

A BRENTE

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA DE
BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO



51 A CORUÑA

ABRENTE

PUBLICACIÓN PERIÓDICA DE LA ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO



NÚMERO 51

A CORUÑA

2019

DIRECTOR:

D. Manuel Quintana Martelo

SECRETARIA:

D^a María Victoria Carballo-Calero Ramos

COMITÉ DE REDACCIÓN:

D^a. María Victoria Carballo-Calero Ramos

D. Juan Pedro Durán Alonso

D. Xurxo Lobato Sánchez

D. Daniel Carlos Lorenzo Santos

D. Acisclo Manzano Freire

D. Rafael Úbeda Piñeiro

D. Ramón Yzquierdo Perrín

COMITÉ CIENTÍFICO "ABRENTE"

D. Joaquín Cánovas Belchí

D^a. Mireia Freixa Serra

D. Antonio Garrido Moreno

D. José Luis Gutiérrez Robledo

D^a. María del Carmen Lacarra Ducay

D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi

D. Pedro de Llano Cabado

D. Luigi Marino

D. Ferdinando Maurici

D. José Miguel Merino de Cáceres

D^a. María de las Cruces Morales Saro

D^a. Carmen Morte García

D. Pedro Navascués Palacio

D. Juan Francisco Noguera Giménez

D. Francisco Javier de la Plaza Santiago

D^a. Concepción Porras Gil

D. Alberto Villar Movellán

CORRESPONDENCIA

Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario.

Plaza Pintor Álvarez de Sotomayor, 1

Teléfono/Fax: 981 211 602

15001 A Coruña

E-mail: info@academiagallegadebellasartes.gal

Web: www.academiagallegadebellasartes.gal

PATROCINAN

Diputación Provincial de A Coruña

Fundación Barrié

Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Ordenación Universitaria.

ISSN: 0212-6117

Depósito Legal: C 1549-1998

Imprenta de la Diputación Provincial de A Coruña

EDICIÓN NON VENAL

BOLETÍN ABRENTE Nº 51

A importancia da plástica na revista Nós	9
<i>Por María Victoria Carballo-Calero Ramos</i>	
El arpa y el espacio: imagen y presencia	19
<i>Por María José Carralero Conde</i>	
La Casa Cornide.....	27
<i>Por Xosé Manuel Casabella López</i>	
Contextos arqueológicos para los orígenes de Ourense.....	33
<i>Por José María Eguleta Franco</i>	
Aproximación a la vida del maestro José Castro González Chané	71
<i>Por Nilo Jesús García Armas</i>	
Discurso de contestación a Cristina García Rodero no seu ingreso na Real Academia Galega de Belas Artes como Académica de Honra	85
<i>Por Xurxo Lobato Sánchez</i>	
En torno al comportamiento mecánico del crucero de la catedral de Santiago.....	91
<i>Por Francisco Javier Ocaña Eiroa</i>	
Lolita Díaz Baliño: a ilustradora moderna.....	139
<i>Por Rosario Sarmiento Escalona</i>	
Arquitectos de Hollywood. La dirección artística en el cine	153
<i>Por José Ramón Soraluze Blond</i>	
El bestiario en el arciprestazgo del Umia	179
<i>Por Lorena Torrado Gándara</i>	
A obra de Castelao no museo de Pontevedra	195
<i>Por Xosé Carlos Valle Pérez</i>	

A música na xeneración Nós. A revista.....	237
<i>Por Margarita Viso Soto</i>	
VIDA ACADÉMICA	253
IN MEMORIAM.....	333
Andrés Fernández Albalat Lois	
<i>Por José Ramón Soraluze Blond</i>	
NORMAS DE PRESENTACIÓN	341

A Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario realiza desde hai medio século un labor de divulgación científica e artística de referencia coa súa revista Abrente, que foi editada por primeira vez no ano 1969.

A importancia da plástica na revista Nós, a Casa Cornide, a obra de Castelao no museo de Pontevedra ou os contextos arqueolóxicos para as orixes de Ourense son algúns dos temas recollidos nos ensaios desta edición número 51. A través desta publicación, a Academia achega os valores científicos e culturais da man de intelectuais e investigadores e investigadoras de recoñecido prestixio.

É un verdadeiro pracer volver colaborar desde a Deputación na difusión e promoción destes traballos. Co noso padroado queremos dar apoio a unha tarefa esencial para achegar a cultura e a ciencia á cidadanía, así como para protexer e defender as Belas Artes en Galicia.

Só me queda desexarlle unha longa vida a esta recoñecida revista. Por outros 50 números máis, que nos sigan ofrecendo novas perspectivas da nosa historia e arte.

Valentín González Formoso
Presidente da Deputación da Coruña

A IMPORTANCIA DA PLÁSTICA NA REVISTA NÓS

MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO
Universidade de Vigo¹

No centenario da Revista NÓS

RESUMO: O compromiso político como directriz de *Nós* (1920-1935) vinculado desde o comezo co nacionalismo, condiciona unha plástica que non admite a linguaxe artística da vangarda agás en contadas excepcións. Con Castelao como director artístico, interveñen na parte gráfica Álvaro Cebreiro, Cándido Fernández Mazas, Manuel Méndez, Xaime Prada, ou Manuel Colmeiro e Luís Seoane a partir de 1934. En liñas xerais, asistimos a unha ilustración que abrangue desde os derradeiros ecos do modernismo, fusionados nun proceso de renovación do novecentismo, até os inicios das incipientes e serodias vangardas históricas.

Palabras chave: Tipografía, ilustración, modernismo, renovación, vangarda, caricatura, linóleo, gravura...

1.- Relativamente longa, e desde logo intensa, ten sido a vida da revista *Nós*, entre outubro de 1920 e maio/xuño de 1935. Como é sabido, publicábase co subtítulo de “Boletín mensual de cultura galega.”

No número 1, en “Primeiras verbas” escríbese:...

...Os colaboradores de Nós poden ser o que lles pete: individualistas ou socialistas, pasatistas ou futuristas; pódense pór en calquera das posicións posibles respecto das catro antinomias da mente contemporánea: poden ser hastra clásicos con tal que teñan por riba de todo, o sentimento da Terra e da raza, o desexo colectivo de superación, a orgullosa satisfacción de seren galegos.

Ora, se ninguén discute a importancia de *Nós* no literario ou nos estudos etnográficos, o aspecto plástico da revista esquecese en demasiadas ocasións. Mais é precisamente o aspecto plástico, actuando no papel de complemento do literario –que loxicamente exerce o protagonismo– o primeiro trazo

¹ Este texto ten a súa orixe nunha conferencia pronunciada o día da festividade de San Tomé de Aquino (curso 1988-1989) en Ourense, con motivo da inauguración do novo edificio de “Facultades”

de vangardismo e modernidade da publicación baixo a dirección de Vicente Risco.

O seu formato, encuadernación, cualidade do papel –dentro dos medios dispoñíbeis–, portadas a sangue a partir do número 10, ou a composición da páxina impresa, con amplas marxes brancas, láminas soltas, ou gravuras sobre cartolinas de cores a xeito de encarte, defendidas en ocasións por follas de papel transparente, convértena, sen desbordar unha concepción clásica e tradicional, en revista coidada, de edición pulcra para a época. A isto haberá que engadir o rigor na utilización da tipografía, pois non hai que esquecer que Castelao, a quen inescusabelmente vai unido o labor de ornamentación da revista, deseñou e divulgou as chamadas “letras romanas antigas” que, no sucesivo, marcarían a galeguidade dunha publicación.

Se a revista *Nós*, plasticamente, non acadou a importancia das contemporáneas *Alfar*, editada na Coruña polo uruguayo Julio J. Casal, ou da lucense *Ronsel*, de curta vida, para a época na que se publicaba, si, cando menos, encaixaría como unha revista exponente do “novecentismo” español.

Na labor de enmaquetación, xogaba un papel de primeira orde a ornamentación da páxina impresa, o traballo e deseño de viñetas, floróns e colofóns, iluminación de letras capitais, que mesmo serve para definir a liña estética da publicación que vai evoluíndo lentamente no decorrer dos anos.

O resposábel do toque plástico é Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, quen, na etapa mais salientábel, a ourensana, vai frear parcialmente a entrada do vangardismo, obstaculizando o acceso ao que signifique ruptura coa tradición. A partir do número 69 (1929) alterna con Castelao Manuel Colmeiro, na liña estilística trazada por Castelao, debuxando unhas viñetas que, ás veces, pretenden aparentar torpeza no deseño, algo moi de moda na época. Pode afirmarse que, no campo da ornamentación da páxina impresa, o máis que acada no aspecto de renovación é un achegamento a certa linguaxe de base cubistizante, e non sempre.

Mais ao valor da edición coidada e pulcra hai que acrecentar a colaboración de artistas renovadores ou próximos á vangarda, como tamén os textos de teoría estética ou crítica de arte que, cos musicais ou musicolóxicos de Xesús Bal, Xermán Prado ou Xaime Quintanilla, pretenderon, sen conseguilo cecais, establecer un certo equilibrio cos literarios.

No que se di respecto a estes textos, pouco importante resulta hoxe o criterio ecléctico dos críticos, aínda que existen algúns reveladores do esforzo de intelixencia levada a cabo para a comprensión da arte da vangarda, e mesmo incorporala, mas sen menoscabo do tradicional. É o caso dos artigos “Do futurismo e mais do karma” de Risco, ou “Cubismo,” de Castelao. Outros textos de Bello Piñeiro, Bouza Brei, Xesús Carro García, Eugenio Montes, Villar

Ponte ou Augusto Casas, limitáanse a dar novas de interese, sen crítica explícita, aportando datos —é o caso do derradeiro dos citados, sobre Cándido Fernández Mazas— talvez un dos artistas de vangarda mais salientábeis da revista.

