

# Los caminos del arte entre Galicia y el Bierzo: una aproximación a la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Torés (Lugo)

## The Paths of Art between Galicia and 'el Bierzo': An Approach to the Parish Church of St John the Baptist of Torés (Lugo)

---

ANA GOY DIZ (†)

Facultade de Humanidades. Universidade de Santiago de Compostela. Complexo docente do campus de Lugo, s/n. 27002 Lugo

[a.goy.diz@usc.es](mailto:a.goy.diz@usc.es)

ORCID: 0000-0001-7258-6854

MARÍA TERESA GARCÍA CAMPELLO

Investigadora independiente

[mgarciacampello@yahoo.es](mailto:mgarciacampello@yahoo.es)

ORCID: 0000-0003-2515-2302

Recibido: 24/05/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Goy Diz, Ana / García Campello, María Teresa: “Los caminos del arte entre Galicia y el Bierzo: una aproximación a la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Torés (Lugo)”, *BSAA arte*, 88 (2022): 221-245.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.221-245>

**Resumen:** Las tierras más orientales de la Galicia interior mantuvieron desde la Antigüedad una estrecha relación con la comarca del Bierzo, lo que favoreció los intercambios sociales, económicos y culturales, y con ello el enriquecimiento mutuo. En este contexto, el artículo plantea un análisis de las relaciones artísticas en este territorio de frontera a partir del estudio de la iglesia de San Juan Bautista de Torés (As Nogais, Lugo), que conserva un interesante patrimonio, ejemplo de esos flujos artísticos en la Edad Moderna y Contemporánea.

**Palabras clave:** Galicia; el Bierzo; intercambios artísticos; escultura; pintura.

**Abstract:** The easternmost lands of inland Galicia have maintained a close relationship with the Bierzo region since the Antiquity, favouring social, economic, and cultural exchanges and enriching both in the process. In this context, this article aims to put forward an analysis of artistic exchanges in this border territory based on the study of the church of St John the Baptist of Torés (As Nogais, Lugo), which preserves an interesting heritage, exemplifying artistic flows between regions in both the modern and contemporary ages.

**Keywords:** Galicia; el Bierzo; artistic exchanges; sculpture; painting.

---

## INTRODUCCIÓN

San Juan Bautista de Torés es una de las diez feligresías que integran el municipio de As Nogais (Lugo)<sup>1</sup> y una de las dos jurisdicciones de este, en unión con Doncos. Situada en una zona montañosa limítrofe entre la comarca leonesa del Bierzo y la provincia de Lugo, fue desde sus orígenes un lugar de paso entre la Meseta norte y Galicia, como testimonian interesantes restos arquitectónicos de fortificaciones destinadas a reforzar y defender este paso natural, además de a proteger tanto a las poblaciones autóctonas como a los viajeros y a los peregrinos que se dirigían hacia Santiago por la llamada Ruta Norte.

Históricamente estos territorios formaban parte del señorío de los condes de Amarante y de los marqueses de Camarasa, quienes ejercieron su jurisdicción y cobraron sus rentas desde tiempo inmemorial. Torés<sup>2</sup> estuvo vinculado a poderosos linajes de la zona, como los Ribadeneira y Bolaño.<sup>3</sup>

### 1. DATOS DOCUMENTALES SOBRE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE TORÉS Y SU DESARROLLO ARTÍSTICO

Las primeras referencias al templo<sup>4</sup> se encuentran en el testamento otorgado el 29 de abril de 1586 por don Álvaro González de Ribadeneira, casado con doña Beatriz de Castro II, llamada la Moza, el cual dispuso entre sus mandas “que sus herederos hagan y acaben la capilla de San Juan de Torés”.<sup>5</sup> Pocos años más tarde, el 3 de septiembre de 1590, otorgó nueva escritura, en la que ordenó que se construyera su enterramiento en dicha capilla de acuerdo con la dotación otorgada.<sup>6</sup> Unos meses más tarde, su viuda doña Beatriz de Castro concedió una

<sup>1</sup> Madoz (1849): 315; Amor Meilán (1936).

<sup>2</sup> De antiguo, el archivo de la Casa de Torés se integró en los fondos de las Casas de Junqueras y de Camarasa, hasta que, finalmente, pasó al archivo de la Casa Ducal de Medinaceli. En 1988 la Fundación Casa Ducal de Medinaceli firmó un convenio con la Universidad de Santiago de Compostela por el cual se creó una sección en el Archivo Histórico Universitario con una copia microfilmada de los documentos relativos a Galicia, que ha sido fundamental de esta investigación: [https://www.usc.gal/gl/servizos/arquivo/fondos/arquivo\\_ducal\\_medinaceli.html](https://www.usc.gal/gl/servizos/arquivo/fondos/arquivo_ducal_medinaceli.html) (consultado el 20 de diciembre de 2019).

<sup>3</sup> Sobre el señorío y los troncos familiares, véanse Vázquez Seijas (1955), t. 1: 149; López Pombo (2001-02): 199-226; García Oro / Portela Silva (2002): 151-180.

<sup>4</sup> Hasta 1710, la mejor fuente sobre la iglesia es el archivo de la Casa Ducal de Medinaceli. Con posterioridad, un libro de fábrica conservado en el Archivo Diocesano de Lugo, que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta 1912, incluye numerosas noticias. En las primeras páginas de este, se alude a un llamado “libro viejo” que no se ha podido localizar, donde se recogerían las anotaciones de las obras contratadas mientras había sido su párroco don Francisco Bolaño. Archivo Diocesano de Lugo (ADLu), Archivo Central Parroquial (ACP), San Xoán de Torés (SXT), Fábrica, libro (lib.) 1, folio (f.) 12r.

<sup>5</sup> Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), fondo Casa de Amarante (FCA), sección Torés (ST), DVD 9, rollo (r.) 81, legajo (leg.) 11, f. 43.

<sup>6</sup> ADLu, ACP, SXT, Fábrica, lib. 1, f. 12r.

dotación para que se celebraran misas en honor de su marido en la iglesia “que habían construido como señores del lugar”.<sup>7</sup>

La iglesia actual de San Juan Bautista debió de empezar a construirse en esas décadas finales del siglo XVI, iniciándose las obras por la capilla mayor, convertida en panteón de los señores de Torés, y continuando por las naves, que estarían prácticamente terminadas en 1648, cuando se erigió la torre de las campanas a los pies del templo.

Las siguientes referencias documentales a obras datan de 1653, cuando se adjudicaron los beneficios del curato de Torés al clérigo don Francisco Bolaño,<sup>8</sup> hijo ilegítimo del señor de Torés don Francisco Bolaño y Ribadeneira y de doña Catalina Pardo, el cual pasó a hacerse cargo de la parroquia y de su anexo, San Pedro de Quintá, a cuyo frente permaneció durante toda su vida, periodo en el que se vivió una gran actividad artística en el templo.

Conforme la iglesia fue adquiriendo mayor importancia, aumentó su peso en la comarca. En 1683 se escrituró en Villafranca del Bierzo la fundación de la capellanía de Ánimas y de San José que impulsó doña Isabel Acevedo Bracamonde, viuda de don Francisco Bolaño y Ribadeneira.<sup>9</sup>

Durante esta segunda etapa, que llega hasta 1710, se produjo una modernización barroca del templo,<sup>10</sup> que comenzó por la renovación de la cabecera con un nuevo abovedamiento de la capilla mayor, acorde con su función de panteón del linaje de los Bolaño Ribadeneira tras su entronque con la Casa de Junqueras. Terminada esta reforma, se precisó un nuevo retablo, que fue posible gracias a la dotación hecha en 1694 por Francisco Bolaño.<sup>11</sup> Entre esa fecha y 1696 se renovó la cubierta de la iglesia, bajo la dirección de Joseph Pérez,<sup>12</sup> aunque desconocemos la datación exacta del contrato.

El nuevo retablo se adjudicó a Pedro de Valcarce,<sup>13</sup> quien probablemente estuvo vinculado a la reforma de la capilla mayor al menos desde 1680. En 1703 las obras de talla y de pintura del retablo estarían terminadas, pues se encargó al pintor Antonio de Lanzós y Montenegro la decoración del frontal del altar mayor

<sup>7</sup> AHUS, ADM, FCA, ST, DVD 9, r. 72, leg. 2, f. 7.

