



Las motivaciones de un encargo: las esculturas españolas de la capilla de la *Penha de França* en Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)

The Motivations behind a Commission: the Spanish Sculptures of the Chapel of the *Penha de França* in Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)

Luis Vasallo Toranzo

Universidad de Valladolid, España


luis.vasallo@uva.es

 0000-0002-4720-2422

Teresa Leonor M. Vale

Universidade de Lisboa, Portugal

teresalmvale@campus.ul.pt

 0000-0003-1711-5245

Recibido: 02/10/2025 | Aceptado: 02/02/2026

Resumen

La existencia de un destacado sepulcro, obra de Claude Laprade, en la capilla de Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) ha ocultado para los ojos de la historiografía la existencia de un numeroso grupo de imágenes de madera policromada de origen español. Para explicar el porqué de esas esculturas se profundiza en la figura del comitente, el obispo de Miranda de Duero Manuel de Moura Manuel, destacando su presencia en la milicia durante la Guerra de Restauración y el papel jugado en la propia Iglesia, la universidad, la inquisición y la corte. En relación a las iconografías empleadas, se repasan sus legendarios orígenes familiares, sus devociones personales y aquellas otras que pueden calificarse como "nacionales", presentes en una Portugal recientemente independizada. Por último, se analiza el origen y autoría de esas imágenes de talla, que se atribuyen al escultor vallisoletano Juan Antonio de la Peña, conocido en el mercado portugués a partir de la presencia en Miranda de un hijo suyo pintor.

Abstract

The presence of a prominent tomb by Claude Laprade in the chapel of Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) has overshadowed, within historiography, the existence of a substantial group of polychrome wooden sculptures of Spanish origin. In order to explain the presence of these sculptures, this study examines the figure of the patron, Manuel de Moura Manuel, Bishop of Miranda do Douro, highlighting his military involvement during the War of Restoration and his role within the Church, the university, the Inquisition, and the royal court. With regard to the iconographies employed, the analysis revisits his legendary family origins, his personal devotions, and those that may be described as "national," particularly significant in a recently independent Portugal. Finally, the origin and authorship of these carved images are analysed and attributed to the Valladolid-born sculptor Juan Antonio de la Peña, who became known in the Portuguese market through the presence of his son, a painter, in Miranda.

Palabras clave

Escultura
Patronato
Obispo
Barroco
Portugal
España

Keywords

Sculpture
Patronage
Bishop
Baroque
Portugal
Spain

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vasallo Toranzo, Luis, y Vale, Teresa Leonor M. "Las motivaciones de un encargo: las esculturas españolas de la capilla de la *Penha de França* en Vista Alegre (Ílhavo, Portugal)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 86-107. <https://doi.org/10.46661/atRIO.12746>.

© 2026 Luis Vasallo Toranzo y Teresa Leonor M. Vale. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 1. Fachada de la capilla de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Vista Alegre, Ílhavo, Portugal. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.



Fig. 2. Claude Laprade. Sepulcro de Manuel de Moura Manuel. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

La capilla de *Nossa Senhora da Penha de França* de Vista Alegre (Ílhavo, Portugal) (Fig. 1) ha sido objeto de estudios recurrentes por parte de la historiografía del arte portuguesa, debido al notable monumento funerario existente en su interior dedicado al prelado D. Manuel de Moura Manuel (1632-1699) (Fig. 2). Su calidad escultórica, obra del escultor Claude Joseph Courrat Laprade (c. 1675-1738), ha monopolizado los estudios sobre el conjunto, centrados a menudo en su autoría y la llegada a Portugal del artista¹.

* Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación Reconocido *IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo* de la Universidad de Valladolid, dentro del cual se ha beneficiado de una subvención de la Junta de Castilla y León destinada al apoyo a grupos de investigación reconocidos de las universidades públicas de Castilla y León, referencia VA038G24. Igualmente, el trabajo se ha financiado con fondos nacionales portugueses a través FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito del proyecto con referencia UIDB/04189/2020ArtisIHA.

1 Silvia Ferreira, "Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos," *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2.ª serie, no. 3 (2015): 149-178, <https://doi.org/10.48751/CAM-2015-3253>. Sobre el sepulcro del obispo, principalmente Pedro Amaral Xavier, "A Iconografia Funerária no Barroco e o Túmulo do Bispo de Miranda na Capela da Vista Alegre" (dissertação de mestrado em História da Arte,

Sin embargo, en el presente texto lo que nos interesa abordar y discutir no está relacionado con el monumento funerario, sino con comprender más profundamente el encargo del obispo y muy concretamente la integración de la escultura española en el mismo. De hecho, aunque la escultura en piedra y el baldaquino de madera dorada del retablo mayor pueden asociarse a la figura de Laprade, las tallas policromadas tienen un origen y autoría diferente, pues fueron labradas en Valladolid en el seno de uno de los mejores talleres escultóricos de la ciudad.

Así pues, lo que buscamos aclarar en esta contribución es cuál fue la motivación/explicación de la presencia de estas obras españolas en el contexto del encargo, así como el programa iconográfico que transmiten. Para ello debemos comenzar por abordar la figura del promotor, Mons. Manuel de Moura Manuel.

Ascendencia, formación académica y carrera eclesiástica

Manuel de Moura Manuel nació en Serpa el 21 de marzo de 1632 en el seno de una familia "fidalga" no titulada. Fue hijo de Lopo Alvares de Moura (Comendador de Santa Luzia de Trancoso y señor del Morgado da Corte do Serrão) y su esposa Maria de Castro. Su hermano mayor, llamado Rui de Moura Manuel, fue el encargado de perpetuar la casa solar. Nombrado gobernador de comarca en Aveiro, adquirió la Quinta do Pazo en Ermida, localidad próxima a Ílhavo, lo que sin duda determinó el posterior asentamiento del obispo en esa zona².

Tras una primera y corta experiencia militar durante la Guerra de Restauración, Manuel de Moura emprendió la carrera eclesiástica. Formado en la Universidad de Coimbra, la obtención del grado de doctor le facultó para acceder a sendos canonicatos doctorales en Lamego y Braga. El siguiente paso fue inevitablemente entrar en el aparato del Santo Oficio, en cuyo seno ascendió hasta convertirse en inquisidor y presidente del tribunal de Coimbra³. En 1674, coincidiendo con su nombramiento como diputado del

Universidade de Lisboa, 1990) y José Maria da Silva Lopes, "Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre" (tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, 2001).

2 Antonio Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona Nordeste* (Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959), 180. Aunque la mayoría de los autores consideran la Quinta de Vista Alegre, donde el obispo fundó su capilla, procedente del patrimonio familiar, en realidad fue adquirida por D. Manuel antes de acceder a la prelatura, tal y como aclaró en su testamento.