2.- *Nós* dedicou moitas páxinas á creación artística, comezando polas súas portadas deseñadas todas elas por Castelao. Nunha análise das mesmas apréciase que, tamén na Galiza, con algo de retraso, a xeración postmodernista ía tomando consciencia propia. As capas de *Nós*, a partir do número 10, son estilisticamente semellantes ás cubertas dun Josep Aragay para os *Poemes del port*, de Josep María López Picó, e a outras catalás análogas á citada, realizadas na segunda década do século XX. O grao de modernidade no deseño é comparábel co de un Apa, por exemplo, ou doutros deseñistas da revista catalá *Papitu*. A única diferenza derivase da importancia do factor antropolóxico: mentres en Castelao é fundamental, no catalán é cuase inexistente, o que desde unha óptica galaica faíno parecer máis avanzado e renovador.



A roda de San Xoan. Castelao, nº 1

Xa prescindindo do labor ornamental e da obra de Castelao, caso moi especial, os artistas que colaboran en *Nós* van dos posmodernistas até os que podemos considerar da primeira vangarda. Hainos con tendencias aínda decorativas ou de principios de século, e hainos con resabos modernistas. No entanto, hainos que se poden considerar vangardistas, entendendo por vangarda a adhesión á mesma a través de dous camiños e linguaxes fundamentais: o amplo do poscubismo, e o non tan amplo do surrealismo ou suprarrealismo. Nen a creación artística como aventura iconoclasta, nen, por exemplo, a poética do caligrama, tiveron presenza nas páxinas de *Nós* onde a experiencia da vangarda tivo sempre un carácter moderado.

3.- Un estudo, a grandes trazos, da plástica da revista, ten de comezar por unha consideración da etapa ourensana (números 1-18) que, adiantamos, como a máis coidada.

Chama a atención poderosamente a plástica do anuncio para as augas de Mondariz, deseñado primeiro por Castelao, e gravado en linóleo máis tarde por Fernández Mazas. A pegada da vangarda pódese apreciar nestes anuncios que alternan cos de formato tradicional e que ademais son pensados como transformábeis en cartaces. Tanto nun como noutro preténdense axeitar as posibilidades expresivas a un xénero que require de por si moita claridade

para propagar mellor o produto. De todos os experimentos da “arte nova” era o cubismo o idóneo polas súas posibilidades de síntese e impacto. Os dous anuncios adáptanse polos seus contornos nítidos e mais pola composición –que rompe co realismo tradicional– aos principios da renovación, dada a simplificación xeometrizable das formas.

Nesta etapa ourensana, que se estende até mediados de 1923, a renovación inténtase a dúas bandas: desde a caricatura e desde a gravura. No eido da caricatura, é necesario citar a Álvaro Cebreiro, deseñista de liña sintética e decorador gráfico, mais asemade dotado dun estilo próximo a Bagaría –por sinalar unha semellanza– e, por tanto, máis encaixábel na esteira do novecentismo que no ámbito do que se acostuma denominar “renovación modernista”. Cebreiro –estoume a referir aos traballos en *Nós* e á práctica concreta da caricatura– sitúase perto da vangarda, pois non debe esquecerse que, por estes mesmos anos, está colaborando na revista *Alfar* xunto de artistas como Juan Gris, un Dalí novecentista o un Josep Obiols.

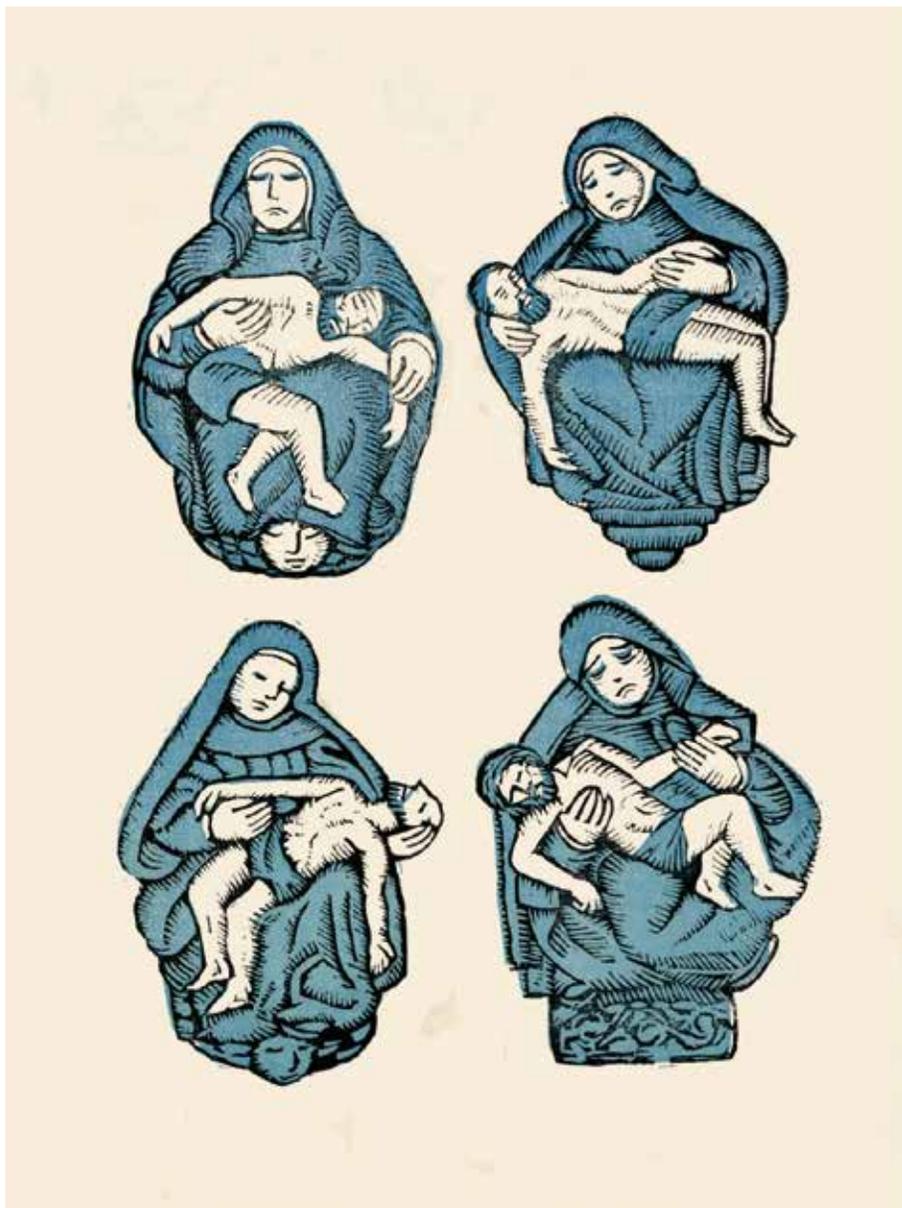
No campo da gravura, a mestura de artistas e tendencias é notoria, e as mostras irán desde a efusión estetizante até unha radicalización absoluta da realidade. Se Castro Gil ou Prieto Nespereira non tencionan en nengún momento a súa adhesión á vangarda, mais seguen sendo representativos da gravura tradicional, o modo na colocación na páxina impresa dalgunhas das gravuras si resulta renovador: pegadas a xeito de encarte e ocupando tan só a parte dereita da plana, adornada cunha estilizada viñeta sobre o branco do papel.

Son Luis Huici, Manolo Méndez e Cándido Fernández Mazas os protagonistas da renovación e vangarda, utilizando para os seus fins a nova técnica de linóleo que Castelao dera a coñecer ao seu retorno da viaxe por Europa en 1921. Nos linóleos dos artistas citados apréciase un esforzo a prol dunha renovación formal que supón certo abandono de formas tradicionais e apertura cara a un dos ‘ismos’ que por entón nutren a arte europea: o neocubismo. Mais en nengún caso se vai chegar a perfilar unha orientación estilística sólida ou definida, e non se obteñen, por citar un exemplo, resultados semellantes aos acadados por Francisco Bores nas súas xilografías, a pesar de que se intenta unha e outra vez co linóleo que, pola brandura do material, permite cortes bruscos e alternancias de brancos e negros para efectos expresionistas, máis no caso de Huici que de Méndez ou Fernández Mazas.