<sup>8</sup> ADLu, Provisorato, Capelanías (PC), Ferreiros de Balboa, mazo (m.) 1, SXT, cuaderno (cuad.) 7, f. 12r. Otorgada en la fortaleza de Junqueras (A Pobra do Caramiñal, La Coruña), el 15 de octubre de 1710, ante el escribano Francisco Fernández Montero.

<sup>9</sup> ADLu, ACP, San Pedro de Quintá (SPQ), Fábrica, m. 1, cuad. 2, f. 3r.

<sup>10</sup> García Iglesias (1993): 121.

<sup>11</sup> Dotó a la fábrica de la iglesia de todo lo necesario para hacer el retablo mayor y con “lo que sobre, comprar un cáliz”. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 18v y 19v. El importe de este fue de 110 reales y 8 maravedíes. Desde 1694 a 1804 en este libro se anotaron las noticias relativas a la parroquia de San Xoán de Torés y la anexa San Pedro de Quintá porque los señores de Torés tenían el derecho de presentación sobre ambas iglesias y el cura era el mismo.

<sup>12</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 18.

<sup>13</sup> Se ajustó en 1.500 reales. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 4r.

por 68 reales.<sup>14</sup> Este pintor, natural de San Martín da Ribeira (Cervantes, Lugo) se encargó de dorar, con Álvarez de Canedo, vecino de Villafranca del Bierzo, la cornisa del altar mayor de la catedral de Lugo.<sup>15</sup>

Poco a poco, la iglesia fue ganando importancia y eso determinó la necesidad de un mayor nivel de ingresos. Por ello, en 1710 el señor de Torés adjudicó a la iglesia de San Juan Bautista unas rentas que se pudieran “gastar en la fábrica de iglesia en razón de plata y ornatos” y en la fundación de la capellanía de San José.<sup>16</sup>

Desde 1710, el archivo de la Casa Ducal de Medinaceli arroja pocos datos más sobre la iglesia, pero su libro de fábrica, que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta 1912, incluye numerosas noticias. En las primeras páginas se alude a un llamado “libro viejo” que no se ha podido localizar, donde se recogerían las anotaciones de las obras contratadas mientras había sido su párroco don Francisco Bolaño.<sup>17</sup>

En cualquier caso, el análisis de la iglesia evidencia que a mediados del Setecientos se emprendió una importante campaña de renovación. En 1756 se retejaba la cubierta<sup>18</sup> y, tras la visita realizada en 1760, siendo arcediano de Triacastela don Manuel de Arrojo, se ordenó que se dorara el retablo mayor, para lo que debían publicarse cédulas en Lugo, Monforte de Lemos y otros lugares próximos con el fin de que los pintores presentaran sus posturas.<sup>19</sup> Poco más tarde, en la visita realizada en 1764 por el obispo de Lugo don Juan Sáenz de Buruaga se aprobó un auto<sup>20</sup> por el que se ordenaba el dorado del interior del relicario, del viril por dentro y por fuera,<sup>21</sup> “que se pintara el retablo mayor” y que se construyera el “pedazo de atrio que le falta [...] a proporción del otro” y se dotara de una puerta, aunque esta última obra se retrasó hasta el 5 de agosto de 1766.<sup>22</sup>

<sup>14</sup> A ello se unieron 73 reales y 4 maravedíes que se debían por la pintura del retablo. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 20r.

<sup>15</sup> Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLu), Protocolos Notariales (PN), nº 260/1, f. 175r. García Campello (2005): 71r.

<sup>16</sup> AHUS, ADM, FCA, ST, DVD 8, r. 90, leg.1, f. 8.

<sup>17</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 12r.

<sup>18</sup> El 1 de noviembre de 1756 se compraron varios carros de losa para retejar la cubierta. ADLu, ACP, SXT, Fábrica, lib. 1, f. 19r-v.

<sup>19</sup> ADLu, ACP, SXT, Fábrica, lib. 1, f. 26r.

<sup>20</sup> Ante el escribano Andrés Sobrino. ADLu, ACP, SXT, Fábrica, lib. 1, f. 32r-v.

<sup>21</sup> El 4 de agosto de 1765 se procedió al pago de la pintura del viril y el relicario, que ascendió a 300 reales, y se sustituyeron el cáliz y la patena existentes por otros dorados que costaron 175 reales. También entonces se reservaron 1.796 reales y 2 maravedíes para las obras del atrio. ADLu, ACP, SXT, Fábrica, lib. 1, f. 33v.

<sup>22</sup> Se libraron entonces 485 reales por la hechura del cierre del nuevo atrio y 132 reales por la construcción de las cuatro portadas que daban acceso al mismo. ADLu, ACP, SPQ, lib. 1, f. 48v. Dos décadas más tarde, en 1784, se levantó la pared del atrio y se hicieron obras menores, como marcos para puertas. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 61r.

Con el triunfo de las formas rococó, comenzó una nueva fase a partir de la década de los años sesenta del siglo XVIII. Por esos años se decoró la cabecera con pinturas murales y se completó el amueblamiento del templo con los retablos colaterales. En 1774 se contrató el dorado del retablo mayor con el pintor Francisco Fernández de la Plaza,<sup>23</sup> vecino de Villafranca del Bierzo, por un valor de 20.000 reales, pero no llegó a ejecutarlo y se recurrió a Juan Benito García Raposo, al que se le adjudicó en 1774 por 17.100 reales.<sup>24</sup> Por entonces el pintor estaba trabajando en el dorado del retablo de santa Catalina de la catedral de Lugo y en el del *Ecce Homo* de la capilla de la Soledad y era un maestro reputado. De hecho, a este primer contrato le siguieron<sup>25</sup> el del retablo colateral de Nuestra Señora, cuya imagen titular se había llevado desde Lugo en 1784<sup>26</sup> y que ya estaba terminado a principios de 1787.<sup>27</sup> En 1798 se contó de nuevo con él para la reparación del retablo de las Ánimas del Purgatorio,<sup>28</sup> pero su mal estado hizo que se le encargara uno nuevo por un total de 5.300 reales,<sup>29</sup> el cual se dio por finalizado en 1800, según se lee en la inscripción que se conserva en el retablo.

En 1806 Torés vivió su periodo más convulso y triste, ya que las tropas francesas, en su persecución del ejército inglés, ocuparon la población y robaron buena parte de los tesoros del templo, lo que obligó a reconstruir el edificio y a la compra de nuevos ornamentos litúrgicos. Tras el saqueo de la iglesia se redactó un inventario de todas las alhajas, de las que se salvaron algunas de las piezas litúrgicas más importantes.<sup>30</sup> A ellas se añadieron en 1831 una cruz parroquial y otras tres cruces pequeñas para los altares del templo.<sup>31</sup> Un año más tarde, se fundió una nueva campana para la torre por valor de 1.725 reales.<sup>32</sup>

<sup>23</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 49v; AHPLu, PN (1774), n° 6726-7, f. 25r.

<sup>24</sup> Según consta en la escritura que pasó ante Juan Pablo Castrillón, el maestro recibió 12.260 reales con la firma del contrato, el 10 de septiembre de 1774, y quedó pendiente el resto para entregárselo a medida que fuera avanzado el trabajo. García Campello (2005): 70-71. En la visita de 1806, se recomendó colocar un frontal de altar para rematar esta zona principal.

<sup>25</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 57r.

<sup>26</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 62v.

<sup>27</sup> El 7 de enero de 1787 cobró 19.300 reales de vellón, según la escritura de finiquito que firmó en la casa rectoral. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 65r. En principio, para acometer la reforma encargaron ocho carros de madera y cuatro fijas de hierro para renovar los anclajes a la pared.

<sup>28</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 84v.

<sup>29</sup> Se le pagaría en varias partidas, recibiendo al contratar la obra 1.822 reales, según la escritura de aceptación. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 84v-88v. Además, se tasó en 153 maravedíes el coste de las maderas y las fijas de hierro que se habían encargo para la reparación inicial.