3 Fortunado de Almeida, *História da Igreja em Portugal* (Porto: Livraria Civilização Editora, 1968), 2:644; José de Castro, *Bragança e Miranda (Obispado)* (Oporto: Tip. Porto Médico Lda., 1947), 2:159-189. Para una biografía más detallada, Xavier, "A iconografia funeraria," II:148 y ss.

Consejo General de la Suprema, el papa decretó la interrupción de las actividades de la Inquisición portuguesa en el marco del enfrentamiento entre los cristianos nuevos del reino y el Santo Oficio. A pesar de ello, el tribunal de Coimbra decidió celebrar un último auto de fe⁴, que posiblemente fuera origen de la grave acusación por desobediencia a la que tuvo que hacer frente. El proceso contra él terminó en 1682, cuando Roma sentenció a favor de la Inquisición, restituyéndole en todos sus cargos⁵.

Su victoria le permitió ambicionar nuevos puestos. Su relación con la universidad culminó en 1685 cuando fue elegido rector de Coimbra. Cuatro años más tarde pudo dar el salto a la Corte como miembro del *Conselho Geral* del rey Pedro II, ante el que gozó también del cargo honorífico de *Sumilher da Cortina*, y participar como diputado de la *Junta dos Três Estados*. Ese mismo año alcanzó la cúspide de su carrera eclesiástica: el obispado de Miranda de Duero.

En diversas relaciones enviadas a la Santa Sede mostró interés por la defensa de los bienes y rentas de su diócesis, así como por la conservación de los ornamentos, motivo por el que Ayres de Carvalho enfatizó “quanto fue munífico e bom apreciador de obras de Arte”⁶.

Manuel de Moura Manuel murió en la villa de Castelo, obispado de Viseu, el 1 de septiembre de 1699. Tras su fallecimiento un escribano abrió sus últimas voluntades⁷. Fue trasladado a la tumba definitiva de la capilla de Vista Alegre en 1706⁸.

4 Yllan de Mattos, “Uma batalha de papéis: A suspensão e as críticas à Inquisição portuguesa (1670-1674),” *Revista de Historia Moderna*, no. 33 (2015): 33-55, <https://doi.org/10.14198/RHM2015.33.02>.

5 Ayres de Carvalho, “Documentário artístico do primeiro quartel de setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa,” *Bracara Augusta* XXVII, no. 63 (75)(1973): 134.

6 Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo* (Lisboa: Edição do autor, 1962), II:80.

7 El testamento del obispo fue hallado a mediados del siglo pasado por Gonçalves, *Inventário*, 180-181, quien lo dio a conocer en forma de resumen, sin señalar la referencia archivística. Entregó una copia del mismo a Carvalho (“Documentário,” 134), que pretendió emplearla en una futura publicación, sin que llegara a hacerlo. Tras ellos las últimas voluntades del obispo volvieron a perderse. La copia hallada por nosotros está en el Archivo Nacional da Torre do Tombo: PT/TT/MR/EXP/051/0127/00011. En ese mismo expediente se encuentra la fundación de su mayorazgo, la donación a su sobrino y la dotación de la capilla. Todo se puede consultar en <https://digitalq.arquivos.pt/documentDetails/89b1285385fb48138acfe42f0bbd0e78>. Todas las referencias documentales en el texto sin su correspondiente nota al pie pertenecen a este registro.

8 José Barbosa, *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas* (Lisboa: Oficina de António José da Sylva, 1727), 402.

Solidaridad familiar: mayorazgo y patronato

El ascenso del inquisidor Manuel de Moura Manuel a partir de 1682, una vez superado el proceso judicial citado, le permitió adquirir un papel protagonista en el seno familiar. El apoyo a su sobrino Henrique de Moura Manuel, heredero del mayorazgo familiar, se concretó en la donación de la mayoría de sus posesiones. Además de cederle la casa que tenía en Lisboa, en la Rúa Direita dos Anjos, el obispo decidió instituir un vínculo a su favor para que pudiera casar. Fundado en el verano de 1695, incluyó todas las tierras y edificios que había ido adquiriendo en las cercanías de Ílhavo. Concretamente la Quinta de Vista Alegre, con la casa, oficinas y tierras de labor así como la Quinta del Laranjal, en la cercana villa de Ermida. Junto a ello le donó también todos sus bienes muebles, con excepción de la plata y ornamentos del oratorio, que reservó para la capilla.

En definitiva, la necesidad de apoyar a su sobrino en sus aspiraciones matrimoniales –única manera de garantizar la continuidad del linaje de los Moura Manuel con la debida dignidad– tuvo que condicionar sus iniciales planes fundacionales. Su primera intención había sido la de fundar un convento de carmelitas descalzas, para lo que buscó la colaboración del doctor Manoel Furtado Botelho, uno de sus colaboradores más cercanos, habitual procurador y representante en sus negocios, al que nombrará testamento. Furtado era vecino del obispo como propietario de la “Quinta da Malha do dito sitio da Vista Alegre” y junto a su “molher e cunhada” pretendieron participar en la fundación conventual a cambio de un enterramiento en una capilla bajo el título de la Virgen del Rosario. La ruptura del concierto con los carmelitas obligó al obispo a cambiar radicalmente el sentido de su promoción, tal y como declaró en su testamento, aunque mantuvo la licencia para que Furtado y su cuñada pudieran enterrarse en ella, como así ocurriría finalmente en el caso al menos del primero⁹:

Declaro que na dita minha igreja tinha vontade de fundar hum convento de freiras carmelitas descalças, para cujo effeito tinha ja feito doação a mesma Relligião, e a tinha tambem feita incerta na minha o Doutor Manoel Furtado Bottelho e sua mulher, e cunhada com declaração que na mesma igreja lhe ficara reservada huma capella para seo jazigo, e porque o dito Convento não assim apella dificuldade de dar-lhos como pellos meos muitos anos, e achaques no cazo que a doação dos ditos Doadores tenha effeito quero que tambem o tenha a separação da cappella para o seo jazigo que será a de Nossa Senhora do Rosario, sita no lado esquerdo da mesma Igreja.

9 Sobre Furtado Botelho, fallecido en 1733, y su “cunhada”, llamada en 1725 cuando murió, Isabel Maria de San Jerónimo, Gonçalves, *Inventário*, 181.

Como es conocido, el encargo de un monumento funerario es en sí mismo una actitud perfectamente enmarcada en la piedad postridentina, que consideraba toda la vida terrena como una preparación para esa vida mejor a la que aspiraba el católico después de la muerte, pero también un intento de perdurar en el recuerdo de los hombres. El obispo se preocupó de garantizar esto último de dos formas diferentes: mediante la obtención del mercado y la feria franca en 1693¹⁰, que debían celebrarse en el *terreiro* de la Quinta, delante de la capilla –cuya propiedad dejó al templo en su testamento–, donde se reunían los labradores y artesanos de la comarca los días 13 de cada mes y, por otro lado, a partir de la perpetuación de su memoria y la de su linaje no solo con los monumentos funerarios, sino con las abundantes representaciones heráldicas y el rico programa iconográfico que transmite el componente escultórico.