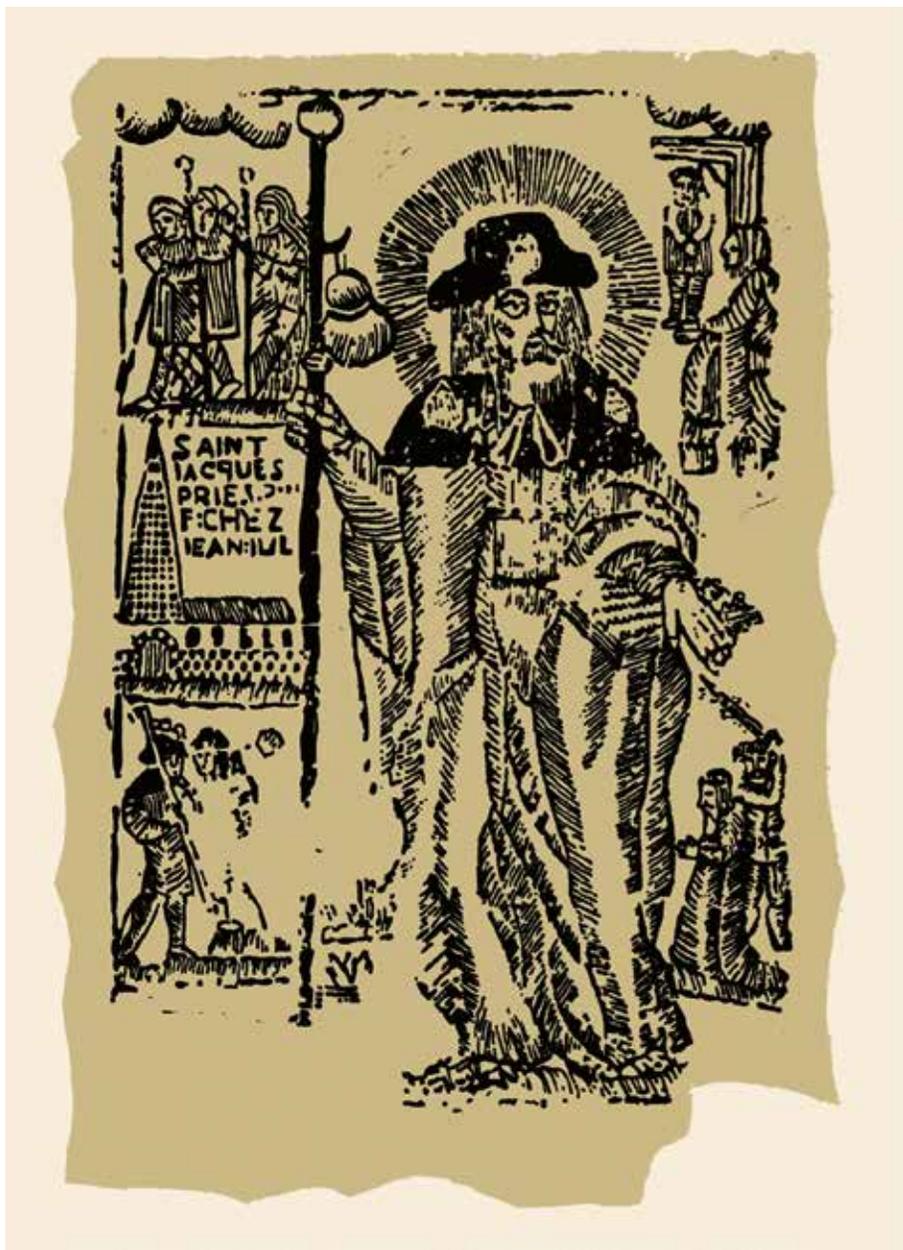


Arco da vella. Fernández Mazas, nº 14

Pero, sen dúbida, un deseño dun dos artistas citados, **Arco da vella**, de Cándido Fernández Mazas, constitúe o expoñente máis claro dos esforzos pola renovación da ilustración na revista. A súa aventura polo flanco surrea-



Virxen das Angustias. Castelao, nº 17



Santiago na Bretaña. Castelo, nº 67

lista é ousada, e, unida á manifesta e marcada tendencia cara á abstracción, causa sorpresa. Este artista ourensano, aínda insuficientemente estudado por mor da escasez de datos, pensionado pola Deputación de Ourense, sente, axiña de chegar a París, especial interese pola obra de Picasso, Matisse ou Cézanne. Baixo o pseudónimo de “Dichi” ilustra libros de Eugenio Montes, Álvaro e Augusto de las Casas ou Xavier Bóveda. Talvez sexa a través dos linóleos e deseños enviados cuase diariamente a *La Zarpa* de Ourense durante os anos 1925 e 1926, que se poda contribuír ao seu esclarecemento como artista. A morte, en circunstancias como pouco estrañas, a causa da Guerra Civil, en 1942, puxo fin á carreira deste interesante artista ourensano cando só tiña cuarenta anos de idade e toda a vida por diante.

4.- O número 19 de *Nós*, de 25 de xullo de 1925, día da Patria Galega, é o primeiro da chamada etapa coruñesa, que comprende até o número 87, de data 15 de marzo de 1931. A revista, artisticamente, perde, o que non impede que a obra dalgún relevante artista asome nas súas páxinas.

No seu momento aponte a incorporación de Manuel Colmeiro en calidade de ornamentista da páxina impresa, mais haberá que agardar a 1932 para que se faga notoria a atracción deste artista a respeito dos movementos de vangarda por mor da exposición no ‘Círculo de Bellas Artes’ de Madrid, reforzada a raíz do establecemento en París en 1950.

No apartado de “renovación modernista” habería que incluír exemplos como o *ex libris* que Suárez Couto diseña para Fermín Bouza Brei e que se insere en *Nós* como ilustración ao final do artigo deste autor titulado “Os machados de talón de Noalla.” Amando Suárez Couto pertence a un grupo de artistas preocupados pola renovación e que, sen abandonar por completo a práctica modernista –tense relacionado cos ilustradores modernistas de Munique–, mostra especial interese pola estética cubista, como fica patente nas ilustracións realizadas para *La Esfera*, *Ronsel* ou *Céltiga*.

Un deseño importante de Castelao, logo recreado nas *Cousas da vida*, cun pé moi ao estilo Forain “**Non collas nada que non sexa teu**” e un famoso deseño de Fernández Mazas, de 1925, constitúen os dous exemplos de auténtico interese nos eidos da ilustración. Os dous publícanse a toda páxina no nº 31 (25 de xullo de 1926). O deseño de Castelao, que se comporta como debuxante humorista que é, realista e expresionista, tráxico e conmovedor, insérese na problemática do popular e social, e abre unha liña importante na Galiza, continuada por outros artistas nos anos vinte e trinta –o caso de Xaime Prada–. Polo que respeita ao segundo deseño, Fernández Mazas despréndese do pouco que lle resta de resabio modernista e, en contacto co ambiente parisino, opta por un esencialismo no trazo, de liña fina, ás veces de ascendencia clásica, e lonxe de toda retórica. O Picasso que grava



litografías polos anos 21, 22 e 23 parécenos que pode estar na inspiración máis próxima.

Por último, a ilustración de Xaquín Lourenzo (Xocas), ao comezo dun artigo de Vicente Risco, “O señor feudal”, serve de exemplo dunha linguaxe *naïve* de moda por entón. Subordínase ao texto que ilustra, e reflicte un deseño que roza a inxenuidade.

5.- Dentro da escasa actividade artística que rexista a revista nesta derradeira etapa que se inicia no nº 88 e se estende até o final da publicación —etapa compostelana— só a obra de Luís Seoane terá cabida neste estudo por razóns de espazo, entre outras.

O retrato de Pondal **O vello bardo de Bergantiños**, de 1935, evoca de inmediato aqueloutro de *El posadero de Olalla* que el uruguayo Barradas deseña para o nº 2 de *Ronsel*. A referencia a ter en conta nos dous é o regreso de Picasso a Ingres. O retrato de Pondal constitúe un exemplo de neofiguración renovadora nun lóxico proceso de síntese cara á vangarda desde o noucentismo.



Bañistas lago Wannse (Mitteleuropa). Vicente Risco, nº 79

O ano anterior, 1934, tiña aparecido, a páxina completa, outro deseño de Seoane, **A síntese do crime**. Linear, sen alusións paisaxísticas nen ambientais, no que o espazo é ocupado exclusivamente pola figura feminina chea de viveza e o propio papel branco da folla impresa. Posteriormente, cando xa resida en Buenos Aires, na seguinte década, mudará o seu estilo: cando ilustra con gravuras en madeira a obra literaria de Alberti, os primeiros planos con figuras e cenas de deseño menos preciso mostran a enorme habilidade formal para obter composicións cheas de dinamismo. Mais regresará nas seguintes



A síntese do crime. Luís Seoane, nº 121

décadas á simplicidade formal da ilustración de *Nós* creando, máis que tipos, arquetipos, e os trazos tornaranse elementais e as liñas recuperarán a nitidez. Nas once gravuras que compoñen o álbum *Homenaje a Venecia* calquer lembranza do realismo anterior, desdebúxase.

Quero dicir que o proceso experimentado por Luís Seoane non poderá ser explicado sen a consideración dos deseños elaborados para a revista *Nós*, e que supoñen o punto de partida na viaxe emprendida cara a renovación da arte galega. A monumentalidade posterior das figuras achábase anunciada xa, e mesmo exercitada, nestes primeiros anos trinta, co seu tratamento da figura cal escultura plana á marxe de todo volume ilusionista.

EL ARPA Y EL ESPACIO: IMAGEN Y PRESENCIA

MARÍA JOSÉ CARRALERO CONDE

Doctora en Patrimonio y Documentación Histórica, Artística y Cultural
por la Universidad de A Coruña

Profesora numeraria de Arpa en los CMUS de Ferrol y A Coruña

RESUMEN: El arpa es uno de los instrumentos musicales que desde la Antigüedad ha ido acompañando al ser humano. Aspectos fundamentales en su desarrollo evolutivo han sido la relación con el espacio, funcionalidad social, valor artístico referencial y la asociación con contenidos simbólicos que trascienden la realidad. El propósito de este artículo es destacar el vínculo del arpa con la ingeniería del sonido, así como con un símil del espacio a través de la utilización formal del instrumento como fuente de inspiración de destacados puentes contemporáneos.

Palabras clave: arpa, puente, ingeniería, música.

ABSTRACT: The harp is one of the musical instruments that has been accompanying the human being since ancient times. Fundamental aspects in its evolutionary development have been the relationship with space, its social functionality, referential artistic value and the association with symbolic contents that transcend reality. The purpose of this article is to highlight the link between the harp and sound engineering, as well as a simile of space through the formal use of the instrument as a source of inspiration for outstanding contemporary bridges.

Keywords: harp, bridge, engineering, music.