<sup>30</sup> “dos cálices con sus patenas y cucharas de plata, un copón, cruz parroquial, viril, incensario, gaveta con cuchara sin cabo, vinagreras y platillo, en plata todo”. Los franceses se habían llevado: un cáliz, un relicario de plata, seis candeleros, una lámpara, un “caldero y dos expresorios de metal, platillo y vinagrera de estaño”. Inventario fechado en 1807, ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 101r.

<sup>31</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 131r.

<sup>32</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 136r.

En 1856 se renovó la cabecera de la iglesia en su interior. Francisco Carballo, vecino de Lugo, restauró las pinturas de la bóveda y decoró el arco triunfal de la capilla.<sup>33</sup>

Pequeñas piezas devocionales se incorporaron durante el último cuarto del siglo XIX: una imagen del Niño Dios, obra de Claudio Arrojo,<sup>34</sup> en 1867; un corazón de espadas en metal blanco para la Virgen del Rosario;<sup>35</sup> o, en 1897, una pila nueva para el agua bendita de piedra tallada procedente de las canteras de Láncara (Lugo).<sup>36</sup>

## 2. EL EDIFICIO

La iglesia de San Juan Bautista de Torés es una construcción de mampostería reforzada con sillería de granito en esquinales, dinteles y jambas (fig. 1). Se accede al templo por un pórtico abierto en arco carpanel de mampostería de pizarra, elemento muy habitual en las iglesias del oriente galaico y evidencia de la influencia de las tipologías parroquiales de la vecina comarca del Bierzo, donde estas soluciones eran muy frecuentes.<sup>37</sup> Sobre los machones corre una cornisa de cantería de granito de cuidada labra.



Fig. 1. Fachada. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

La planta longitudinal del templo se divide en tres naves, la central más ancha y alta que las laterales, separadas por pilares cuadrangulares de sillería granítica con sencillo capitel toscano sobre los que apean arcos de medio punto

<sup>33</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 149r y 149r-150v.

<sup>34</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 163v.

<sup>35</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 275r.

<sup>36</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 286r.

<sup>37</sup> Fernández Vázquez (2001): t. 1, 24.

de cantería. Las cubiertas están formadas por techumbres de madera. En la cabecera recta se abre, mediante un gran arco triunfal, la capilla mayor, de planta rectangular y cubierta con bóveda de cañón de correcta factura (fig. 2).



Fig. 2. Interior.  
Iglesia parroquial  
de San Juan Bautista. Torés  
(As Nogais, Lugo)

El amplio presbiterio fue concebido como panteón de los señores de la fortaleza de Torés, que eligieron este templo para descansar eternamente. El iniciador fue don Álvaro González de Ribadeneira,<sup>38</sup> quien así lo dejó estipulado en sus mandas testamentarias dictadas en 1586 y en 1590, y le siguió su esposa doña Beatriz de Castro II, la Moza.<sup>39</sup>

Cuando don Francisco Bolaño se hizo cargo de la parroquia, promovió una serie de obras con el fin de engrandecer el templo y darle una mayor relevancia. Comenzó por la reforma de las tumbas de sus antepasados, a las que quiso dar un mayor protagonismo. Encargó sendos arcosolios de diseño clasicista, compuestos por un nicho abovedado abierto entre pilastras de fuste cajeadado y de capiteles fundidos con el entablamento liso, elevándose sobre este nicho un frontón triangular, partido en su centro<sup>40</sup> para albergar las armas de los difuntos, rodeadas por una tarja con cueros recortados y con pequeños *putti* de factura un tanto ruda como tenantes;<sup>41</sup> sobre la vertical de los soportes se alzan pirámides rematadas por esferas, de inspiración escurialense. En el interior, las representaciones de los

<sup>38</sup> AHUS, ADM, FCA, ST, DVD 9, r. 81, leg. 11, f. 43.

<sup>39</sup> Sus antepasados Ribadeneira se habían enterrado en el convento de la Magdalena de Sarria (Lugo), García Oro / Portela Silva (2002): 154; y los Valladares en la iglesia de San Benito de Fefiñanes en Cambados (Pontevedra), González Montañés (2015): 87-100.

<sup>40</sup> Este frontón partido fue introducido en la arquitectura gallega por el arquitecto José de la Peña y Toro en la década de los años cincuenta del siglo XVII.

<sup>41</sup> Diego de Romay empleó orlas vegetales con niños tenantes, como marco de los escudos, de modo semejante. Fernández Gasalla (2004): 178.

difuntos están talladas en altorrelieve. La del lado del Evangelio corresponde a don Álvaro González de Ribadeneira, vestido como caballero y empuñando su espada. Lo identifica su blasón con las armas de los Bolaño, Lemos, Zúñiga y Balboa repartidas en los cuarteles marcados por la cruz de los Ribadeneira. En el lado de la Epístola, doña Beatriz de Castro II, la Moza, se muestra ricamente vestida, como corresponde a las damas de su condición (fig. 3). En los cuarteles de su escudo presenta las armas de los Lemos, Bolaño, Osorio y Castro. Como consecuencia de la unión matrimonial de estos dos personajes, la Casa de Torés entroncó con los señoríos de Parga y Junqueras (A Pobra do Caramiñal, La Coruña).



Fig. 3. Sepulchro de doña Beatriz de Castro II, la Moza. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

Las obras de estos sepulcros, la construcción de la bóveda de “la capilla mayor y otras cosas”<sup>42</sup> fueron dirigidas por el maestro Gil López, a quien se pagaron 2.650 reales en varias partidas con anterioridad a 1674. Es posible que participara el entallador Pedro de Valcarce, que recibió ciertas cantidades entre 1680 y 1691 que podrían estar relacionadas con el diseño y labra de estos mausoleos.<sup>43</sup>

Como señala Vázquez Seijas,<sup>44</sup> esta iglesia fue panteón familiar de los señores de Torés y de algunos linajes próximos, que se enterraron en los tramos de la nave central más próximos a la capilla mayor. Fue el caso de Diego de

<sup>42</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 15r.

<sup>43</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 16r-18r y 20v.

<sup>44</sup> Vázquez Seijas (1955): 151.

Lemos que fue sepultado en el tránsito entre el primer y segundo tramo de la nave, bajo una lápida monolítica de granito presidida por el escudo de armas de la familia, que se presenta acompañado de una inscripción identificativa en la que se grabó la leyenda: “aqui iacen diego de lemos i maría de ulloa su muger, renobada para sí i para salvador de lemos su hixo i ana prego pardo de ulloa...”.

Sobre el primer tramo de la nave, a los pies de la iglesia, se levantó la torre de las campanas, un volumen prismático de mampostería con sillería de granito en los esquinales que se remata con el cuerpo de campanas. A esta torre se accede mediante una escalera de tramo recto que permite también la subida al coro y que fue erigida en 1648, siendo rector de la iglesia el padre Bartolomé Gómez Pozo, según reza la inscripción dispuesta en el dintel de la puerta de acceso a la escalera que fecha la obra.<sup>45</sup> En 1832 se reunieron varias partidas hasta completar la suma de 1.732 reales para invertir en una nueva campana<sup>46</sup> y un año más tarde se nombró campanero a Bernardo de Otero.<sup>47</sup> Pero el proyecto no llegó a ejecutarse o la campana se perdió, porque en la actualidad solo se conservan dos: la de la *Sagrada Familia*, fundida en 1781, y la de *Santa María de Torés*, fechada en 1883, obra del maestro Juan María de la Sota.<sup>48</sup>

### 3. EL RETABLO MAYOR

Es una obra notable, prueba irrefutable del interés que para los promotores de la obra tuvo este encargo, lo que permitió que llegara a una parroquia de la montaña lucense una pieza de esta calidad.

El retablo encaja en el muro del testero, ocupando el ancho y alto total del presbiterio, adaptándose al intradós de la bóveda de cañón gracias a su ático de forma curva. En el primer cuerpo sus tres calles se separan por columnas salomónicas y en el ático las pilastras de sección cuadrada se decoran en sus fustes con sargas de frutas decorativas (fig. 4).

