Tampoco podríamos dejar de hablar del coro de la capilla de la Reina Santa Isabel de Estremoz, de 1808, que, no sólo estaba compuesto por balaustradas blancas, rematadas y al fondo por mármoles grises, sino que estaba realizado por la imponente ménsula que lo sostiene¹⁷.

El ejemplo de Campo Maior atestigua, una vez más, la influencia de los modelos que utilizaban barandillas con paneles de mármol hueco, con todo el soporte escultórico exuberante, donde destacan las ménsulas cariátides y el lenguaje acántico, así como las molduras de mármol rojo, recortadas, que contrastan con las superficies parietales blancas.

En cuanto al exuberante coro de la capilla de la Reina Santa Isabel, en Estremoz, destacamos a su lenguaje estilístico más sencillo, con tulipanes imbricados y hojas de acanto, simétricas y asimétricas a la vez, que sigue comprometido con cánones estéticos del siglo XVIII, por lo que se ha incluido en este ensayo.

Lamentablemente, aún no se ha podido determinar la autoría de estos dos conjuntos. Esto demuestra, sobre todo si nos fijamos en la práctica contractual que sabemos que ha existido para la retablistica portuguesa, que los mismos procedimientos no siempre han sido aplicados para las obras subsidiarias.

CONCLUSIONES

El tema de los mármoles del Alto Alentejo en el patrimonio religioso del siglo XVIII plantea varias interrogantes, a saber: ¿si ha reflejado, o no, la producción lítica coetánea de otras regiones de Portugal? ¿Si ha marcado una producción geográficamente más amplia que la del Alto Alentejo? ¿O si el uso de este recurso geológico puede ser uno de los elementos que debemos considerar a la hora de integrar determinados objetos en una producción/tendencia a escala internacional?

14. ADP, CNCMR, 1^{er}. oficio, libro 27, Contrato que hacen el Reverendo Prior de la iglesia Matriz João Carreiras Palma y el maestro cantero João da Costa de la obra del crucero de la misma iglesia, 2 de enero de 1783, fls. 12-12v.

15. ADP, CNELV, 4.º oficio, cx. 52, lib. 220, Escritura del contrato firmado por el obispo D. Baltazar de Faria Vilasboas

con Gregório das Neves Leitão y José Francisco de Abreu, para la Catedral de Elvas, 12 de mayo de 1746, fls. 103v.-106.

16. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), *Sección de iconografía*, d-5-v. C. 1685.

17. Su fecha se fijó a partir de la inscripción epigráfica del soporte.



Figura 8. Barandilla de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Elvas). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.



Figura 9. Barandilla de la capilla de la Reina Santa Isabel (Estremoz). Siglo XVIII. Fotografía: Carlos Filipe.

De hecho, en lo que respecta a la primera cuestión, los programas decorativos más recientes demuestran precisamente lo que era una tendencia, sobre todo en la región de Lisboa: el uso en la arquitectura y la escultura tanto de los mármoles nacionales como de las calizas (como el lioz). Aunque estos ejemplos han sido escasos, hay que integrarlos en un panorama más amplio de fuerte influencia italiana, que tuvo ecos no sólo en Portugal sino también en el sur de España.

Por otro lado, hemos visto como los retablos de mármol, como los de la Catedral de Évora y Elvas, o principal de la iglesia de Nuestra Señora de la Expectación en Campo Maior, parecen haber sido la gran tendencia durante el siglo XVIII en Alentejo. En Portugal, esta circunstancia es indisociable de la gran obra de Mafra y de lo que esta laboriosa obra ha representado para la implantación y difusión de los modelos italianos aplicados a las artes decorativas.