1. ESTRUCTURA MUSICAL DEL ESPACIO

El arpa como objeto material e inmaterial incide directamente en el campo del patrimonio. Un ámbito complementario es el encargado de estudiar el espacio destinado a un tipo de sonido concreto como el de este instrumento, que corresponde a los profesionales de la ingeniería y la construcción. Ambos dominan los principios de la acústica aplicada, así como algunas de sus ramas y áreas, entre otras:

- Movimientos oscilatorios.
- Analogías electromecánico-acústicas.

- Ondas planas longitudinales y ondas esféricas.
- Transmisión, reflexión y difracción de las ondas sonoras.
- Absorción de las ondas en fluidos.
- Filtros acústicos y mecánicos.
- Vibración de cuerdas.
- Vibración de barras.
- La voz y la escucha.
- Vibración de placas y membranas.

Son muchos los trabajos que tratan las analogías entre el espacio y la música a partir de las leyes de las proporciones. Sin embargo, el estudio sobre el sonido concebido como medio de comunicación, como variedad de experiencia y como expresión de las culturas y la interacción social es todavía escaso. En la actualidad, el interés por los *sound studies* está creciendo en respuesta al entorno mediático renovado (Bruhn, 2010, pp. 15-23).

La ingeniería de sonido se ocupa de la producción sonora y su manipulación, y se sirve de tecnologías asociadas a otras disciplinas como la electrónica o la física, y del diseño de mecanismos que le permiten crear, grabar y reproducir. Sus capacidades incluyen la fabricación de dispositivos a través de herramientas de *software*. Un ejemplo es la elaboración de sistemas para acondicionar acústicamente edificios o aislarlos del ruido. Factores como la colocación de micrófonos, la orientación del intérprete en el escenario, la elección de los materiales del auditorio o sala donde se celebra el concierto, entre otros, son determinantes para obtener resultados que garanticen la calidad del sonido. La conjunción entre espacio y música genera un ritmo y sigue ciertos criterios con el fin de crear un movimiento más eficiente en el proceso artístico. Estos criterios han ido perfeccionándose en cada período de la historia, según las necesidades de un material siempre cambiante, dependiendo del pensamiento de la época y del estilo.

La relación entre las proporciones matemáticas y el arte musical ha sido objeto de estudio desde la Antigüedad. La conexión entre belleza y armonía como fin del discurso organizativo de ambas disciplinas ha dado lugar a los aforismos «la arquitectura es música congelada» y «la música es arquitectura derretida» (Clerc, 2003). En Grecia y Roma se formularon las leyes de las proporciones que relacionan, entre otras, la construcción y la música. Un ejemplo relevante lo encontramos en el Odeón de Pompeya, en cuyo interior se interpretaban recitales y se declamaba con el acompañamiento de instrumentos afines al arpa. El espacio reducido del teatro evitaba la dispersión del sonido y favorecía la acústica de estos instrumentos. Estas teorías¹, recuperadas

¹ Vitruvio desarrolla la teoría de las proporciones arquitectónicas basada en las razones numéricas de las consonancias musicales. Sin embargo, no elabora una explicación de las armonías geométricas, ni tampoco realiza una asociación de las mismas con la simetría, base de la proporción.

durante el Renacimiento, continúan todavía vigentes, aunque sometidas a los cambios estéticos que derivan de la evolución de las artes (Calvo-Manzano, 2006, pp. 75-90).

En el siglo xv, en el libro noveno de su obra *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti expone un sistema de proporciones numéricas que rigen la relación entre las cuerdas musicales. Citando a Pitágoras, señala:

Estos números por los cuales viene que aquella compostura de voces se haga muy agradable a los oídos, aquellos mismos números hacen que los ojos y el ánimo se hinchen de maravilloso deleite, hacerle ha pues toda la razón de la finición de los músicos, los cuales tienen muy bien conocidos estos tales números, y también de aquellos a los cuales la natura les da de sí alguna cosa digna y vistosa, pero no pasa más adelante de lo que haga al propósito del autor [...]. Armonía decimos que es la consonancia de las voces suave a los oídos [...]. De todos estos números veían muy cómodamente los maestros, y tomados de dos en dos, como para poner el mercado, plazas, patios, descubiertos, en los cuales solamente se consideran dos diámetros de anchura y largo [...]. En las armonías están los números de cuyas correspondencias se cumplen las proporciones de ellas, como en dupla, tripla, cuádrupla [...]. De los números cuales los hemos contado veían los arquitectos, no confusa y mezcladamente, sino correspondiendo por toda parte en armonía, como el que quisiese alzar paredes en una planta por ventura, cuyo largo sea doblado su anchura. (Battista, 1582, pp. 280-288)

Son muchos los enigmas que todavía quedan sobre la obra de Leon Battista Alberti y la influencia de sus fuentes de referencia.

La música, al igual que la edificación, se sirve de determinados medios para provocar emociones específicas en el oyente; ambas disciplinas evolucionan con la sociedad de cada época y son fiel reflejo de ellas. Se nutren de todos los sentimientos, ideologías, estéticas y experiencias del momento, y existe una interrelación entre la inspiración espacial y la musical.

Asimismo, el arpa ha modificado su apariencia para adaptarse a los nuevos tiempos y exigencias; de ser un instrumento que servía en sus orígenes para acompañar a una melodía y que no tenía más intención que dulcificar el canto para ser escuchado por los oyentes que se encontraban alrededor del intérprete, progresó para ir adaptándose a los nuevos roles que le exigían los compositores y salas de conciertos. Esto hizo evolucionar aspectos como su técnica, morfología (cabe destacar el aumento progresivo de su tamaño) y repertorio. El instrumento alcanzó su mayor esplendor cuando la patente de Sébastien Érard de 1811 estableció la base del arpa de doble movimiento de siete pedales, modelo con el que su mecanismo alcanza el nivel máximo de perfeccionamiento. A partir de ahí comienzan a publicarse obras de grandes exigencias técnicas conforme a la demanda del público.

En la actualidad, el diseño urbano y los elementos funcionales integrados en los espacios dedicados a las diferentes actividades sociales son determinantes en las ciudades. De este modo, los espacios destinados a manifestaciones artísticas musicales reflejan su relación con los estamentos del poder que los promueve, ya sea este social o privado (Goycoolea, 2007, pp. 13-38). El arpa, durante varios siglos, fue uno de los instrumentos predilectos de la sociedad. En los edificios religiosos, con el transcurso del tiempo, pervive su propia identidad acústica de forma inherente y, en este sentido, el arpa era un instrumento importante en la liturgia de las diferentes religiones.

Un estudio estructural de algunas iglesias españolas contiene información acerca de sus condiciones acústicas y de su influencia sobre la música que en ellas sonaba en cada época. Existe una estrecha vinculación entre la música sacra y los espacios arquitectónicos para los que fue pensada. Ya los maestros de capilla realizaban sus composiciones según la identidad sonora propia de las iglesias para las que trabajaban. Esto muestra cuán importantes son las condiciones sonoras que ofrece cada recinto sacro y cómo influyen en el resultado final. Las investigaciones recientes acerca de la producción arpística en el ámbito religioso han de tener en cuenta las variaciones que se han ido incorporando en la propia historia de la construcción. Actualmente existe un gran interés en la recuperación de este repertorio por parte de historiadores especializados, que han profundizado en sus estudios en cuestiones como la estrecha relación entre el arpa y la arquitectura-ingeniería.

2. LA SIMULACIÓN FORMAL DEL ARPA: LOS PUENTES

El arpa como objeto también forma parte de nuestro patrimonio inmaterial. Como señala Federico González (2004) en el capítulo VII de su libro *Simbolismo y arte*: «La audición de los distintos pueblos constituye su música, que es el resultado de las relaciones y proporciones entre los diversos sonidos, signos o señales, que conforman su encuadre cultural» (p. 120) y «La música occidental nace míticamente con la lira de Apolo y el patrocinio de las musas, de las cuales deriva su nombre, y Platón en *El Banquete* la da como invención del Olimpo» (p. 117). Al igual que sus instrumentos afines, el arpa como símbolo hace referencia a una mayor elevación del pensamiento y se constituye en puente o vía de comunicación entre cielo y tierra. Esta relación entre los planos superiores o espirituales y los materiales o mundanos del puente es la que proporciona a este singular cordófono el significado simbólico del arcoíris o de la escalera mística, metáfora que se manifiesta visiblemente en la ingeniería contemporánea de estas construcciones. Juan Eduardo Cirlot indica asimismo en su *Diccionario de símbolos*, la identificación del instrumento con la escalera mística: «Tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial,

por el cual los héroes de Edda querían que se depositara un arpa en su tumba (para facilitar el acceso al otro mundo)» (Cirlot, 1998, p. 95).

Los puentes se han convertido en todo un símbolo de unión y belleza, cuya integración en el agua y el paisaje los hacen inconfundibles. Quizás por ello muchos proyectistas hayan visto en la figura del arpa la realización estética de esa multiplicidad de sentimientos. La imaginación del ser humano y su capacidad de convertir sus sueños en realidad resultan admirables e implican la fe en él mismo, en sus obras y en su resolución para hacer aquello que se propone.

Los puentes se construyen en función de su utilidad y de sus condiciones geográficas y geológicas. En la Antigüedad se usaba principalmente madera para su construcción; posteriormente se utilizó piedra, hasta llegar al hierro y al hormigón en los últimos siglos. De los cinco tipos principales de puentes (viga, en ménsula, en arco, colgantes y atirantados) y sus derivados (transbordador, suspendido, de troncos, levadizo, etc.), el arpa como elemento de diseño se utiliza principalmente en los construidos en ménsula, en arco, en los colgantes y en los atirantados. La inspiración ejercida por el arpa se pone de manifiesto especialmente en los metálicos con cables.