Devociones personales, familiares y nacionales en la capilla de Vista Alegre

En la carta fundacional del mayorazgo el obispo aclaró que había adquirido las tierras y construido los distintos edificios de la Quinta de Vista Alegre antes de su nombramiento como prelado. Es evidente que esa afirmación tenía como objetivo impedir futuras reclamaciones de la Iglesia, pero no hay por qué dudar de que eso fuera así en una parte muy fundamental. Por otro lado, en el albarán de concesión del mercado y la feria franca, firmado el 15 de julio de 1693, se citó la capilla como ya construida e incluso dedicada, cuya ceremonia se había celebrado un 13 de septiembre. Coincidiría así su promoción con el segundo lustro de la década de 1680, mientras disfrutaba del cargo de rector de Coimbra y comenzaba su ascenso en la Corte.

Como sabemos, la bendición de un templo no implicaba su amueblamiento definitivo. Podía dedicarse sin que se hubiera completado su decoración, siempre y cuando se depositase el Santísimo en el sagrario y se ubicase una imagen titular. En 1697 el obispo solicitaba dispensa a Roma para que le eximiera de la visita *ad limina* y poder ausentarse varios meses de la diócesis para “dispor e assistir á fábrica do templo” de Vista Alegre, en el que reconocía haber gastado más de 100.000 escudos provenientes de su patrimonio y de rentas anteriores a su obispado¹¹. En ese mismo año se fechó el epitafio

10 Aunque en el albarán de concesión de la feria franca, dado por el rey Pedro II el 15-7-1693, no se cita al obispo, es evidente que estaba asociado a la capilla y a su devoción a la Virgen de la Peña de Francia. El documento, en Senos da Fonseca, *Ilhavo. Ensaio monográfico do século X ao século XX* (Porto: Papiro Editora, 2007), 548.

11 Castro, *Bragança, 178-179*. Citado por Gonçalves, *Inventário*, 182-183.

de la capilla. En 1694 Gabriel del Barco pintaba los azulejos, que no tardarían en asentarse¹². Todo hace suponer que el encargo y colocación de los retablos con sus imágenes de madera policromada no estaría muy alejada de esas fechas (Fig. 3).

El eclesiástico declaró en su testamento las motivaciones religiosas que le impulsaron; en especial su devoción a la Virgen, concretamente en su advocación de la Peña de Francia, a la cual debía la protección brindada en algunos peligros pasados a lo largo de su vida:

(...) tomo por minha avogada e especial intercesora a Virgem, May do mesmo Nosso Senhor, sob titulo de Penha de França, auxilio e refugio dos miseraveis peccadores, de entre os quaes hei eu sido o mais miseravel. No patrocínio da qual Senhora tive e fundei sempre a esperança da minha salvação, vererandoa e amandoa a este fim com todas as forças do meo fraco espirito, erigindolhe pellosim una caza e templo que chamão no sitio da Vista Alegre, termo de Ílhavo, comarca de Esqueira a que para maior merecimento me obriguei por voto ou promessa a mesma Señora feita e repetida en varios perigos de vida de que fui livre por seu benplacito e piedade (...).



Fig. 3. Capilla de Vista Alegre. Interior.
© Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Su inclinación hacia la Virgen María explica lo fundamental del programa iconográfico, expresado en la pintura de las bóvedas (la *Asunción de la Virgen* en el presbiterio

12 La firma y la fecha fueron dadas a conocer en 2013 por María do Rosário Salema de Carvalho después de defender su tesis doctoral sobre la pintura del azulejo en Portugal. Sobre todo ello, <https://patrimonioreligiosodeilhavo.blogspot.com/2013/06/azulejos-da-capela-da-vista-alegre.html>, consultado el 10 de septiembre de 2025. Esta misma autora sobre Gabriel del Barco, María do Rosário Salema de Carvalho, "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1699-1701)," *Archivo Español de Arte* 74, no. 335 (2011): 227-244, <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i335.473>.



Fig. 4. Juan Antonio de la Peña. *Virgen del Rosario*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

y el *Árbol de Jesé* en la nave), en los azulejos de los muros (escenas de la vida de María), en el retablo mayor (el *Nacimiento* y la *Virgen de la Peña de Francia*) y en los colaterales (imágenes principales de la *Virgen del Rosario* y de la *Inmaculada*).

La advocación de la Peña de Francia es la titular del templo. Su escultura aparece monumental en el hastial, obra en piedra de Claude Laprade (véase Fig. 1), y en forma de pequeña figura de devoción cobijada por una microarquitectura sobre el baldaquino de la capilla mayor. Dicha invocación castellana no era extraña en Portugal, pues en Lisboa, en 1598, en plena dominación filipina –aunque el voto del imaginario António Simões se remonta a la batalla de Alcazarquivir, de la que había escapado con vida– se había construido un convento cuya iglesia tenía tal dedicación¹³.

Junto a ella es posible identificar otros componentes de su universo devocional. La Virgen del Rosario tenía una especial significación por su vinculación con la orden dominicana, pues como él mismo expresó en 1691 en una relación enviada al papa Inocencio XII, era “decendente por linha paterna de Dom Pedro Rodrigues de Gusmão, conquistador da vila de Moura em Portugal, neto de Dom Félix de Gusmão, que foi irmão do Patriarca São Domingos”¹⁴; pero también con la elección personal de los citados Manoel Furtado Botelho y su “cunhada”, a quienes como se ha dicho les concedió

13 La iglesia original fue erigida bajo un proyecto del arquitecto Nicolau de Frias (1604). Fue arruinada por el terremoto de 1755. Desde 1834 hace funciones de iglesia parroquial bajo la misma advocación. Para una aproximación general: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5033, consultado el 16 de septiembre de 2026, y la bibliografía indicada en ella.

14 Castro, *Bragança*, 159.

licencia para poderse enterrar en una capilla de la Virgen del Rosario, origen del actual colateral de dicha invocación (Fig. 4). Por último, una última devoción personal se representó en la capilla. Nos referimos a san Juan Evangelista, del que el obispo confesó en sus últimas voluntades haber sido devoto desde sus primeros años de vida (Fig. 5).