La traza del retablo responde por sus características formales a los modelos imperantes a finales del XVII, especialmente por la división en dos cuerpos en lugar del uso de un orden gigante, por el movimiento en planta, por el empleo de columnas salomónicas y pilares con fustes decorados con sargas de frutas, por el avance y retroceso de la cornisa o por la decoración de tarjas y cabezas angélicas de la rosca del arco de remate. El movimiento de su planta ya se percibe en el banco, gracias a la alternancia entre los netos, sobre los que descansan las hornacinas de las esculturas en el primer cuerpo, y los pedestales que sirven de base a los soportes, y se mantiene en el primer cuerpo, donde las pilastras extremas avanzan, generando la sensación de retablo-hornacina.

<sup>45</sup> “Esta torre se hizo siendo cvra Bartolome Gomez Pozo acosta de la yglesia. Año de (ihs) 1648”.

<sup>46</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 133v-136v.

<sup>47</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 140v.

<sup>48</sup> Sanz Platero (2014).



Fig. 4. Retablo mayor. Pedro de Valcarce (ensamblaje) y Juan Benito García Raposo (policromía y dorado). Ca. 1694-1696 (ensamblaje) y ca. 1774 (policromía y dorado). Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

La expresividad del tracista se manifiesta en las decorativas cartelas vegetales, formadas por tallos que se entrecruzan y rematan en racimos o en sargas de frutas, que se concentran en mayor medida en la parte alta, de modo que se acrecienta la sensación de equilibrio inestable.

Junto a ellos, se disponen paneles delimitados por una orla vegetal que enmarca dibujos de inspiración geométrica, realizados con punzón, que presentan formas de una gran delicadeza que anuncia soluciones de gusto rococó como la rocalla o las veneras.

En el eje compositivo se dispone el sagrario, concebido originariamente como un sagrario-expositor, con dos cuerpos decrecientes.<sup>49</sup> El primero está concebido como un templete de movida planta trapezoidal articulado mediante columnas salomónicas y pilastras de fustes decorados con fruteros. La puerta del sagrario se decora con un relieve de *Agnus Dei* triunfante. Ángeles turiferarios se

<sup>49</sup> Martín González (1996-97): 25-50.

colocan a ambos lados. El expositor debería de responder a una estructura más abierta y calada, a modo de tabernáculo.<sup>50</sup> Por encima se asentaba la custodia,<sup>51</sup> desafortunadamente perdida, para albergar en su interior el viril.

Las columnas corintias y de fustes salomónicos de cuatro vueltas soportan un tramo de entablamento que presenta tres de sus caras decoradas con figuras de caballos alados, a modo de ménsulas, sobre las que descansa la cornisa quebrada. Las hornacinas se abren con arcos rebajados flanqueados por pilastras compuestas cuyos fustes se decoran con un festón rehundido y sartas de frutas que penden del sumoscapo. Por encima se disponen placados de formas geométricas con ornamentación vegetal de tallos entrelazados que rematan en frutos.

La hornacina central, de mayor tamaño, alberga la figura de *San Juan Bautista*, patrón del templo, una talla de madera de buena factura que mide 175 cm y que lo representa como anacoreta, delgado y demacrado, junto al tocón de árbol (fig. 5), según un tipo iconográfico difundido por Gregorio Fernández y de gran éxito en Castilla y en Galicia, donde lo cultivaron Mateo de Prado, Benito Silveira<sup>52</sup> o José Gambino.<sup>53</sup> En Torés, sin embargo, el modelo parece más cercano al desarrollado por Francisco de Moure en el monasterio de Samos<sup>54</sup> o en el respaldo de la sillería de coro de la catedral de Lugo, como si gozara de una visión mística, atribulado e inestable, por lo que lo que se apoya en el árbol y el cayado para mantener el equilibrio.

El escultor del Bautista fue un maestro del primer tercio del siglo XVII, conocedor de las formas de Francisco de Moure,<sup>55</sup> capaz de aplicar soluciones experimentadas por el maestro. Así, busca la expresividad del personaje tanto en el rostro, a través del modelado de las facciones y de la propia gestualidad, conseguida gracias al movimiento de las cejas, a la apertura de la boca o a la inclinación de la cabeza, así como en el cuerpo, mediante el dinamismo que alcanza a través de las telas y de una anatomía de huesos descarnados y pellejos, reflejo de la abstinencia y del tormento, que llevan al santo a la extenuación.<sup>56</sup> Ese naturalismo es característico de la escultura de Moure y aparece en los sitiales del coro y en la escultura del Bautista de la catedral de Lugo, que Llamazares Rodríguez atribuye a Jácome de Prado.<sup>57</sup> Sin duda esta concepción escultórica

---

<sup>50</sup> Por analogía con otros retablos de la época. Folgar de la Calle / López Vázquez (1999): 251-281; López Vázquez (2007): 287-311; Goy Diz / García Campello (2013): 277-300.

<sup>51</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 32r.

<sup>52</sup> García Iglesias (1993): 175; Monterroso Montero (2004): 90-113.

<sup>53</sup> López Calderón (2009): <http://iacobus.org/josegambino/ultimoficha05.html> (consultado el 15 de marzo de 2020).

<sup>54</sup> Vila Jato (1991): 82.

<sup>55</sup> Vila Jato (1991): 113; López Pombo (1996): pp. 69-70.

<sup>56</sup> López Calderón (2006): 221-222.

<sup>57</sup> Llamazares Rodríguez (1991): 126. Esta opinión no es compartida por otros autores, que consideran la pieza obra de su taller: Chamoso Lamas (1983): 52; Vila Jato (1991): 48.

influyó en la formación del escultor que trabajó en Torés. Moure formó a un importante número de escultores, como Jácome y Juan de la Flor Vaamonde, Juan de Armas, Bautista de Marín, Alonso Fernández de Rubiás y Francisco López, quienes se encargaron de difundir las formas experimentadas por el maestro.<sup>58</sup> Alguno de ellos pudo ser el autor de esta talla, que, con toda probabilidad, fue encargada en el primer tercio del siglo XVII y por lo tanto procedería del retablo anterior, siendo la única que se conserva de esa época. El resto se perdió, por lo que en 1702 la parroquia adquirió varias tallas para el nuevo retablo: las de *San José*, *San Juan* y la *Inmaculada Concepción*.<sup>59</sup> El *San Juan* es la única que conserva su policromía original, porque en 1774, cuando se repintó el retablo, se especificó en el contrato que dado el buen estado en el que se encontraba, no era necesario hacerlo.<sup>60</sup>



Fig. 5. *San Juan Bautista*. Anónimo (seguidor de Francisco de Moure). Primer tercio del siglo XVII. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

<sup>58</sup> Vila Jato (1991): 14; Barriocanal López (2016): 361; Fernández Gasalla (2017): 152.

<sup>59</sup> Las anteriores estaban en muy mal estado. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 8v-9r.

<sup>60</sup> “que la imagen de san Juan Baptista no se le toque a su encarnación ni demás pintura por estar dada con toda propiedad”, AHPLu, PN (1774), n° 6726-7, f. 25r.

La escultura de *San José* ha llegado mutilada (fig. 6) y ha perdido la imagen del Niño, que caminaba a la diestra del santo y que Valiña Sampedro describió en 1983.<sup>61</sup> Los paños que lo envuelven son característicos del Barroco, con pliegues angulosos y quebrados, de arista marcada, que se aprecia en la manga derecha o en el manto que cubre la izquierda y que dotan de gran plasticidad a la figura. Responde al modelo acuñado por Gregorio Fernández, que Mateo de Prado introdujo en Galicia, perviviendo desde mediados del siglo XVII hasta finales del primer tercio del XVIII, como lo demuestra el *San José* de la iglesia de Santiago de Estraxiz (Samos, Lugo) que talló José Gambino. A partir de este momento, según López Vázquez,<sup>62</sup> este tipo iconográfico convivió con los modelos de Pedro de Mena y Alonso Cano de la escuela andaluza, en los que el santo lleva en brazos al Niño Jesús.

Completa este cuerpo la escultura de *San Roque* (fig. 7), una devoción muy popular en Galicia porque además de ser el protector de pestes y epidemias es uno de los patronos de los peregrinos. Por eso es muy frecuente localizarlo en las parroquias próximas al Camino de Santiago. El escultor se mantiene fiel al lenguaje barroco en el tratamiento de los plegados, acartonados y profundos, de bordes aristados, que generan un juego lumínico contrastado y contribuyen a acrecentar la sensación de movimiento en los bordes.