El puente atirantado es aquel cuyos elementos principales de la estructura son los tirantes, las torres (pilonos) y el tablero. Este último se halla en el aire suspendido de una o más torres mediante un sistema de cables. Dependiendo de la colocación y de la manera de distribución de esos tirantes que sostienen el tablero, existen diferentes tipos en evidente paralelismo con el instrumento: tirantes paralelos (arpa), semiparalelos (semiarpa) y radiales (abanico). Las torres sufren toda la carga en esta clase de puentes, y su ati-



Figura 1. Puente Juscelino Kubitschek, Brasilia. Los arcos no se encuentran en el mismo plano y los cables de suspensión forman una superficie parabólica. Esta versión grácil, dinámica y mágica del arco sugiere una clara imagen de lo que fue el arpa primitiva. Sin duda, un paisaje idílico para simular la figura de un arpa en forma de arco. <https://seonegativo.com>



Figura 2. Puente de Hispanoamérica, Valladolid. Su imagen hace pensar en un arpa dual que juega a dos manos con el aire. <https://www.skyscrapercity.com>



Figura 3. Puente Octavio Frías de Oliveira, São Paulo. Es uno de los puentes atirantados más singulares cuya única estructura sostiene dos pistas curvas. Una imagen similar al arpa de dos órdenes de cuerdas cruzadas del período Barroco, que transmite una gran carga de misticismo a través de un juego de efectos lumínicos. www.tublogdearquitectura.com



Figura 4. Puente Ingeniero Antonio Dovalí Jaime en la región de Minatitlán, Veracruz. Considerado uno de los puentes atirantados más representativos de México, su imagen evoca arpas en concierto, en este caso, arpas en abanico de singular belleza. <http://www.revistaconstruye.com>



Figura 5. Puente de Redding, California. Sobre el río Sacramento se encuentra este puente a modo de arpa con una estructura elegante y ligera. Su imagen podría interpretarse como un arpa angular en versión minimalista perfectamente integrada en el paisaje. La proyección de puentes a partir de la estructura aérea del arpa representa una de las soluciones más imaginativas para dar respuesta a la demanda constante de propuestas novedosas que aúnen creatividad con técnicas y modelos funcionales de ingeniería capaces de satisfacer las necesidades de la sociedad actual. <https://ar.pinterest.com>

rantamiento nos transporta de nuevo a la simulación de la imagen del arpa con distintos ejemplos de vinculación entre pilar, pilón y tablero.

Al contemplar un puente metálico de cables o atirantado resulta fácil establecer una comparación con la imagen del arpa; otro aspecto para el análisis es el estudio de la incidencia de estas formas en el paisaje. Ejemplos como el puente de Lusitania (Mérida), el Zubizuri (Bilbao), el Juscelino Kubitschek (Brasilia), el puente sobre el Yangtzé (China), el 25 de Abril (Lisboa), el Ingeniero Antonio Dovalí Jaime, el puente de Hispanoamérica, el Octavio Frías de Oliveira, el Río-Antirio, el puente de Redding, el L'assut de L'or, el

puente del Alamillo, el puente de la Mujer, etcétera se integran en paisajes singulares que simulan arpas en forma de arco, primitivas, sucesivas, angulares, en abanico, duales en paralelo o cruzado y en versión minimalista. Los ejemplos son numerosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Battista Alberti, L. (1975). *De re aedificatoria o Los diez libros de arquitectura* (traducción de Francisco Lozano). Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos [ed. facsímil del original de 1582].

Bruhn Jensen, K. (2010). El sonido de los medios. *Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 17 (34), 15-23.

Calvo-Manzano, M. R. (2006). Analogías metafóricas entre la composición de una obra arquitectónica y la composición de una obra musical. *Música y Educación*, 19 (66), 75-90.

Cirlot, J. E. (1998). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Clerc González, G. (2003). *La arquitectura es música congelada* [tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Madrid.

González, F. (2004). *Simbolismo y Arte*. Zaragoza: Libros del Innombrable.

Goycoolea Prado, R. (2007). Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental. *Política y sociedad*, 44 (3), 13-38.

LA CASA CORNIDE

XOSÉ MANUEL CASABELLA LÓPEZ

Dr. Arquitecto

Académico. Real Academia Galega de Belas Artes

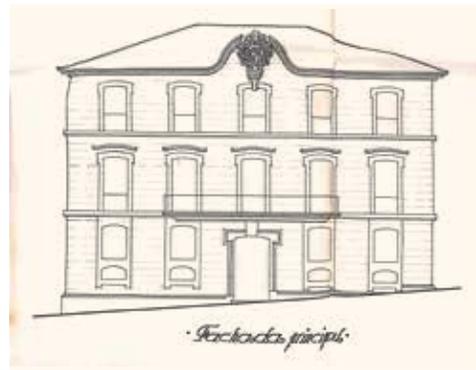
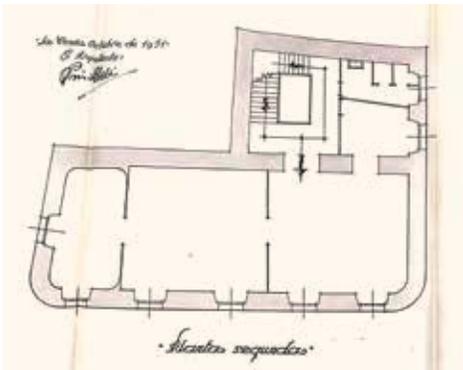
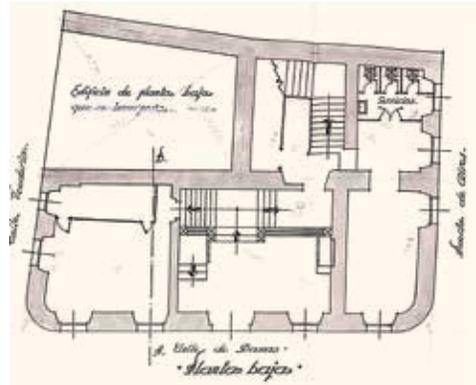
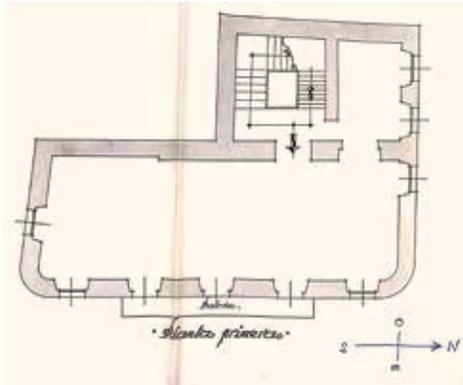
RESUMEN: La Casa Cornide (1770-1776) es un edificio representativo de la arquitectura del período de transición del estilo barroco al neoclásico, con detalles de inspiración rococó, construida por el ingeniero militar Francisco Llovet. Se relatan las circunstancias de sus anteriores propietarios, hasta que llega a ser propiedad del Ayuntamiento coruñés y de la subasta celebrada por éste en 1962, en la que se le adjudica a Pedro Barrié, para entregarla a la familia Franco. Se analizan los acontecimientos y obras realizadas, esperando que, como resultado de la iniciativa ciudadana, la propiedad retorne de nuevo a ser propiedad municipal y de uso público.

Palabras clave: Cornide, Llovet, Llobet, Neoclasicismo, Rococó, Ingenieros militares, Academia Militar de Matemáticas de Barcelona, Tomasiños, Santo Tomás de Aquino, Pedro Barrié, Antonio Vicéns Moltó, Peregrín Estellés, Ayuntamiento Coruña, Carmen Polo.

La Casa Cornide la construyó entre 1760 y 1776, a su vuelta de México, el hacendado Diego Antonio Cornide y Saavedra (1699-1776)¹ sobre el solar que ocupaba una anterior casa solariega propiedad de su esposa Francisca Bernarda Jerónima Bermúdez de Saavedra. El proyecto debió diseñarlo, entre 1757 y 1760, el ingeniero militar Francisco Llobet, durante su estancia en nuestra tierra, donde tuvo un destacado papel en la regeneración urbanística y arquitectónica coruñesa. Elaboró proyectos para nuestra ciudad y dirigió, entre otras, las obras de la Real Audiencia de Galicia, tras el fallecimiento de su autor, el ingeniero Juan Vergel, participó en el importante proyecto del barrio de La Magdalena, junto al también ingeniero Jorge Juan, y en la gran escalera de la Sala de Armas del Arsenal de Ferrol².

1 Padre del ilustre polígrafo coruñés José Andrés Cornide de Folgueira y Saavedra (1734-1803)

2 **Francisco Llobet** (o **Llovet**) (1705-1785), ingeniero militar en la campaña italiana de Carlos de Borbón, urbanista y arquitecto español. Educado en la Real Academia Militar de Matemáticas y Fortificación de Barcelona. Se tienen noticias de su estancia en Galicia desde 1750. En 1757 dirige la construcción del Arsenal de Ferrol y en 1761 firma con Jorge Juan el proyecto del nuevo barrio de la Magdalena, cuyas obras llevaría a cabo posteriormente Julián Sánchez Bort.