En paralelo, otras advocaciones insisten en la nobleza y santidad de su ascendencia, origen de un linaje al que se enorgullecía de pertenecer. Además de su presunta relación familiar con santo Domingo de Guzmán¹⁵, el obispo era descendiente por parte de madre de la reina Constança Manuel, esposa del rey Pedro I de Portugal, y bisnieta, por tanto, del Fernando III de Castilla (1201-1252), canonizado en 1671 (Fig. 6)¹⁶. La presencia de este rey en la capilla estaba plenamente justificada, pues era origen de los Manuel a través de su hijo el infante don Manuel, habido con su primera esposa Beatriz de Suabia o de Hohenstaufen¹⁷.



Fig. 5. Juan Antonio de la Peña. *San Juan Evangelista*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

15 Posiblemente, las dudas sobre esta relación familiar con el fundador de los dominicos le aconsejaron ignorarla en la inscripción de la capilla.

16 En el larguísimo epitafio que mandó colocar en el lado del evangelio de la capilla mayor señaló esta relación de parentesco con el conquistador de Sevilla: "(...) Ill. mus et R. mus Dõnus/D. Emmanuel de Moura Manuel/Qui/A B. Ferdinando Castellae Rege progenitus,/ sanctorum soboles, electum genus est:/Armis et literis (...)" (transcripción de J. A. Marques Gomes, *A Vista Alegre. Apontamentos para a sua historia* (Porto: Typ. Commercio e Industria, 1883), 13 y Gonçalves, *Inventário*, 186), que se puede traducir como "(...) Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Manuel de Moura Manuel, el cual, engendrado del bienaventurado Fernando, rey de Castilla, es linaje de santos, raza elegida en las armas y en las letras (...)" . Agradecemos a Francisco Javier Molina de la Torre, profesor de la Universidad de Valladolid, su ayuda en la traducción de la inscripción.

17 Afonso E. M. Zúquete, *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961), 338.



Fig. 6. Juan Antonio de la Peña. *San Fernando*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Al mismo tiempo, se recogieron otras devociones que podríamos llamar “nacionales”, especialmente destacadas en un momento de afirmación política del reino tras la Guerra de Restauración (Fig. 7). La inclusión de la reina Isabel estaba plenamente justificada, tanto por ser una reina portuguesa canonizada en 1625, como por ser hija de Constanza de Hohenstaufen y de Pedro III de Aragón, lo que demuestra otra conexión familiar¹⁸. Lo mismo podría decirse de la presencia de la princesa Juana, explicable por su carácter nacional, pero también local, dada su cercana relación con Aveiro, en cuyo convento de Jesús profesó y se veneraban sus restos. Todavía hay otra advocación que debe ponerse en relación con la exaltación nacionalista vivida en el reino durante la guerra contra España. La Inmaculada Concepción se convirtió desde 1640 en protectora de los nuevos reyes portugueses, que

reclamaron para ellos el mismo amparo que la Virgen había proporcionado a Juan I en la batalla de Aljubarrota, durante otro momento equivalente de extremo peligro para la integridad portuguesa¹⁹. Los nuevos monarcas Juan IV, de la casa ducal de Braganza, y Luisa de Guzmán, de la de Medina Sidonia, se pusieron bajo su patrocinio y consiguieron que fuera reconocida como *padroeira* del reino por las cortes de 1645-1646, nombramiento que el papado no reconoció hasta 1671, una vez firmadas las paces con España²⁰.

18 En julio de 1696 el obispo asistió en Coimbra a la segunda traslación de los restos de santa Isabel de Portugal a la iglesia de Santa Clara la Nueva de Coimbra. Castro, *Bragança*, 183-184.

19 Avelino de Jesus da Costa, “A Virgem, Padroeira de Portugal na Idade Media,” *Lusitania Sacra*, no. 2 (1957): 22-27.

20 João André de Araújo Faria, “A Restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668” (dissertação para obtenção do grau de Mestre em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010), passim. José Gámez Martín, “La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna,” en *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios de Extremadura* (Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007), 190-191.

Por entonces, la Virgen Inmaculada había sido glosada por dos de los libros devocionales de mayor éxito del momento. El primero de ellos contiene en su título –*Eva, e Ave ou Maria Trivmphante...*– la explicación de la enemistad entre la Virgen y el demonio descrita en el Génesis y el Apocalipsis²¹. El otro fue el famoso *Mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda. Este último, a pesar de las prohibiciones y dudas suscitadas desde la Inquisición española y la Santa Sede, contó con numerosos lectores en Portugal desde que se publicara en Lisboa en 1681²². Esta edición lisboeta fue la segunda, después de la príncipe de Madrid de 1670, y tuvo un éxito de tal magnitud que le siguieron otras cuatro durante el siglo XVII, también en Lisboa: 1684, 1685, 1686 y ¿1695?, las tres últimas traducidas al portugués²³.

Lamentablemente, desconocemos las lecturas del obispo de Miranda al no haberse localizado el inventario de su biblioteca, aunque es presumible que en ella se hallasen estas obras. De hecho, su consulta puede estar detrás del empleo de algunos elementos iconográficos sorprendentes en las imágenes de madera de Vista Alegre. Concretamente, la utilización en la *Inmaculada* del dragoncillo bajo los pies –motivo para entonces sustituido mayoritariamente por la serpiente, cada vez menos protagonista en unas peanas de nubes y querubines muy desarrolladas–²⁴ remite a una recuperación del carácter de la Virgen como nueva Eva, triunfadora sobre el pecado, identificada en su Inmaculada Concepción con la mujer apocalíptica (Fig. 7)²⁵. Por otro lado, la inusual aparición de la figura de Dios Padre en el *Nacimiento* del retablo mayor de Vista Alegre es una plasmación de la narración de la Natividad por la concepcionista de Ágreda (Fig. 8)²⁶.

21 António de Sousa de Macedo, *Eva, e Ave ou Maria triumphante. Theatro da erudiçam, e da Philosophia chrystam: em que se representam os dvus estados do mvndo: cahido em Eva, e levantado em Ave* (Lisboa: Casa de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de la Casa Real, 1676), consultado el 26 de mayo de 2025, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/96487?locale-attribute=en>.

22 Esta edición, la segunda, se publicó en castellano mientras la príncipe de Madrid seguía embargada por la inquisición. Benito Mendiya y Antonio M. Artola Arbiza, *El proceso eclesiástico de la "Mística Ciudad de Dios" de la Ven. M. María de Jesús de Ágreda* (Città del Vaticano: Pontificia Academia Mariana Internacionalis, 2015), 441.

23 Celestino Solaguren, "Introducción," en *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, texto conforme al autógrafo original de María de Jesús de Ágreda, XI-CV (Madrid: Imp. Fareso, 1970), CII-CIII. Sobre el éxito del libro en Portugal, Alberto Pimentel, *Historia do culto de Nossa Senhora em Portugal* (Lisboa, Guimaraes, Libanio y C.ia, 1899), 267.