Figs. 6-7. *San José* y *San Roque*. Anónimo. Siglo XVIII.  
Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

El aspecto de las tallas de *San José* y *San Roque* se vio alterado cuando se sustituyeron las policromías originales por las actuales en 1774. El mal estado en

<sup>61</sup> Valiña Sampedro (1983): 129-134.

<sup>62</sup> López Vázquez (1997): 270-289.

el que se encontraban las originales motivó que se encargara su repinte al dorador Juan Benito García Raposo, quien introdujo las cenefas en los bordes de las vestiduras:

Y en quanto a las dos ymagenes de san Joseph y San Roque, se haian de poner de ropas naturales con sus galones al canto de medio relieve bien dorados, bruñidos y bronceados [...] formando en las ropas unos grotescos y follajes [...] enlazados con chiores, serafines y atributos correspondientes a cada uno<sup>63</sup>

El segundo cuerpo es presidido por la imagen de la Virgen María, que responde al modelo iconográfico de la *Inmaculada Concepción*,<sup>64</sup> y que también se repintó.<sup>65</sup>

El conjunto se remata con una compleja cornisa donde las formas ornamentales se combinan con rollos, cabezas angélicas, querubines y florones vegetales de formas carnosas y turgentes.

Se conservan referencias de varios pagos a Pedro de Valcarce, contratado en torno a 1680 para hacer los sepulcros de los señores de Torés. El retablo se ajustó en 1.500 reales con este entallador,<sup>66</sup> del que apenas tenemos referencias. Por su apellido es probable que procediera de la comarca del Bierzo y como tantos otros artistas, siguiendo el Camino de Santiago, se adentrara en tierras gallegas. Llamazares Rodríguez<sup>67</sup> ha documentado a un escultor llamado Isidro Valcarce, asentado en Villafranca del Bierzo, que trabajó a finales del siglo XVII, y que podría ser pariente del maestro de Torés.

Además, el entallador utilizó algunas recetas que parecen repetir soluciones estudiadas en otros ejemplos de la comarca berciana, como el retablo mayor del convento agustino de San José de Villafranca,<sup>68</sup> obra de José de Ovalle y Bernardo de Quirós, quien trabajó junto a Andrés de Benavente y al escultor Isidro Valcarce en la ejecución del mismo, o el de San Miguel de las Dueñas, obra del mismo taller. En ellos encontramos similitudes en la elección de los soportes, en la traza y factura de los motivos decorativos que se disponen por doquier, en la articulación del entablamento y en la decoración de los frisos con caballos alados. Concretamente, este último motivo está tomado de grabados de los tratados de arquitectura que se difundieron por la península ibérica a partir del segundo tercio del siglo XVI.

<sup>63</sup> AHPLu, PN (1774), n° 6726-7, f. 25r.

<sup>64</sup> Otero Túñez (1956): 205-235.

<sup>65</sup> “nuevamente dorada, el manto azul y en el avierito una tela de tisú; la túnica blanca con flores de China acompañada de transparentes de alies de oro dándole la encarnación y lo demás que le pertenezca con todo acierto...”. AHPLu, PN (1774), n° 6726-7, f. 25r.

<sup>66</sup> Se le pagaron 681 reales, el 14 de junio de 1697. ADLu, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 4r.

<sup>67</sup> Llamazares Rodríguez (1991): 235-240.

<sup>68</sup> Llamazares Rodríguez (1991): 236.

La utilización de motivos decorativos como los caballos alados la encontramos en un grabado referido al orden compuesto de las *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio. Según Revilla, este elemento fue tomado del templo de Marte Vengador en Roma, que se construyó en la época augustea, y estaría en relación con el mito de Pegaso, símbolo de la inspiración divina y de la imaginación creadora. A partir del Renacimiento, esta imagen se incorporó como parte del repertorio clásico, simplemente con un valor ornamental.<sup>69</sup>

Dentro de la tratadística de la época, el tercer y cuarto libro de *I Sette libri dell'architettura* de Serlio fueron de los que tuvieron una mayor difusión y aparecen en la mayoría de las bibliotecas de los artistas estudiados, ya fueran arquitectos, escultores o pintores, como han puesto de relieve los estudios de Martín González,<sup>70</sup> Fernández Gasalla<sup>71</sup> y Taín Guzmán,<sup>72</sup> entre otros.<sup>73</sup> El hecho de que el entallador José de Ovalle y Bernardo de Quirós dispusiera del cuarto libro en su biblioteca o que pudiera conocerlo a través de las bibliotecas de los conventos o monasterios en los que trabajó es una posibilidad que no podemos descartar. De hecho, Gómez-Moreno<sup>74</sup> ya había señalado la influencia de los tratados de arquitectura en el diseño de la iglesia de los jesuitas de Villafranca.

Otra cuestión que es posible plantear es que Pedro de Valcarce se formara con José de Ovalle y Bernardo de Quirós en Villafranca del Bierzo, porque está documentado que jóvenes aprendices gallegos, procedentes de las sierras orientales, como Lorenzo López, vecino de Figueiredo (O Bolo, Orense)<sup>75</sup> se trasladaron al Bierzo y formaron parte de su taller. Por lo tanto, cobra fuerza la posibilidad de que el propio José de Ovalle y Bernardo de Quirós esté detrás de las trazas del retablo de Torés y que Valcarce, como su oficial, se encargase de ejecutar la obra. No se puede obviar que, en el Bierzo, este taller era el más importante de cuantos estaban activos a comienzos del siglo XVIII por la relevancia de las obras contratadas, como fueron los retablos mayores del citado convento de San José de Villafranca (1690), de San Andrés de Ponferrada (1694), de la Compañía de María y de San Miguel de las Dueñas (1700).<sup>76</sup>

La vinculación del retablo de Torés con la retablística berciana es clara, tanto por las referencias documentales como por las soluciones formales empleadas. De hecho, en los retablos gallegos no hemos localizado ejemplos en los que se empleen los caballos alados en la decoración de los frisos ni en el foco compostelano, ni en la Mariña lucense, ni en el Bajo Miño: solo han aparecido en zonas periféricas cercanas al Bierzo, como es el caso de Torés.

<sup>69</sup> Revilla (2012).

<sup>70</sup> Martín González (1993): 10.

<sup>71</sup> Fernández Gasalla (1992): 327-355; (2002): 633-654.

<sup>72</sup> Taín Guzmán (1998): 321.

<sup>73</sup> Goy Diz (1996): 157-166; (1998): 178-187.

<sup>74</sup> Gómez-Moreno (1925): vol. 1, 176.

<sup>75</sup> Llamazares Rodríguez (1991): 240.

<sup>76</sup> Llamazares Rodríguez (1991): 240-242.

En 1703, una vez terminado el retablo, se contrató la pintura con Antonio de Lanzós y Montenegro<sup>77</sup> para que se ocupara de policromar el frontal del altar mayor, por un importe de 68 reales, y el retablo, que se ajustó en 73 reales y 4 maravedíes, una cantidad muy modesta teniendo en cuenta las dimensiones del mismo, por lo que es fácil concluir que en la policromía no debió de utilizar los panes de oro. Actualmente, no se puede valorar la obra, porque unos años después, en 1774, se doró el retablo y se repintaron todas las tallas, a excepción del *San Juan*, porque la policromía se conservaba en buenas condiciones.

Son escasos los datos que tenemos sobre Antonio de Lanzós y Montenegro, del que sabemos que era natural de San Martín da Ribeira, una parroquia perteneciente al ayuntamiento de Cervantes (Lugo), y que se formó en Villafranca del Bierzo. En 1703 está documentada su intervención en la catedral de Lugo gracias a las investigaciones de García Campello,<sup>78</sup> que localizó un contrato de obra para la pintura de la cornisa de la capilla mayor y la policromía de seis ángeles para las lámparas. En este trabajo, Antonio de Lanzós y Montenegro contó con la colaboración del pintor Rosendo Álvarez de Canedo, vecino de Villafranca del Bierzo, pero lo más curioso es que el escultor que talló la cornisa de la capilla mayor de la catedral fue el mismo José de Ovalle y Bernardo de Quirós que había intervenido en el convento de San José de Villafranca, San Andrés de Ponferrada y San Miguel de las Dueñas. Por lo tanto, es muy posible que el retablo de Torés pueda atribuirse también a él, porque tanto el escultor, Pedro de Valcarce, como el pintor del retablo, Antonio de Lanzós y Montenegro, son maestros pertenecientes al taller de Ovalle.