Hay que recordar también que el verdadero punto culminante en el uso del mármol, sobre todo a mediados del siglo XVIII, está directamente relacionado con la época dorada de la extracción de mármoles del Anticlinal, que, de hecho, ha alimentado otras obras de gran envergadura dentro y fuera del país, además de las erigidas en el Alentejo. Por ello, y por su predominio sobre los ejemplos de talla en madera, hay que destacar el retablo de mármol alentejano como seña de identidad de la región, que incluso habría ido más allá de esa geografía, en la medida en que integraba la producción de la capital y de otras partes del reino. Véanse, por ejemplo, los casos del retablo mayor de la iglesia del antiguo convento de Nuestra Señora de la Concepción del Monte Olivete, en Lisboa, o los retablos del antiguo noviciado de Nuestra Señora de Nazaré de Arroios, en la misma ciudad, trasladados en 1934 a la actual Catedral de Beja, donde, junto a la piedra caliza se destaca el mármol de Alentejo.

En cuanto al hecho de que los objetos en estudio integren el recurso geológico en cuestión y, por ello, puedan inscribirse en el ámbito internacional, nos parece una evidencia que deriva no sólo de su encuadramiento en los modelos europeos, sino, de la propia importancia y valor inherentes al mármol, características que son reconocidas a nivel mundial.

En el caso de los retablos con incrustaciones de mármol, este valor transfronterizo es evidente, tanto por la técnica empleada como por la articulación entre materiales pétreos, como la piedra caliza con el mármol portugués y, ocasionalmente, con el italiano. Los lavabos, las barandillas y los balcones también han alcanzado una mayor internacionalización gracias al uso de piedras ornamentales, además de poder estar incluidos, respectivamente, en una producción escultórica de

influencia berniniana, o en otra, distinguida por el uso de guardas huecas, común en el sur de Italia y España.

Por último, es importante subrayar que, además de la investigación archivística, hay que realizar un amplio trabajo de campo: el inventario global de las piezas de mármol, el análisis de su estado de conservación; la identificación de los modelos estilísticos más exitosos y, siempre que sea posible, la identificación de los responsables de su implantación en el territorio.

La clarificación de estos elementos permitirá entonces conocer a fondo un patrimonio que sigue siendo hoy una de las imágenes de marca de Alentejo, y que espera la definición de estrategias eficaces para su protección y conservación.

REFERENCIAS DE ARCHIVO

- Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA)
Cx. 85 A, Gav. 5, Pasta 59 B, Des. N.º 897 e 898
Arquivo Distrital de Évora (ADE)
CNSLMCBOR, lib. 1, pç. 17, fl. 50v.
Contratos Notariais de Vila Viçosa, lib. 182, fls. 99v.-101.
- Arquivo Distrital de Portalegre (ADP)
Cartórios Notariais de Elvas (CNELV), 4.º ofício, cx. 52, lib.v. 220, fls. 103v.-106.
Cartórios Notariais de Campo Maior (CNCMR), 1.º ofício, libro 22, fls. 44-45v.
Cartórios Notariais de Campo Maior (CNCMR), 1.º ofício, libro 23, fls. 8-10.
Cartórios Notariais de Campo Maior (CNCMR), 1.º ofício, libro 27, fls. 12-12v.
Cartórios Notariais de Campo Maior (CNCMR), 1.º ofício, livro 33, fls. 10v.-12v.
- Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)
Secção de iconografia, d-5-v. C. 1685.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABEÇAS, Mário. *A transfiguração barroca de um espaço arquitetónico, A Obra Setecentista na Sé de Elvas*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.
- CAGLIOSTRO, Rosa Maria. *Calabria. Atlante del Barroco in Italia*. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2002.
- CARVALHO, Ayres de. *As obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1971.
- COUTINHO, Maria João Pereira. "A Arquitectura e o Ornamento no Retábulo de Pedraria da Raia Alentejana (Séc. XVIII): Do "Estado da Arte" à "Procura das Fontes". In *II Jornadas Transfronteiras*