Planos de plantas y fachada de la Casa Cornide, elaborados en 1951. Arquitecto Peregrín Estellés

Por su aspecto y presencia externa, la Casa Cornide destaca profundamente tanto por el diseño de sus fachadas como por los detalles de los elementos arquitectónicos de su frontispicio o por las barandillas de sus balcones, cuyo afrancesado trazado está inspirado en el refinado clasicismo de moda en esos años entre los ingenieros militares formados en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona. En ese aspecto, podría decirse que la Casa Cornide refleja claramente la evolución arquitectónica operada a mediados del siglo XVIII en toda Europa, en el tránsito para la consolidación del nuevo estilo conocido como Neoclasicismo, que representa la recuperación de la tradición clasicista frente a los excesos de la última fase del barroco. El historiador Pedro López Gómez³ estima, al respecto, que “se trata, tal vez, de una de las casonas rococó más interesantes de cuantas se levantaron en Galicia a mediados del XVIII”. Esta curiosa y apreciada construcción permanece-

3 Cornide y las Instituciones culturales gallegas. Pedro López Gómez. En Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña. 1991. Pag. 286.

ció inalterada pese a las diferentes situaciones por las que atravesó. Se dice que en ella estuvieron instaladas las dependencias del ayuntamiento coruñés cuando los franceses invadieron La Coruña en 1809.

Tras el fallecimiento de José Cornide, la casa pasa a ser propiedad de su hija Josefa Hermitas Cornide, pero no se ha podido averiguar en manos de quién recae la propiedad tras su fallecimiento. Sin embargo es conocido que ella y su marido José Abreu y Marín se ven obligados a vender parte de la biblioteca de su padre para hacer frente a las importantes deudas de su antecesor y que una buena porción de su legado bibliográfico se halla actualmente en la Biblioteca del Real Consulado de Mar de nuestra ciudad. Según consta en escritura suscrita por el notario José Roán Tenreiro, la entonces propietaria de la Casa Cornide, Carmen Vázquez Pardo, vende la finca el 17 de enero de 1904, sin que se halla podido comprobar la identidad del comprador, aunque se especula si habría sido la Orden de los Tomasinos, pues en ella estuvo funcionando el Centro Cultural de Santo Tomás de Aquino hasta el año 1951.

Los años van pasando y, en la Reunión de la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento coruñés del 14 de diciembre de 1948, el Director del Museo Provincial de Bellas Artes, José Seijo Rubio, informa que los propietarios del edificio “Los Tomasinos”, también denominado “Casa del Geógrafo Cornide”, tienen el deseo de enajenarlo y que “su gusto y simpatía sería que el mismo fuese dedicado al interés municipal de La Coruña”. Analizada y debatida la sugerencia, la Comisión propone su adquisición, “teniendo en cuenta que el edificio reúne excelentes condiciones para instalar en ella la Biblioteca Municipal con todos los servicios que La Coruña se merece”. Como se puede observar, el edificio ya era considerado un bien patrimonial específico, cuyo destino parecía ser más apropiado para actividades de uso público y cultural, como haber sido sede de instituciones como Casa Consistorial de la ciudad, Escuela de los Tomasinos o el de haber sido propuesto para albergar la Biblioteca municipal.

Seguramente, debido en parte a esta iniciativa, el edificio fue adquirido por el Estado, según Orden Ministerial del 17 de enero del año 1949, y para justificar el interés el ayuntamiento en el mejoramiento de la zona, en ese mismo mes de enero, se lleva a cabo una importante obra de remodelación de todo el entorno de la Casa Cornide⁴ junto con un Proyecto de Pavimentación del atrio de la Colegiata, según proyecto realizado por el Arquitecto Municipal Antonio Vicens Moltó, ejecutado posteriormente por el arquitecto municipal Santiago Rey Pedreira.

4 En el Archivo Histórico Municipal existe copia del Proyecto de Pavimentación del atrio de la Colegiata, según planos del Arquitecto Municipal Antonio Vicens Moltó, que se ejecutó bajo la dirección del también arquitecto municipal Santiago Rey Pedreira.

Llegamos al año 1951 cuando el arquitecto coruñés Peregrín Estellés levanta los planos de la casa situada en el nº 25 de la calle Damas (Casa Cornide) con vistas a su futura reforma y ampliación. En el conjunto del expediente el propio arquitecto informa que la construcción es propiedad del Estado, tras haberla adquirido a sus anteriores propietarios en el año 1949 para instalar en ella un Conservatorio de Música. Se da la circunstancia de que el solar que ocupa el edificio era muy reducido, según puede comprobarse por los planos que se acompañan, por lo que, en una posterior actuación se le agrega por la calle Veeduría el pequeña solar colindante, lo que permite ya disponer de un espacio más holgado con vistas a alojar el Conservatorio de Música proyectado. Sobre el solar ampliado, el arquitecto Peregrín Estellés redacta el proyecto para Conservatorio de Música y Declamación que incluía la construcción de un Auditorio en el Bajo cubierta. La intervención llevaba implícito el total vaciado del edificio, manteniendo la envolvente exterior, la elevación de una planta retranqueada en la cubierta y la dotación de una estructura de H.A. que alteraba su configuración interior. Pero el proyecto no fue considerado idóneo para la instalación del Conservatorio y fue desestimado. Habiendo fracasado el intento, en el mes de setiembre de 1961 se inician los tramites para que la Casa Cornide y su anejo por la calle Veeduría, propiedad del Ministerio de Educación Nacional, se cedan al Ayuntamiento de A Coruña a cambio de un solar de propiedad municipal, sito en la Zona Escolar, para construir allí el ansiado Conservatorio de Música y Declamación.

Habrà que esperar hasta el 22 de junio de 1962⁵ para que la Casa Cornide aparezca definitivamente como propiedad municipal, aunque por poco tiempo, pues al mes siguiente, por motivos que no se llegan a explicitar, y que quizás se expliquen con lo que sucederá en breve, se decide su enajenación mediante subasta pública, que es el momento a partir del que se desencadena una vertiginosa serie de acontecimientos que finalizan con su donación a Carmen Polo de Franco. Al respecto disponemos de la información detalladamente recogida en el acta de la **Sesión extraordinaria y de carácter urgente del Pleno del Ayuntamiento de La Coruña**, presidido por el Ilmo. Sr. Alcalde D. Sergio Peñamaría de Llano,⁶ celebrado el 3 de julio de 1962, en la que se acuerda por unanimidad “Enajenar mediante subasta pública en

5 Acta Sesión Extraordinaria del Excmo. Ayuntamiento Pleno de 2 de agosto de 1962, en la que se dice: “Se procederá a la agrupación de la dos fincas adquiridas por el Ayuntamiento en virtud de permuta con el Estado Español, descritas en la escritura autorizada por el Notario Sr. Otero Peón el día veintidós de junio del corriente año, inscritas a nombre de este Ayuntamiento en el Registro de la Propiedad, Sección Primera de esta capital, a los folios once y trece del libro doscientos sesenta y ocho, señaladas con los números doce mil ciento noventa y siete y doce mil ciento noventa y ocho”.

6 Tenientes de Alcalde: José Fuentes Otero, José Trillo Fernández, Enrique Míguez Tapia, Ramón Hervella Torrado, Alejandro Temprano Mariñas, Luís Iglesias Díaz, Manuel Rodríguez Maneiro. Concejales: Javier Pardo Bedia, Manuel Sánchez Salorio, Antonio Míguez Berea, Manuel Fraga Solar, Salvador Sanz de la Helguera, Ignacio Bescansa Aller, Manuel Otero Peón y Santiago Corredoira Casares. Secretario: Adolfo Manuel Lupiani Menéndez. Interventor: Juan Beneyto Sanchis.

el tipo de licitación mínima de doscientas veintiocho mil pesetas con cuarenta y tres céntimos, **el edificio propiedad municipal adquirido en permuta al Ministerio de Educación Nacional, denominado de “Los Tomasinos”**. La superficie de solar disponible de la edificación principal es de doscientos quince metros cuadrados con sesenta y cinco decímetros cuadrados y la de la edificación aneja de sesenta y ocho metros cuadrados con diez decímetros, formando por lo tanto un total de doscientos ochenta y tres metros cuadrados con setenta y cinco decímetros cuadrados.

Se detalla así mismo el contenido de los pliegos económico-administrativos que habrán de regir en dicha subasta y que contienen dos cláusulas especiales que llaman poderosamente la atención y que, sin duda, habrán desanimado a más de un posible comprador: a) Teniendo en cuenta la necesidad artística de conservar el conjunto urbano en que la finca se halla enclavada, así como el ambiente tradicional, no se podrá realizar en la finca objeto de venta, ninguna transformación sin la previa autorización del Ayuntamiento. b) El que resulte adjudicatario en la subasta **no podrá enajenar la finca objeto de venta durante un plazo de diez años** a contar de la fecha de la escritura de venta que otorgue el Ayuntamiento, salvo que éste a solicitud de dicho adjudicatario **y en atención a la persona a cuyo favor se quiera hacer la transmisión**, le preste su autorización.

No quiero pecar de malicioso, pero todo hace pensar que la convocatoria de la subasta llevaba implícita, como evidentemente se pudo comprobar, algunas de las intenciones del futuro comprador. Una de ellas, ampliar la edificación sobre el solar anexo y la otra, aún de mayor trascendencia futura, la posibilidad de saltarse la prohibición de su futura enajenación antes de los diez años prescritos. En ese aspecto cabe preguntarse a que viene la incorporación en el pliego del concurso de la coletilla que abre la posibilidad de que la transmisión de la propiedad se produzca antes de los diez años “en atención a la persona a cuyo favor se quiera hacer la transmisión”. ¿Se estaría pensando en alguna persona en concreto?