24 Sobre el empleo de ambas peanas por Gregorio Fernández, con las numerosas réplicas de escultura y *vera effigies* de pintura a que dieron lugar, Ramón Pérez de Castro, "Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción," en *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, eds. Julián Hoyos Alonso y María José Zaparain Yáñez (Asturias: Ediciones Trea, 2023), 176 y ss.

25 Carme López Calderón, "Potuit, decuit, fecit. Los franciscanos y el culto a María," en *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2013) y "Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos," en *O retábulo no espaço Ibero-Americano*, coord. Ana Celeste Glória (Lisboa: Instituto da Arte da Universidad Nova de Lisboa, 2016).

26 "Al mismo tiempo conoció y sintió la divina Señora la presencia de la santísima Trinidad, y oyó la voz del Padre eterno que decía: *Este es mi Hijo amado, en quien recibo grande agrado y complacencia (...)*. El Niño Dios (...) se mostró (...) en su ser natural y pasible. Y en este



Fig. 7. Juan Antonio de la Peña. Retablo de la Inmaculada. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Juan Antonio de la Peña, escultor de las imágenes de madera de Vista Alegre

Como ya hemos indicado, la innegable relevancia artística del monumento funerario del obispo de Miranda ha sido, sin duda, responsable de la escasa atención prestada hasta la fecha al resto de imágenes de la capilla. Así, la imaginería en madera ha escapado generalmente al tamiz de la historiografía del arte desde que el párroco João Martins dos Santos la asociara con Laprade en sus *Memórias paroquiais* de 1758: "(...) huma prodigiosa agigantada Imagem de pedra de N. Senhora de Penha de França, Soberana fachada deste Templo primorosamente elaborada pelo famoso escultor Laprada (...) do qual são outra mais Imagens, e effigies assim de pedra como de pau que no interior do Templo se admiram e veneram"²⁷. Sin

embargo, estas imágenes de madera "de primorosa escultura, e muyto bem estofadas, e iluminadas", "hum primor e milagro da Arte", de nuevo en palabras del párroco, fueron ya relacionadas con el arte español por Ayres de Carvalho, que las creía originarias de Zamora y Valladolid²⁸.

estado le vio también su Madre purísima, y con profunda humildad y reverencia, adorándole en la postura que ella estaba de rodillas (...). Luego que el santo Josef adoró al Niño (...) vino luego (por voluntad divina) de aquellos campos un buey con suma presteza, y entrando en la cueva se juntó al jumentillo que la misma Reina había llevado. Y ella les mandó adorasen con la reverencia que podían (...). María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios...* (1670, reimpr., Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1860), IV: 77-80.

27 *Memórias paroquiais de 1758- freguesia de Ílhavo*, vol. 18. Memorandum no. 17, f. 117, publicado por Xavier, "A Iconografia funeraria," II:249.

28 Carvalho, *D. João V*, Vol. 2:80.

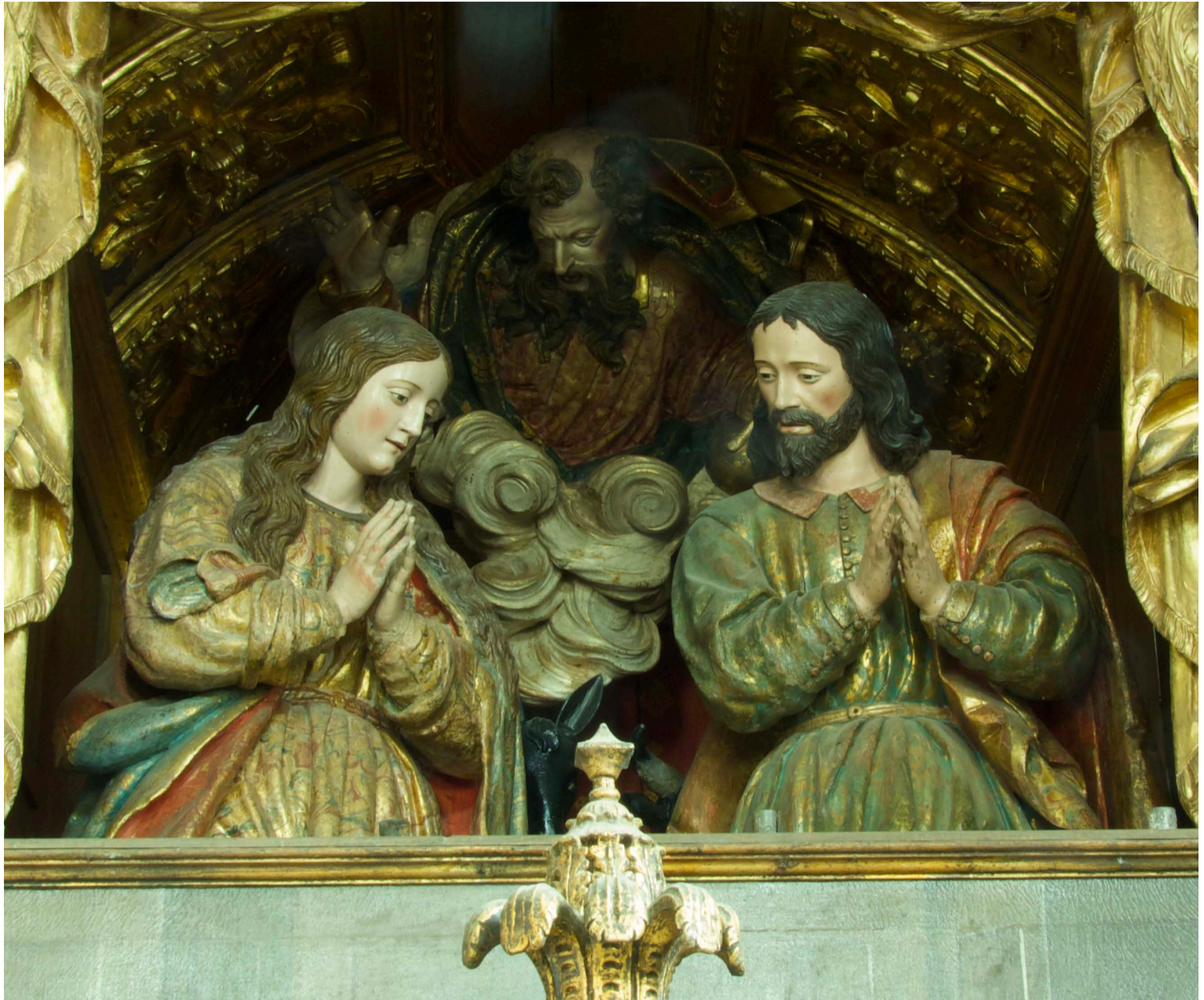


Fig. 8. Juan Antonio de la Peña. *Nacimiento*. Capilla de Vista Alegre. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

Evidentemente, las imágenes no se tallaron en Zamora, sino en Valladolid concretamente en el taller de Juan Antonio de la Peña, como inmediatamente indicaremos.