- sobre património em torno a “La Raya”. Badajoz: Junta de Extremadura, 2019, pp. 39-67.
- COUTINHO, Maria João Pereira. *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*. Tese de Doutoramento em História, especialidade em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.
- COUTINHO, Maria João Pereira. “Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades”. *Revista de Artes Decorativas*, N.º 6, 2012, pp. 47-67.
- CUETO, David García. “Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento”. EXTERMANN, Grégoire, BRAGA, Ariane Varela (coords.). *Splendor Marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l’Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca Editori D’Arte, 2012, pp. 197-218.
- ESPANCA, Túlio. Évora. Arte e História. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1980.
- ESPANCA, Túlio. “Igreja de Nossa Senhora da Lapa em Vila Viçosa”. *A Cidade de Évora*, n.º 58, 1975, pp. 181-186.
- ESPANCA, Túlio. *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966-1975.
- ESPANCA, Túlio. “Notícia dos Edifícios do Colégio e Universidade do Espírito Santo”. *Cadernos de História e Arte Eborense*. Évora: Livraria Nazareth, 1959, Vol. XX.
- FILIPE, Carlos. “O Património edificado em Vila Viçosa no século XVIII: Encomenda, Financiamento e Construção”. Tese de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, apresentada ao ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, 2015.
- FILIPE, Carlos, COUTINHO, Maria João Pereira, MONTEIRO, Patrícia. *Ars Marmoris: Equipamentos da arquitetura religiosa no Alto Alentejo*. Vila Viçosa: CECHAP, 2021. <<https://www.marmorecechap.pt>> [20 maio 2021].
- FILIPE, Carlos, COUTINHO, Maria João Pereira, MONTEIRO, Patrícia. *O Apogeu do Mármore no Alto Alentejo: Equipamentos da Arquitetura Religiosa no Século XVIII*. CARNEIRO, André, SOARES, Clara Moura, GRILO, Fernando, SERRÃO, Vítor (coords.). *Mármore 2000 Anos de História. Contributo dos mármore do Alentejo para a afirmação das artes*. Coimbra: Almedina, 2022, pp. 325-382.
- GORDALINA, Rosário, PAGARÁ, Ana (et al). “Igreja de São Francisco / Convento de São Francisco de Évora”. *Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA)*. IPA. 00002724, 2002. <http://www.monumentos.gov.pt/site/app_page-suser/SIPA.aspx?id=2724> [20 maio 2021].
- GOULART, Artur (coord. de). *Arte Sacra no Norte Alentejano*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2008.
- KEIL, Luís. *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1943.
- LAMEIRA, Francisco, GOULART, Artur. *Retábulos na Arquidiocese de Évora*. Promontória Monográfica 9. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, 2016.
- MANUEL, Caetano da Câmara. *Através a Cidade de Évora*. Évora: [s.n.], 1900.
- MARQUES, António Fernando. *Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro (Évora): Bases para uma proposta de recuperação e valorização*. Évora: Edição do Autor, 2004.
- MENDEIROS, Mons. José Filipe. *Roteiro Histórico dos Jesuítas em Évora*. Braga: Editorial A. O., 1992.
- PENNY, Nicholas. *The Materials of Sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- SERRÃO, Vítor, SOARES, Clara Moura, CARNEIRO, André (coord.). *Mármore, 2000 Anos de História*. Vol. I - Da Antiguidade à Idade Moderna. Lisboa: Theya, 2019.
- SIMÕES, João Miguel. *Borba - Património da vila branca*. Lisboa: Colibri, 2007.
- SMITH, Robert C. *A Talba em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.
- SMITH, Robert C. “Portuguese woodcarved retable”. Separata de *Belas-Artes*. Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 2.ª Série, n.º 2, 1950.
- VALE, Teresa Leonor. “A tumulária no contexto da obra do arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco (activ. 1604-1641)”. *Lusíada, Arqueologia, História da Arte e Património*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora (en prensa).
- VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel. *Retablistica Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los Siglos XVII-XVIII*. Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia / Centro Regional de Extremadura, 1996.