En la Sesión extraordinaria del Ayuntamiento, celebrada bajo la presidencia de Don Sergio Peñamaría de Llano, y con asistencia de los demás señores que se expresan⁷, el 2 de agosto de 1962, un mes después del anuncio de la subasta para la adjudicación de la finca de propiedad municipal de la calle de Damas, por unanimidad se acuerda su aprobación en los siguientes términos: La finca, formada por el conjunto de las dos que el Ayuntamiento

7 Tenientes de Alcalde: José Fuentes Otero, José Trillo Fernández, Enrique Míguez Tapia, Ramón Hervella Torrado, Alejandro Temprano Mariñas, Luís Iglesias Díaz, Manuel Rodríguez Maneiro. Concejales: Javier Pardo Bedia, Manuel Sánchez Salorio, Antonio Amado Rodríguez, Antonio Míguez Berea, Manuel Fraga Solar, Salvador Sanz de la Helguera, Ignacio Bescansa Aller, Manuel Otero Peón y Santiago Corredoira Casares. Secretario: Adolfo Manuel Lupiani Menéndez. Interventor: Juan Beneyto Sanchís.

adquirió en permuta con el Estado Español, se adjudica al mejor postor, que resultó ser Don Pedro Barrié de la Maza por la cantidad de trescientas cinco mil pesetas.

La propuesta presentada por el Sr. Barrié se incluía la solicitud que, de ser adjudicatario, se le liberara de las obligaciones y limitaciones impuestas en la condición décimo cuarta del pliego que rigió en la subasta, es decir, la posibilidad de transferir la propiedad a una tercera persona antes de los diez años prescritos en los pliegos de la subasta, manifestando abiertamente su deseo de transmitir la finca a la Excma. Señora doña Carmen Polo y Martínez Valdés.

Ante semejante propósito, ¿qué se podía esperar? Evidentemente la Comisión encargada de valorar las propuestas vio en las intenciones del Sr. Barrié garantía suficiente para asegurar al Ayuntamiento el cumplimiento de las finalidades que motivaron la inclusión de las condiciones especiales que figuran bajo los apartados a) y b), y propone su eliminación. Y se resuelve la cuestión en los siguientes términos: PRIMERO: Aprobar el expediente de subasta, toda vez que los demás licitadores que acudieron a la misma renunciaron expresamente a formular reclamaciones contra la adjudicación provisional; Elevar dicha adjudicación a definitiva sin necesidad de dejar transcurrir el plazo de cinco días a que se refiere la condición duodécima; Vender al adjudicatario la finca resultante después de declaración de obra nueva y agrupación por el precio de remate; Relevar al comprador, Pedro Barrié de la Maza, de las prohibiciones de enajenar que se establecían en los apartado a) y b) de la condición décimo cuarta del pliego, aclarando que **no constará en el expediente que el Ayuntamiento exime de su cumplimiento, en uso de las facultades reservadas en la misma.**

Fruto de ese rocambolesco e inverosímil cúmulo de circunstancias, en el año 1962 la Casa Cornide pasa a ser propiedad de la familia Franco, aunque en la memoria colectiva ha quedado grabado este esperpéntico procedimiento. Esperemos que en un próximo episodio las aguas vuelvan a su cauce y la Casa Cornide pueda ser recuperada para uso público, como ya lo había sido en anteriores ocasiones.



CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS PARA LOS ORÍGENES DE OURENSE

JOSÉ MARÍA EGUILETA FRANCO

Jefe del Departamento de Arqueología del Ayuntamiento de Ourense
Académico Correspondiente de la Real Academia Galega de Bellas Artes

CELSO RODRÍGUEZ CAO

Arqueólogo, director de la empresa Reve Arqueoloxía

«Hay ciudades que se organizan alrededor de un núcleo, que muchas veces es un santuario, matriz y corazón al mismo tiempo, y que se desarrollan y crecen en zonas concéntricas como los troncos de los árboles, pero hay otras, en cambio, que dejan a un lado, desde muy temprano, su trivial, punto de origen.... Santiago, nacido y apiñado en torno al sepulcro del Santo Apóstol, es un claro ejemplo de las ciudades del primer tipo, y en el segundo encaja perfectamente nuestro Ourense, nacido en las calientes aguas de las Burgas, vuelto pronto de espaldas a ellas» (López Cuevillas 1969: 17).

RESUMEN: tratamos en este breve trabajo la revisión teórica sobre los orígenes de la ciudad de Ourense. El silencio de las fuentes documentales sobre la urbe durante el mundo antiguo nos conduce a tratar el asunto únicamente desde la puesta en común de los resultados de las excavaciones arqueológicas que seleccionamos.

Abstract: in this brief work we deal with the theoretical review about the origins of the city of Ourense. The silence of the documentary sources about the city during the ancient world leads us to treat the matter only from the discussion of the results of the archaeological excavations that we selected.

1. Introducción

Los restos arqueológicos hallados hasta el momento en la ciudad de Ourense no permiten dibujar un plano de la ciudad romana con una precisión y detalle mínimamente aceptable. Desafortunadamente aún nos encontramos en una fase de la investigación en la que podemos teorizarla, quizá delimitarla, como hemos propuesto en otras ocasiones (Eguileta Franco 2008), pero no describirla con un mínimo de detalle. Esos hallazgos, excepcionalmente conspicuos, generalmente mal conservados y hasta ahora poco numerosos,

metodológicamente nos aconsejan seleccionar unas excavaciones arqueológicas, relativamente recientes, que contribuyeron a delimitar la ciudad romana y a proponer unas fechas aproximadas para su origen, por lo que muestran su utilidad para el fin que perseguimos desde dos puntos de vista:

- Topográficos: por su situación en localizaciones hasta ahora extremas de la distribución de los restos constructivos, criterio que nos facilita proponer una extensión para el aglomerado o entramado urbano.
- Cronológicos: en cuanto a que mayoritariamente coinciden con asentamientos o indicios de los mismos en los momentos más antiguos hasta ahora detectados, todos ellos a partir de la segunda mitad del s. I d. C.

Con la suma de ambos factores pretendemos, tal y como adelantamos con menor detalle en trabajos anteriores (*cf.* p.e. Eguileta Franco 2008, 2012 y 2016a), acercarnos a los contextos de las excavaciones arqueológicas que, dado el silencio de las fuentes documentales, nos permitan tratar con fiabilidad los inicios de la urbe ourensana desde los marcos espacial y temporal, coordinadas ambas que consideramos esenciales para empezar a valorar el significado de Ourense en la antigüedad. Las excavaciones seleccionadas, que tan solo reseñamos son las siguientes: jardín de O Posío, solar O Pompeo, As Burgas, Museo Arqueológico y plaza de A Magdalena.

Antes de tratar los aspectos arqueológicos de los orígenes de Ourense, comenzaremos por su situación geográfica. Ourense es una ciudad de Galicia, comunidad autónoma situada en el noroeste de España y de la Península Hispánica. Se localiza en el tramo medio del río Miño y en el año 2018 contaba con un censo municipal de 105.505 habitantes, cifra que la sitúa como la tercera ciudad y segunda capital de provincia de Galicia (fig. 1). La coordenada UTM correspondientes al datum ERS89, Huso 29 y tomadas en la Plaza Mayor de la ciudad son las siguientes: 593590X 4687680Y. Su emplazamiento constituye un nudo estratégico de comunicaciones entre la meseta castellana, el interior de Portugal y el litoral gallego, gracias a la especial configuración orográfica del solar en el que se asienta. Se trata del valle, más bien depresión, habitualmente conocido como “hoya ourensana.” Es un espacio topográficamente deprimido que se dibuja con la desembocadura de dos afluentes del río Miño. Los ríos Barbaña y Loña, que aquí ensanchan un valle que viene encajonado desde el noreste. El río principal, también de Galicia, atraviesa la ciudad de norte a oeste por unas cotas ligeramente inferiores a la curva de nivel de los 100 m La citada depresión está rodeada por varias terrazas fluviales que superan ampliamente los 300 m de altitud, llegando a superar los 400 m.

El sector meridional de la ciudad antigua, de especial interés por acoger la mayoría de los restos galaico-romanos, se sitúa entre los 138 m de altitud de la Plaza de A Madalena, los 133 m de la Plaza Mayor, los 115 m de As



Fig. 1. Localización de la ciudad de Ourense

Burgas, los 130 m de O Posío y los 138 m de la plaza de San Cosme y Damián. La ciudad no aparece citada en las fuentes históricas durante los siglos iniciales y centrales de la Edad Antigua. Solamente en momentos próximos a la Tardoantigüedad, incluso en los primeros siglos del Medievo, comienzan a aparecer datos relacionados con la urbe, ya sea por la existencia de un obispo o por referencias a la propia diócesis episcopal ourensana, la “Sedem Auriensis.” Este tema se trata en varias publicaciones, pero creemos que la J.C. Rivas es la que aborda el estudio con mayor profundidad (Rivas Fernández 2003).