La escultura vallisoletana experimentó un notable impulso en el último tercio del XVII, una vez superada la crisis económica y social de mediados de siglo. La abundancia de nuevas fundaciones conventuales, así como la renovación de muchos retablos, adaptados a la moderna articulación salomónica, motivaron la aparición de numerosos ensambladores y escultores, algunos llegados desde la cornisa cantábrica. Pero, si la arquitectura de los altares adoptó sin resistencias la nueva estética impuesta por los artistas cortesanos como Pedro de la Torre o los Churriguera, la escultura permaneció

anclada en la tradición de Gregorio Fernández²⁹. Tímidamente, algunos de los recién llegados, influidos por la pintura del barroco pleno, comenzaron a introducir determinados movimientos de paños y giros corporales que pretendían trascender el rigor compositivo del gran maestro de la plástica castellana. Es el caso de Alonso Fernández de Rozas, natural del obispado de Mondoñedo, en Galicia, quien posiblemente esté detrás de la llegada a Valladolid de su paisano Juan Antonio de la Peña.

Ha sido Jesús Urrea quien con mayor acierto se ha acercado a la figura de Peña³⁰. Nacido hacia 1650 en la feligresía de Santa María de Galdo, próxima a Vivero (Lugo), en el obispado de Mondoñedo, lo más probable es que participase en el taller de su paisano Alonso de Rozas en Valladolid al terminar la década de 1670. Ese contacto explicaría el empleo por su parte de algunos de los estilemas más característicos del maestro como los vuelos de unos paños de plegados multiplicados, que generalmente simplifica en abanico, así como los rostros de sus tipos masculinos juveniles. De mayor sensibilidad que su mentor, el tratamiento de sus personajes, tanto masculinos como femeninos, se caracterizará por una mirada afable e idealizada, que les dotará de una apariencia sosegada y ensimismada³¹. Si Rozas había intentado en ocasiones una puesta al día estilística a partir de diagonales compositivas, paños volanderos y cierta inestabilidad provocada por los perfiles ahusados de sus obras más destacadas (*Asunción de Santa María de Tordesillas*, por ejemplo), Peña representó la mirada serena de una escultura acomodada a una sensibilidad devocional e intimista, alejada de los excesos barrocos.

Que Peña fue el principal escultor del último tercio del XVII en Valladolid lo demuestra el número de encargos que contrató en la ciudad y su área de influencia, pero sobre todo los que realizó para lugares lejanos como León, Palencia, Zamora y en especial Galicia, el País Vasco o Portugal³². A él, como a Rozas, se debe mucho del recuperado prestigio de la escultura vallisoletana a partir de 1670, después del vacío creativo experimentado durante el tercio central del siglo. Sin embargo, y a pesar de ello, la figura de Peña ha permanecido en un segundo plano, aquejada de erróneos análisis estilísticos y equivocadas atribuciones. Su olvido corrió parejo al ensalzamiento de su coetáneo Juan de Ávila, artista favorecido quizás por el hecho de ser el padre de Pedro de Ávila, el principal escultor de la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad. Esa circunstancia y sus

29 Juan José Martín González, *Escultura Barroca en España, 1600-1770* (Madrid: Cátedra, 1983), 77.

30 Jesús Urrea, "La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (h. 1650-1708)," *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción-BRAC*, no. 42 (2007): 43-56.

31 Martín González, *Escultura*, 77-78.

32 Agradecemos a Ramón Pérez de Castro sus indicaciones sobre la relevancia de Juan Antonio de la Peña y la muestra de numerosas imágenes de sus obras en Valladolid y otros lugares.

documentados retablos de la colegiata de Lerma (Burgos) y de la parroquial de Santiago de Valladolid, otorgaron a Juan de Ávila un prestigio entre los estudiosos que llevó a atribuirle obras que posteriormente se demostraron talladas por Peña. La aparición de determinadas novedades documentales a partir de los años 80 del siglo pasado permitió por un lado a Martín González y a Plaza Santiago retirar del haber de Ávila las esculturas de la iglesia del Colegio de San Albano de Valladolid para adjudicárselas a Peña,³³ y por otro a Urrea y Brasas aplicarle la imaginería del retablo San Quirce en esa misma ciudad³⁴. El propio Brasas recogió la participación de Peña en Ataquines (Valladolid)³⁵ y Urrea, ya a inicios de este siglo, la crucial en el retablo de Azpeitia (Guipúzcoa)³⁶.

Todos estos datos permitían hacerse cargo de su estilo y deslindar con relativa facilidad su producción de la de Juan de Ávila. Pero la confusión se ha mantenido hasta la actualidad. La tesis doctoral defendida en 2016 por Javier Baladrón mantuvo las atribuciones tradicionales favorables a Ávila, a pesar de las significativas diferencias estilísticas que se aprecian en el catálogo de obras que propuso³⁷. En este sentido, poco tienen que ver las imágenes de Ávila, caracterizadas por el empleo de tipos humanos populares, con la idealización y la belleza pretendidas por Peña. De igual modo, tampoco la introspección y la contención expresiva y compositiva de este con el desenvolvimiento más espontáneo de Ávila, definido por una mayor inestabilidad de sus imágenes, en ocasiones articuladas en grandes tableros de escenas complejas de fuerte barroquismo, como ocurre en el destacado *Santiago matamoros* de la parroquial de Santiago de Valladolid.

Las imágenes documentadas de Juan Antonio de la Peña permiten confirmar su autoría sobre el conjunto de San Albano de Valladolid, su obra maestra en la capital castellana, clave para caracterizar las obras de Vista Alegre, tan cercanas tanto en sus formas como en su policromía (Fig. 9). El *Cristo de la Agonía* de la cofradía de Jesús Nazareno,

33 Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Catálogo Monumental del Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987), 271-273.

34 Jesús Urrea Fernández, *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid* (Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982), 73 y José Carlos Brasas Egido, *Guía de Valladolid* (León: Ediciones Lancia, 1984), 125.

35 José Carlos Brasas Egido, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 1977), 56. Lo que puede atribuirse a Peña en Ataquines es el relieve de la *Anunciación*, perteneciente al antiguo retablo mayor.

36 Urrea, "La biografía," 47.

37 Javier Baladrón Alonso, "Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos" (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016). El propio Baladrón se ha mostrado en los últimos años más abierto a admitir la posible participación de Peña en obras concretas como la *Magdalena* de Braganza (Javier Baladrón Alonso, "A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla," *Laboratorio de Arte*, n.º 31 (2019): 362, <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.20>) o en el retablo mayor de San Quirce de Valladolid. Sobre la *Magdalena* de Braganza, también, Juan José Martín González, *La huella española en la escultura portuguesa* (Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela, 1961): 18 y 28-30.