#### 4. PINTURAS DE LA CAPILLA MAYOR

El siguiente proyecto de relevancia fue el dorado del retablo y las pinturas murales que completaban el programa iconográfico de la capilla mayor. En 1774 se contrató al pintor Francisco Fernández de la Plaza para ello por un importe de 20.000 reales,<sup>79</sup> pero por razones que desconocemos la ejecución recayó en Juan Benito García Raposo, que se comprometió a ejecutarlo por 17.100 reales.

El ciclo de pinturas que se conserva es muy interesante, sobre todo en el contexto en el que surgió. En la segunda mitad del siglo XVIII se despertó un gran interés por completar los programas iconográficos de las capillas, iglesias y catedrales con ciclos pictóricos que incidieran en los aspectos teológicos más relevantes. En las décadas de 1760 y 1770 los cabildos catedralicios de Lugo y Mondoñedo contrataron la pintura de las capillas mayores de ambas catedrales. La lucense confió en 1766 la decoración de su capilla, recién reformada tras el

---

<sup>77</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 20r.

<sup>78</sup> AHPLu, PN, n° 260/2, f. 93r. García Campello (2005): 71.

<sup>79</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 49v.

terremoto de Lisboa, al maestro astorgano José Terán,<sup>80</sup> a quien el cabildo mindoniense encargó, entre 1771 y 1773, las pinturas del presbiterio y de la bóveda de crucero.<sup>81</sup> En ambos casos, se trató de programas marianos de gusto rococó que tuvieron una gran influencia en toda la región.

Al año siguiente de terminar las obras en Mondoñedo, el párroco de Torés contrató a García Raposo para que pintara la capilla mayor. Por entonces Terán trabajaba en la catedral lucense,<sup>82</sup> pero no se ha podido documentar la relación entre ambos talleres.

García Raposo creó una pintura ilusionista en torno al retablo para integrarlo en la capilla mayor y reforzar el programa iconográfico de la cabecera. El coste de 17.100 reales fue elevado, si se compara con los 26.000 reales que se pagaron a José Terán en 1766 por las pinturas de la capilla mayor de la catedral de Lugo.

En el contrato de Torés<sup>83</sup> se detalló la distribución de los temas alegóricos en la bóveda. Sobre el retablo tenían que ir “dos historias del testamento viejo” sin determinar y en su espacio central “que queda en gueco se hará un rompimiento de gloria con mucha variedad de ángeles, serafines y querubines”, con los “atributos de Maria Santísima y en el medio se pondrá el Libro de los Siete Sellos, Cordero, bandera y Cruz que además de significar tan alto Misterio, con los atributos del glorioso Patrón Baptista”. También se previó que García Raposo sustituyera algunos adornos del retablo, que se consideraron obsoletos, por otros “mui de moda y agradables a la vista”. El frontal del altar debía imitar el pórfido y, a los lados del retablo, fingir “a cada lado una columna con su respectivo pedestal y ésta subirá con su arquitrabe, friso y cornisa, encima de las ventanas...”,<sup>84</sup> lo que no parece haberse cumplido.

Fernández Castiñeiras y Fernández Gómez<sup>85</sup> han puesto de relieve la singularidad de las pinturas de este templo, que proporcionan un aspecto envolvente en torno al retablo, a las paredes laterales y a la bóveda de la capilla mayor. Por encima de un zócalo azulado que recorre los muros, se extiende una fingida tapicería que se combina en la parte superior con fingidas colgaduras, a modo de cortinajes, por debajo de una pseudo-cornisa pétreo.

En el arranque de la bóveda, a ambos lados del retablo, se dispone una balaustrada de piedra, de forma curva, con una amplia baranda, rematada en los extremos por dos columnas coronadas por ángeles que son testigos del rompimiento de gloria en el que se representa la adoración celestial del cordero místico (Ap 4-5). En el centro de la bóveda y junto al retablo se representa al *Cordero apocalíptico*, rodeado de diecinueve cabezas angélicas, en el centro de

<sup>80</sup> Monterroso Montero / Fernández Castiñeiras (2006): 28.

<sup>81</sup> Monterroso Montero / Fernández Castiñeiras (2006): 40.

<sup>82</sup> García Campello (2005): 70.

<sup>83</sup> AHPLu, PN (1774), nº 6726-7, f. 25r.

<sup>84</sup> AHPLu, PN (1774), nº 6726-7, f. 25r.

<sup>85</sup> Fernández Gómez (1998): 1748-ss.; (2000): 173-180.

un sol que destaca sobre las tinieblas (fig. 8), entre nubes pobladas de ángeles que simbolizan las almas de los llegados después de la gran tribulación.

A los lados, unas orlas de diseño rococó que remata en una cornucopia, de indudables concomitancias con pinturas coetáneas como las Mondoñedo,<sup>86</sup> contienen la historia de *Judith y Holofernes* (fig. 9), *exemplum* de mujer fuerte por excelencia del Antiguo Testamento y prefiguración de María, y un amable *Nacimiento de Cristo* (fig. 10), anuncio de la Redención. Los ángeles situados en torno a los marcos portan elementos simbólicos alusivos a las escenas: un espejo y una trompeta en la veterotestamentaria y una corona de flores, un viril y una cruz, en la otra. Como Fernández Castiñeiras defendió,<sup>87</sup> el programa iconográfico tiene una temática mariana, opinión compartida por Fernández Gómez.<sup>88</sup>



Figs. 8-10. *Cordero apocalíptico, Judith y Holofernes y Nacimiento de Cristo* (pinturas murales de la capilla mayor). Juan Benito García Raposo. 1774. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Torés (As Nogais, Lugo)

<sup>86</sup> Monterroso Montero / Fernández Castiñeiras (2006): 151-156.

<sup>87</sup> Fernández Castiñeiras (1992): 797-798.

<sup>88</sup> Fernández Gómez (2000): 180.

## 5. OTROS RETABLOS

### 5. 1. Retablo de Nuestra Señora

El testero de la nave del Evangelio es ocupado en toda su altura por el retablo de la Virgen, de finales del siglo XVII, como el retablo mayor. Ha sido restaurado varias veces, lo que ha alterado su aspecto inicial. Su único cuerpo es recorrido por parejas de columnas salomónicas de cinco vueltas decoradas con pámpanos y racimos que se alzan sobre unos netos donde se han tallado cuatro figuras en relieve.

En la calle central se venera una imagen de vestir de la *Virgen del Rosario* protegida por un camarín de madera sin relación con el retablo. Probablemente, cuando se proyectó el retablo en el siglo XVII se pensó en una advocación de la *Asunción* o de la *Coronación de María*, lo que justificaría la presencia del Espíritu Santo y dos ángeles con una corona en el entablamento. Un siglo más tarde, la imagen original fue sustituida por la actual, realizada en 1784 en un taller de la ciudad de Lugo.<sup>89</sup> Por entonces la devoción a la *Virgen del Rosario* se había hecho muy popular y posiblemente se decidió cambiar la advocación del retablo.<sup>90</sup> El ático presenta alteraciones importantes, debido probablemente a la reutilización de piezas de retablos anteriores o de elementos desechados del retablo mayor que se retiraron en 1774, cuando García Raposo lo reformó y doró para adaptarlo a los gustos de la época:

y en todos los lisos y sitios desocupados de talla en donde pueda el dibujo gozarse se harán varios adornos de medio relieve entre los que se verán unas tarjetillas que sus fondos parezcan expejos, para lo qual se quitarán las piezas de talla que están a las esquinas de los paflones por ser ynutiles en el sitio donde lucirán más los adornos referidos por ser mui de moda y agradables a la vista<sup>91</sup>

Entre esas piezas podrían identificarse las sargas de frutas o los fragmentos de decoración de acantos que se disponen de una forma un tanto anárquica, los relieves de un ángel trompetero o la talla de pequeño tamaño de *San Sebastián*, de factura popular. En el centro del ático, un relieve de medio cuerpo de un santo diácono mártir puede referirse también al santo.<sup>92</sup> En el frontón triangular partido del ático preside el conjunto un *Padre Eterno*.