Fig. 9. Juan Antonio de la Peña. *Sagrada Familia*. Colegio de San Albano, Valladolid. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

obra documentada como suya desde antiguo³⁸, posibilita relacionarlo con el *Nazareno* de vestir de la Pasión, pero también con el crucificado del *Calvario* de San Albano. La belleza de la Virgen de la *Anunciación* de Ataquines se repite en la *Sagrada Familia* de San Albano y en el *Nacimiento* de Ílhavo. La *Inmaculada* de Azpeitia, lamentablemente muy afectada por el fuego, es remedo de la de Portugal. El rostro doliente de la *Soledad* de la iglesia de San Martín de León sirvió de modelo al de la *Santa Julita* del retablo de San Quirce de Valladolid, pero también al de la *Santa Ana* de San Albano, al de sus distintas *Magdalenas* (Braganza y Descalzas de Valladolid), así como al del *San Juan Evangelista* de Vista Alegre. Las vírgenes del relicario de Villagarcía consienten atribuirle las santas de Ílhavo. El *San Fernando* de Vista Alegre remite al modelo creado por Alonso de Rozas sobre estampa de Cornelis de Galle II³⁹. El tipo humano empleado en el *San Quirce* de

38 Filemón Arribas Arranz, *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid* (Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946), 122-123.

39 René Jesús Payo Hernanz, "Un rey santo para una monarquía católica. Devoción e imagen de San Fernando en el mundo hispánico," en *Fernando III Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen*, comisariada por José Matesanz del Barrio (Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021), 207-208.

dicho retablo vallisoletano es idéntico al del Niño de la *Sagrada Família* de San Albano, al que sostiene la *Virgen del Rosario* de Portugal y a tantos otros. El *Resucitado* de San Quirce de Valladolid refrenda la atribución del de Ílhavo, alojado en el arco triunfal de la capilla... En definitiva, una sucesión de similitudes formales que permiten adjudicar de forma coherente las imágenes de la capilla de Vista Alegre aquí estudiadas al escultor vallisoletano Juan Antonio de la Peña.

Pero, ¿por qué un encargo de esta categoría a un escultor español? Aunque desde Miranda de Duero siempre se miró hacia Zamora, Salamanca y Valladolid –el propio D. Manuel ordenó acudir en 1694 a la primera de esas ciudades para llamar a un famoso organista para la catedral⁴⁰, el citado prestigio recuperado de la escultura vallisoletana en el último tercio del XVII no parece suficiente para explicarlo; sobre todo desde que la expansión económica experimentada por Portugal en las décadas de 1680 y 1690 motivó la existencia de suficientes tallistas en Lisboa perfectamente capacitados para responder a las exigencias de nuestro prelado⁴¹. Además, la experiencia de obra de arte total que supone la capilla de Vista Alegre, por medio del *bel composto* de la arquitectura, la pintura, la talla de la madera, el dorado, el embutido e incluso la epigrafía, declaran un comitente conocedor de las novedades formales que desde la capital del reino se irradiaban al resto del territorio⁴². Tampoco parece suficiente la existencia del vallisoletano retablo mayor de la catedral de Miranda de Duero, asentado en 1614, cuya escultura realizó Gregorio Fernández⁴³. Aunque la obra introdujo notables novedades compositivas (orden gigante y ático muy desarrollado) y plásticas (monumentalidad, contundencia volumétrica y naturalismo de sus esculturas) no se convirtió, quizás por la pobreza de la región, en un referente para la talla local⁴⁴. De la misma manera, tampoco parece probable que el citado Gabriel del Barco, el pintor español –seguntino de nacimiento y joven pintor en Madrid– especializado en la pintura decorativa de techos

40 Castro, *Bragança*, 182.

41 Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira, "A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras" (dissertação de Doutoramento em História da Arte, Universidad de Lisboa, 2009).

42 Sobre el concepto de "totalidad" en los espacios religiosos del barroco portugués, Vitor Serrão, "O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional. A obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)," *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, no. 21/22 (1996-1997): 245-267.

43 Juan José Martín González, *Escultura barroca castellana* (Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959), 134, 184 y 268. António Rodrigues Mourinho, *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII* (Braga: Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984): 23-28. Lo policromó el zamorano Alonso de Remesal el Joven en 1635-1636, pintor asentado en Portugal hacia 1627 para adornar la sacristía de la catedral de Miranda (Castro, *Bragança*, T. I, 108), que ya no regresó a España (Sergio Pérez Martín, "Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro," *Studia Zamorensia*, vol. 13 (2014): 208-209.

44 Mourinho, *A talha*.



Fig. 10. Juan Antonio de la Peña. *Magdalena penitente*. Iglesia de Nuestra Señora. Braganza. © Fotografía: Luis Vasallo Toranzo.

y azulejos, que triunfó en Portugal y que trabajó para nuestro comitente, fuera conocedor del foco escultórico vallisoletano.

Por consiguiente, hay que buscar otra explicación a la encomienda de las esculturas de madera en Valladolid⁴⁵. La razón última de la presencia de las imágenes españolas en Vista Alegre reside en la presencia de un hijo de Juan Antonio de la Peña en Miranda de Duero en las fechas en las que se adornaba el templo de Ílhavo. El hijo mayor del escultor vallisoletano, llamado José, nacido en 1672, profesionalmente dedicado a la pintura, actividad que aprendió en Madrid, emigró a Portugal hacia 1696, instalándose en Miranda. Allí casó y permaneció hasta 1708, año de la muerte del padre, momento en que regresó con su mujer –de la que lamentablemente desconocemos el nombre, por lo que no

podemos establecer sus relaciones de parentesco en la ciudad fronteriza– e hijos a Valladolid para hacerse cargo de la herencia paterna⁴⁶. No es difícil, en consecuencia, imaginar a este hijo pintor actuando en Portugal como agente del padre escultor. De hecho, la *Magdalena* de la parroquia de *Santa Maria da Assunção* de Braganza, diócesis de Miranda, acredita la participación de Juan Antonio de la Peña en el mercado artístico de dicho obispado (Fig. 10).

45 Y ello a pesar de que todavía en 1733 el entonces obispo de Miranda volvía a citar Valladolid como el mercado más apropiado para encargar esculturas de madera policromada con ojos de vidrio con las que sustituir las vestideras de su diócesis. Martín González, *La huella*, 20.