A pesar de las alteraciones, el retablo responde a los modelos estilísticos de José de Ovalle y Bernardo de Quirós, por el tipo de columna, la talla del *kálatos* del capitel o el diseño de los tramos de friso más próximos a la hornacina central,

<sup>89</sup> Su transporte a Torés costó 10 reales. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 62v.

<sup>90</sup> López Vázquez (1999): 111-142.

<sup>91</sup> AHPLu, PN (1774), nº 6726-7, ff. 25r-26v.

<sup>92</sup> Santiago de la Vorágine (1982): t. 1, 111-116; Lanzuela Hernández (2006): 231-258. Valiña Sampetro (1983): 132 lo identificó con *San Lorenzo*, pero carece de la parrilla.

donde aparecen las cabezas de caballos alados que permiten identificar a este taller. Según el libro de fábrica, en 1785 se encargó a Juan Benito García Raposo la policromía del retablo por 750 reales que se le debían del mayor y del colateral de Nuestra Señora.<sup>93</sup> Dos años más tarde, se le entregaron 700 reales para rematar la obra y darle el finiquito al pintor.<sup>94</sup>

## 5. 2. Retablo de las Ánimas del Purgatorio

En el testero de la nave de la Epístola se localiza un retablo neoclásico, de finales del siglo XVIII, originalmente dedicado a las Ánimas del Purgatorio. Fue encargado en 1798 por el párroco don Juan Bermúdez Novoa al entallador y pintor Juan Benito García Raposo y terminado en el año 1800, según la inscripción que se conserva en la predela del mismo (fig. 11).

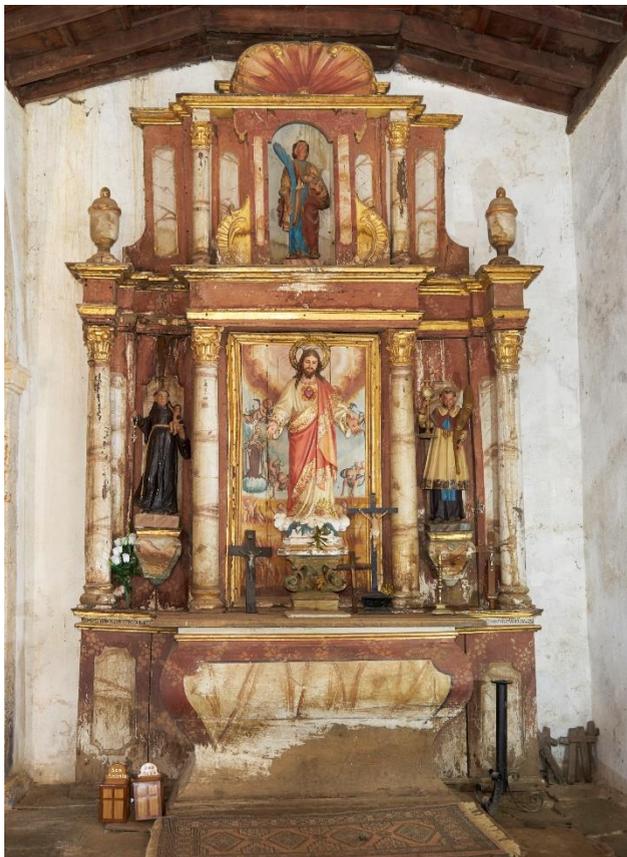


Fig. 11. Retablo de las Ánimas del Purgatorio.

Juan Benito García Raposo.  
1798-1800. Iglesia parroquial de San Juan Bautista.  
Torés (As Nogais, Lugo)

<sup>93</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 64v.

<sup>94</sup> Habían sido donados por Prudenciana Vázquez, vecina de Quintela. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, f. 65r.

El conjunto es de líneas muy sobrias y consta de dos cuerpos, el inferior está dividido en tres calles mediante columnas de fuste liso y capiteles compuestos que sostienen un entablamento carente de decoración, que avanza en los extremos y en la parte central. A eje sobre las columnas laterales se alzan sendos tìbores neoclásicos. En el ático un par de columnas compuestas sostiene el entablamento coronado por una venera y a los lados de la hornacina central se mantienen unas anacrónicas formas arriñonadas y unas guardamalletas como pervivencias rococós, ya superadas a finales de la centuria por la difusión de los modelos neoclásicos de inspiración académica. La imagen titular original sería la *Virgen del Carmen*, perdida y sustituida hoy por un *Sagrado Corazón de Jesús*, de pasta de madera de finales del siglo XIX o de principios del XX. Sin embargo, se conserva por detrás un panel pintado, que podemos atribuir a Juan Benito García Raposo y que representa el *Purgatorio*, donde se figura a la izquierda a la *Virgen del Carmen*, sobre un trono de nubes, como intercesora de las almas en cuyo auxilio acuden los ángeles.

El retablo contiene tres esculturas de santos que responden a devociones muy populares y milagreras, impulsadas por la Contrarreforma como mediadores ante Dios. *San Antonio de Padua* sostiene con su brazo izquierdo al Niño, que se agarra con su mano al borde del hábito, lo que repite un tipo iconográfico que introdujo José Gambino en Galicia a mediados del siglo XVIII.<sup>95</sup> Al otro lado se sitúa *San Ramón Nonato*, santo mercedario dedicado a la redención de los cautivos cristianos y tradicional abogado de las mujeres embarazadas, de los partos y de los niños, que gozó de una gran devoción debido a la alta tasa de mortalidad en embarazadas y parturientas hasta mediados del siglo XX. En el ático del retablo se sitúa *Santa Lucía*, abogada de la vista. Todos ellos se presentan como ejemplos a seguir, cuyor méritos y padecimientos les sirvieron para salvarse, por lo que aquellos fieles que buscaran su intercesión podrían escapar de las penas purificadoras y acceder al Más Allá.<sup>96</sup>

El origen de este retablo se encuentra en la capellanía de las Ánimas fundada por doña Isabel Acevedo Bracamonde, viuda de don Francisco Bolaño y Ribadeneira, el 17 de marzo de 1683.<sup>97</sup> Probablemente unos años después, se contrató la realización del retablo y se dotó a la capilla de todos los ornamentos litúrgicos necesarios para el culto. En 1790 el retablo se encontraba en lamentables condiciones y era necesario repararlo.<sup>98</sup> Ante la imposibilidad de hacerlo con garantías se encargó otro de nueva factura al pintor Juan Benito García Raposo. Su coste total, incluyendo la pintura y las imágenes, ascendió a

---

<sup>95</sup> López Calderón (2009): <http://iacobus.org/josegambino/primeficha01.html> (consultado el 8 de mayo de 2020).

<sup>96</sup> González Lopo (2002): 492-493.

<sup>97</sup> ADLu, PC, Ferreiros de Balboa, m. 1, SXT, cuad. 2, f. 3r.

<sup>98</sup> ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 69v-70r.

5.500 reales de vellón.<sup>99</sup> En la parte inferior del retablo se conserva una inscripción que permite documentar la obra: “Lo hizo y pinto de cuenta de la fábrica D. Juan Raposo” y “Don Juan Bermudez [*Novoa*] año 1800”.

## CONCLUSIONES

El conjunto de la iglesia de San Juan Bautista de Torés destaca por su singularidad, que viene dada por su ubicación geográfica, en la zona limítrofe entre Lugo y León, entre Galicia y Castilla, separadas por una barrera montañosa que nunca impidió la proximidad afectiva, social y económica y las relaciones constantes, permanentes y fructíferas, de las cuales han quedado múltiples documentos que atestiguan los intensos intercambios humanos a lo largo de los siglos.

En segundo lugar, la iglesia de Torés acredita la presencia nobiliar en toda la comarca de la familia Bolaño Ribadeneira, que terminó entroncando con los grandes linajes gallegos y peninsulares por los servicios destacados que prestaron a la monarquía en los siglos XVI-XVIII. La fortaleza de Torés, colindante con la iglesia, atestigua este poder no solo en la zona, a través del control de rentas de la población campesina y el ejercicio de la justicia, sino también como bastión de defensa de entrada a Galicia por el camino jacobeo.