46 Urrea, *La biografía*, 54.

Las imágenes vallisoletanas de Vista Alegre son un total de trece: las seis del *Nacimiento* del retablo mayor –*Niño, Virgen, San José, Dios Padre, buey y mula*–, otras seis en los retablos colaterales –*Virgen del Rosario, Inmaculada, San Fernando, San Juan Evangelista, Santa Isabel de Portugal y la princesa Santa Juana*–, además del *Resucitado* del arco triunfal de la iglesia. Se han comentado las motivaciones fundacionales del obispo. Su papel en el seno de una familia hidalga. Sus devociones personales, familiares y nacionales, que condicionaron la elección de las representaciones escultóricas. Igualmente, se han atribuido dichas imágenes a Juan Antonio de la Peña, para lo que ha sido necesario aclarar la confusión creada respecto de la producción del escultor Juan de Ávila. Además, se ha caracterizado su estilo, perteneciente a esa corriente escultórica de carácter más intimista surgida en el último tercio del XVII, inclinada a la elaboración de imágenes de devoción destinadas a oratorios y capillas de carácter privado. Precisamente, a ese ambiente pertenecen las imágenes de Vista Alegre que, aunque herederas de la tradición escultórica castellana en tipos iconográficos y composiciones, transmiten una serenidad y placidez que las sitúa en las antípodas de la teatralidad expresada por Laprade en el sepulcro del comitente.

Referencias

- Ágreda, María de Jesús de. *Mística Ciudad de Dios. Vida de María. Milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia Divina y Vida de la virgen Madre de Dios...* 1670, reimpr. Barcelona: Imprenta de Pablo Riera, 1860.
- Almeida, Fortunado de. *História da Igreja em Portugal*. Vol. II. Porto: Livraria Civilização Editora, 1968.
- Arribas Arranz, Filemón. *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946.
- Baladrón Alonso, Javier. "Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos." Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. 2016.
- . "A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla." *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 357-372. <https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.20>.
- Barbosa, José. *Memórias do Collegio Real de S. Paulo da Universidade de Coimbra e dos seus Collegiaes e Porcionistas*. Lisboa: Oficina de António José da Sylva, 1727.
- Brasas Egido, José Carlos. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid. 1977.
- . *Guía de Valladolid*. León: Ediciones Lancia, 1984.
- Carvalho, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu Tempo*. Vol II. Lisboa: Edição do autor, 1962.
- . "Documentário artístico do primeiro quartel de setecentos, exarado nas notas dos tabeliões de Lisboa." *Bracara Augusta* XXVII, no. 63 (75)(1973): 131-204.

- Carvalho, Maria do Rosário Salema de. "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1699-1701)." *Archivo Español de Arte* 74, no. 335 (2011): 227-244. <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i335.473>.
- Castro, José de. *Bragança e Miranda (Obispado)*. Vols. I-II. Oporto: Tip. Porto Médico Lda., 1946-1947.
- Costa, Avelino de Jesus da. "A Virgem, Padroeira de Portugal na Idade Media." *Lusitania Sacra*, no. 2 (1957): 7-49.
- Faria, João André de Araújo. "A Restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668." Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Historia. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010.
- Ferreira, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva. "A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras." Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Universidade de Lisboa, 2009.
- . "Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos." *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2.ª serie, no. 3 (2015): 149-178. <https://doi.org/10.48751/CAM-2015-3253>.
- Fonseca, Senos da. *Ilhavo. Ensaio monográfico do século X ao século XX*. Porto: Papiro Editora, 2007.
- Gomes, J. A. Marques. *A Vista Alegre. Apontamentos para a sua historia*. Porto: Typ. Comercio e Industria, 1883.
- Gámez Martín, José. "La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna." En *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios de Extremadura*, 181-194. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007.
- Gonçalves, Antonio Nogueira. *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro. Zona Nordeste*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959.
- Lopes, José Maria da Silva. "Claude de Laprade e o túmulo da Vista Alegre." Tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, 2001.
- López Calderón, Carme. "Potuit, decuit, fecit. Los franciscanos y el culto a María." En *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coordinado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 225-255. Porto: CEPESE, 2013.
- . "Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos." En *O retábulo no espaço Ibero-Americano*, coordinado por Ana Celeste Glória, 51-66. Lisboa: Instituto da Arte da Universidad Nova de Lisboa, 2016.
- Macedo, António de Sousa de. *Eva, e Ave ou Maria triumphante. Theatro da erudiçam, e da Philosophia chrystam: em que se representam os dvus estados do mvndo: cahido em Eva, e levantado em Ave*. Lisboa: Casa de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor de la Casa Real, 1676.
- Martín González, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- . *La huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela, 1961.
- . *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

- Martín González, Juan José, y Francisco Javier de la Plaza Santiago. *Catálogo Monumental de Valladolid, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987.
- Mattos, Yllan de. "Uma batalha de papéis: A suspensão e as críticas à Inquisição portuguesa (1670-1674)." *Revista de Historia Moderna*, no. 33 (2015): 33-55. <https://doi.org/10.14198/rhm2015.33.02>.
- Mendía, Benito, y Antonio M. Artola Arbiza. *El proceso eclesiástico de la "Mística Ciudad de Dios" de la Ven. M. María de Jesús de Ágreda*. Città del Vaticano: Pontificia Academia Mariana Internactionalis, 2015.
- Mourinho, António Rodrigues. *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*. Braga: Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984.
- Payo Hernanz, René Jesús. "Un rey santo para una monarquía católica. Devoción e imagen de San Fernando en el mundo hispánico." En *Fernando III Rex Hispaniae en Burgos. Historia, memoria e imagen*, comisariada por José Matesanz del Barrio, 149-218. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral de Burgos, 2021.
- Pérez de Castro, Ramón. "Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción." En *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*, editado por Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín Yáñez, 167-183. Asturias: Ediciones Trea, 2023.
- Pérez Martín, Sergio. "Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro." *Studia Zamorensia*, vol. 13 (2014): 205-217.
- Pimentel, Alberto. *Historia do culto de Nossa Senhora em Portugal*. Lisboa: Guimaraes, Libanio y C.^{ia}. 1899.
- Serrão, Vítor. "O Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional. A obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)." *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, no. 21/22 (1996-97): 245-267.
- Solaguren, Celestino. "Introducción." En *Mística ciudad de Dios. Vida de María*. Texto conforme al autógrafo original de María de Jesús de Ágreda, XI-CV. Madrid: Imp. Fareso, 1970.
- Urrea, Jesús. *Guía histórico-artística de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984.
- . "La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (H. 1650-1708)." *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción-BRAC*, no. 42 (2007): 43-56.
- Xavier, Pedro Amaral. "A Iconografia Funerária no Barroco e o Túmulo do Bispo de Miranda na Capela da Vista Alegre." *Dissertação de Mestrado em História da Arte*, Universidade de Lisboa, 1990.
- Zúquete, Afonso E. M. *Armorial Lusitano. Genealogia e Heráldica*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1961.