El interés de los señores de Torés por acentuar su prestigio les llevó a la construcción de una iglesia que sirviera no solo como lugar de culto, sino también como panteón familiar en el que fueron inhumados los impulsores del proyecto: don Álvaro González de Ribadeneira y doña Beatriz de Castro II, la Moza.

Otra singularidad está en las cuestiones religiosas, concretamente en la relación nobleza-iglesia, que se materializó en el derecho de presentación que los señores de Torés siempre ejercieron. La elección podía recaer en algún miembro bastardo de la familia o en alguno del área de influencia de su poder. Al mismo tiempo, se mantuvieron hasta comienzos del siglo XX las visitas de obispos o arcedianos al templo y la fundación de capellanías, con sus correspondientes rentas, así como la unión con la aneja San Pedro de Quintá.

Finalmente, desde un punto de vista artístico, la iglesia de Torés es un ejemplo excepcional del intercambio de ideas, corrientes y sensibilidades en un territorio de frontera entre la montaña de Lugo y Castilla que, en sus formas, acusa esas múltiples influencias que nos remiten a los principales talleres artísticos entonces activos tanto en Galicia como en el Bierzo.

Para terminar, quizá sea de justicia hacer un reconocimiento específico a la gente del lugar de Torés, cuyo tesón e ilusión permite la conservación de su patrimonio cultural para el conocimiento y disfrute de todos.

---

<sup>99</sup> En 1798 se le entregaron, a cuenta de la talla, 622 reales para comenzar las obras, además de ocho carros de madera y cuatro fijas de hierro para anclar el retablo a la pared. ADLu, ACP, SPQ, Fábrica, lib. 1, ff. 84v-88v.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Amor Meilán, Manuel (1936): *Geografía General del Reino de Galicia*, vol. 9. Barcelona, Alberto Martín.
- Barriocanal López, Yolanda (2016): *La actividad escultórica en Ourense: del Renacimiento al Barroco*. Orense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chamoso Lamas, Manuel (1983): *La catedral de Lugo*. Madrid, Everest.
- Fernández Castiñeiras, Enrique (1992): *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Gasalla, Leopoldo (1992): “Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay”, *El Museo de Pontevedra*, 46, 327-355.
- Fernández Gasalla, Leopoldo (2002): “La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario”, *Compostellanum*, 47/3-4, 633-654.
- Fernández Gasalla, Leopoldo (2004): *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia, 1660-1712*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Gasalla, Leopoldo (2017): *Aprendizaje, formación artística y sociedad en Galicia (1519-1712)*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Fernández Gómez, Rosa M.<sup>a</sup> (1998): *El arte religioso de la sierra oriental de la provincia de Lugo por tierras del “camino primitivo” (siglos XVI-XX)*. Catalogación (Tesis Doctoral). Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Gómez, Rosa M.<sup>a</sup> (2000): “La pintura sacra en el municipio de As Nogais (Lugo)”, *Lucensia*, 10/20, 173-180.
- Fernández Vázquez, Vicente (2001): *Arquitectura religiosa en el Bierzo. S. XVI-XVIII*, 2 ts. Ponferrada, Instituto Virgen de la Encina y Fundación Ana Torres Villarino.
- Folgar de la Calle, M.<sup>a</sup> Carmen / López Vázquez, José Manuel (1999): “Os retablos”, en José Manuel García Iglesias (coord.): *Santiago: San Martiño Pinario*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 251-281.
- García Campello, M.<sup>a</sup> Teresa (2005): “Lugo y su entorno: los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los Protocolos Notariales”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 12/2, 9-86.
- García Iglesias, José Manuel (1993): *Galicia. Arte*, vol. 14: *O Barroco II. Arquitectos del siglo XVIII. Outras actividades artísticas*. La Coruña, Hércules.
- García Oro, José / Portela Silva, M.<sup>a</sup> José (2002): “Osorios, Bolaños, Pardo y Ribadeneiras: las casas nobles lucenses, camino de la modernidad”, *Anuario Brigantino*, 25, 151-180.
- Gómez-Moreno, Manuel (1925-26): *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, 2 vols. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- González Lopo, Domingo (2002): *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- González Montañés, Julio I. (2015): “El Panteón de los Valladares en la iglesia de San Benito de Fefiñanes (Cambados) nueva filiación estilística y cronológica de los yacientes”, *Pontevedra*, 24, 87-100.
- Goy Diz, Ana E. (1996): “Aproximación a las bibliotecas de los artistas gallegos en la primera mitad del siglo XVII”, *Minius*, 5, 157-166.

- Goy Diz, Ana (1998): *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Goy Diz, Ana / García Campello, M.<sup>a</sup> Teresa (2013): “Domingo de Andrade y el conjunto de retablos del convento dominico de Santa María a Nova de Lugo”, en Carme López Calderón *et alii* (coords.): *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, vol. 1. Santiago de Compostela, Andavira, pp. 277-300.
- Lanzuela Hernández, Joaquina (2006): “Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián”, *STVDIVM*, 12, 231-258.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (1991): *El retablo barroco en la provincia de León*. León, Universidad de León.
- López Calderón, Marica (2006): “Lenguaje, estilo y modo. La introducción del Barroco en Galicia y el escultor Francisco de Moure”, en *Atas do IV Congreso Internacional do Barroco Íbero-Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Ouro Preto y Universidad Pablo de Olavide.
- López Calderón, Marica (2009): *José Gambino* (página web). Disponible en: <http://iacobus.org/josegambino/> (consultado el 15 de marzo de 2020).
- López Pombo, Luis (1996): “Una talla de Francisco de Moure en el templo parroquial de San Juan de Torés en as Nogais”, *Lucus*, 43, 69-70.
- López Pombo, Luis (2001-02): “El castillo de Torés en el municipio de As Nogais”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 10, 199-226.
- López Vázquez, José Manuel (1997): “La expresión artística de la devoción”, en José Manuel García Iglesias (com.): *Galicia renace* (catálogo de exposición). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 270-289.
- López Vázquez, José Manuel (1999): “Tipologías de la Virgen del Rosario en el arte gallego”, en *V Semana Mariana en Compostela* (catálogo de exposición). Santiago de Compostela, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, pp. 111-142.
- López Vázquez, José Manuel (2007): “O presbiterio e o coro, o cerne da igrexa monástica beneditina: o caso de Celanova”, en Miguel Ángel Andrade Cernadas *et alii* (coords.): *Rudesindus: o legado do santo* (catálogo de exposición). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 287-311.
- Madoz, Pascual (1849): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. 15. Madrid, ed. del autor.
- Martín González, Juan José (1993): *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto.
- Martín González, Juan José (1996-97): “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, *Imafronte*, 12-13, 25-50.
- Monterroso Montero, Juan (2004): “Manuel Leis, Francisco de Lens e Benito Silveira”, en Antón Pulido Novoa (coord.): *Séculos XVIII e XIX*. Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 90-113.
- Monterroso Montero, Juan M. / Fernández Castiñeiras, Enrique (2006): *A pintura mural nas catedrais galegas: séculos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.
- Otero Tüñez, Ramón (1956): “La Inmaculada Concepción en la escultura santiagouesa”, *Compostellanum*. 1/4, 205-235.
- Revilla, Federico (2012): *Diccionario de Iconografía y simbología*, 8<sup>a</sup> ed. Madrid, Cátedra.

- Santiago de la Vorágine (1982): *La leyenda dorada*, 2 ts. Madrid, Alianza.
- Sanz Platero, Daniel (2014): “Inventario de campás. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Torés. As Nogais (Galicia)”, en *Pàgina oficial dels campaners de la catedral de València* (página web). Disponible en: <http://campaners.com/php/campanar.php?numer=6172> (consultado el 15 de marzo de 2020).
- Taín Guzmán, Miguel (1998): “La biblioteca del canónigo maestrescuela Diego Juan de Ulloa, impulsor del Barroco compostelano”, *Sémata*, 10, 321-357.
- Valiña Sampedro, Elías *et alii* (1983): *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, t. 6. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Vázquez Seijas, Manuel (1955): *Fortalezas de Lugo y su provincia. Notas arqueológicas, históricas y genealógicas*, t. 1. Lugo, Imprenta de la Diputación Provincial de Lugo.
- Vila Jato, M.<sup>a</sup> Dolores (1991): *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.