En Ourense existen dos lugares que la investigación tradicionalmente relaciona con un origen romano de la ciudad: el “Puente Romano” y As Burgas. Estas son varias fuentes termales, con gran caudal y temperatura, que manan en varias surgencias junto al borde occidental de la ciudad antigua y a unos 1.200 m del citado puente. Tanto el puente como las fuentes, protagonizaron a lo largo de los años la historiografía arqueológica en torno al origen romano de Ourense. La importancia que se concedió a cada uno de estos elementos, contribuyó a crear las dos principales teorías sobre su origen. La resumimos a continuación (fig. 2). El investigador Florentino López Cuevillas focalizó su teoría en las fuentes termales de As Burgas. Allí había aparecido en el año 1802

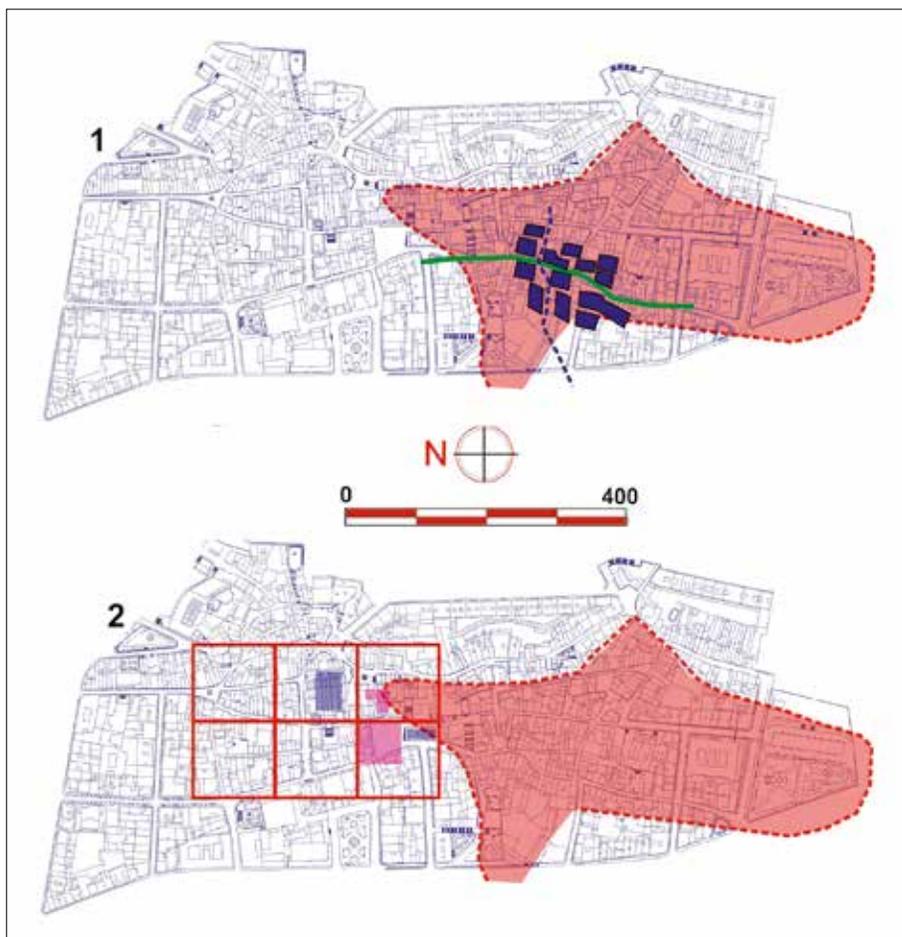


Fig. 2. Representación planimétrica de las teorías “termal” (1) y “campamental” (2) en relación con la ciudad romana

la conocida ara dedicada por Calpurnia Abana Aeboso a la Ninfas de estas surgencias (Fita 1903). En una publicación del año 1934, el propio investigador decía lo siguiente: “Todo hace suponer en consecuencia, que el caserío que se extendía alrededor de As Burgas ostentaba un aspecto sencillo y rústico, y que su vida se nutría exclusivamente de estos tres elementos: del cultivo de algunas fincas circundantes, de la afluencia de gentes que acudían atraídas por la fama milagrosa de las fuentes termales, y del pequeño comercio que habría de realizarse con labradores y romeros...” (López Cuevillas 1934: 100). Según Cuevillas, las fuentes sacralizadas fueron un poderoso foco de atracción para los habitantes de los castros, aquellos poblados de la Edad del Hierro que se distribuían alrededor de la “hoya ourensana”. Hoy conocemos, entre otros, los de Oira, Valdegola, Santomé, Castro de Beiro o Madrosende. A esta interpretación nosotros la denominamos teoría “termal”. El investigador Jesús Ferro Couselo, director del Museo Arqueológico Provincial de Ourense entre los años 1941 y 1975, consideraba que el puente, popularmente llamado “Ponte Vella” y tradicionalmente considerado de origen romano, fue el motivo esencial para el nacimiento de la ciudad. La tradición atribuye su construcción al emperador Trajano, pero la bibliografía da cuenta de otras muchas opiniones que desde el punto de vista cronológico quieren situar su construcción, incluso reconstrucciones en plena etapa romana, en un amplio abanico cronológico que se encuadraría desde los tiempos de Augusto hasta los de Septimio Severo, Caracalla y Geta (cfr. p.e. Rivas Fernández 1974, 1978 y 2014; Alvarado, Durán y Nárdiz 1989; Ferrer Sierra y Rodríguez Colmenero 2001; Durán Fuentes 2004). El último trabajo que citamos de J.C. Rivas (Rivas Fernández-Xesta 2014), el más reciente, remonta su edificación a los años 25-20 a.C. En todo caso, la falta de intervenciones arqueológicas aún no ha permitido aclarar definitivamente la cuestión de su antigüedad.

Aun así, la teoría de Ferro y que continúan en la obra de J.C. Rivas, sostenían que, tras la conquista romana, la “hoya ourensana” se convirtió en un lugar esencial para las comunicaciones, que Roma materializó con la construcción de calzadas cuya función era comunicar, administrar, dominar y explotar y el noroeste hispánico. El germen de la ciudad de Ourense radicaría en la importancia de esta obra de ingeniería. Es lo que los investigadores han denominado teoría “campamental”, que considera que cuando se erigió el puente sobre el río Miño, al mismo tiempo se edifica un *praesidium* en el solar del antiguo palacio episcopal y sede del actual Museo Arqueológico Provincial, hoy en obras. La Plaza Mayor de la ciudad sería, según él, la fosilización urbanística del foro de la ciudad romana (Ferro Couselo 1988). Las dos teorías sobre el nacimiento de la Ourense, tanto la “campamental” como la “termal”, que como vimos busca su origen en las surgencias termales, todavía prevalecen. Este escrito pretende contrastar la función que los dos elementos, especialmente As Burgas, pudieron tener en el nacimiento de Ourense como

ciudad, y todo ello con los datos que ofrecen los estudios arqueológicos más recientes. Queremos reseñar que nosotros mismos, en trabajos anteriores (Eguileta Franco 2000, 2008 o 2016a) ya matizamos ambas teorías, tanto la que sostenía que se debe buscar en As Burgas un único foco inicial para el nacimiento de la ciudad romana, como en lo relativo a la extensión de ésta, que considerábamos con mayor superficie a la que le venía concediendo la historiografía actual.

Antes de continuar, quisiéramos matizar algunos aspectos del estudio arqueológico en las ciudades. Hasta no hace muchos años, la arqueología urbana tuvo un escaso peso en las investigaciones, que se programaban básicamente desde instituciones como universidades y museos. Sobre el tema creemos necesario referirnos a un trabajo de I. Rodríguez Temiño que ya podemos considerar como un clásico en este tema y que trata de la construcción teórica de la Arqueología Urbana en España (Rodríguez Temiño 2004). De él recordamos la diferencia que establece entre “arqueología urbana”, que concibe la ciudad como un yacimiento arqueológico formado por un proceso histórico y edilicio, frente a la “arqueología en la ciudad”, entendida como la simple realización de excavaciones en el ámbito urbano. Tal concepto, aparentemente sencillo, puede establecer grandes diferencias de acción cuando investigamos nuestras ciudades históricas.

2. La evolución de las intervenciones arqueológicas

En relación con los hallazgos de la etapa galaico-romana en la ciudad, como punto de partida resumimos las referencias que nos ofrece y utilizó F. Cuevillas para su obra sobre el nacimiento de Ourense (López Cuevillas 1934: 99-100):

- La lápida dedicada por Sulpicio Flavvo a Telluri.
- Un lote de monedas de bronce depositado en el Museo Arqueológico y que “...foron publicados sen as precisións de xacemento indispensables para o noso obxecto”.
- Ara dedicada por Calpurnia Abana Aeboso a las Ninfas, descubierta en el año 1802 en la Casa da Tenencia, en su día situada en el solar del colegio San José.
- El hallazgo “de ladrillos y otros productos de la industria romana, recogidos hace pocos años en las inmediaciones del Posío y la margen derecha del Barbaña”.
- Una piedra de un molino romano descubierto en las inmediaciones de la iglesia de La Trinidad.

- Aparición de un bronce de Tiberio en el interior de la pared de una casa de la calle de la Barreira
- El descubrimiento en 1928 de una cloaca de factura romana en el subsuelo de la calle Cervantes. Desconocemos la bóveda a la que se refiere Cuevillas. Sin embargo, durante obras recientes en la misma calle apareció una bóveda. No sabemos si es la misma a la que se refería Cuevillas, porque la que ahora observamos ofrece una apariencia distinta. Aunque en la actualidad se está preparando un estudio detallado de la misma, tiene aspecto de arco ojival y factura con sillares de buena calidad. Por su trazado longitudinal respecto a la calle Cervantes, como salvando la vaguada de las Burgas, inicialmente creemos que pudiera tratarse del arco de un puente (fig. 3).

Otros hallazgos casi clásicos en la arqueología ourensana fueron los que reseñamos a continuación. La Necrópolis romana en el tramo inferior de la calle García Mosquera (Vázquez Rodríguez 1943). La intervención fue dirigida por Vicente Risco, que aquellos años impartía docencia en la Escuela Normal. Había sido la primera vez en que se constataron, a través de una excavación arqueológica, la existencia de sepulturas romanas en la ciudad de Ourense. En la referida calle aparecieron seis sepulturas: cinco de tégula, de sección triangular, que respondían a la tipología denominada de “caballete”. La sexta, elaborada con muretes de mampostería. Aunque fue mucho más reciente, por sus circunstancias añadimos el hallazgo de ara de *Reve Anabaraego* en el solar número 14 de la calle Cervantes (Rodríguez González 1997). Aunque la procedencia de este epígrafe se situó en el solar número 4 de la calle Barreira, tras la información obtenida en las últimas excavaciones en las Burgas (Rodríguez Cao y Cordeiro Maañón 2016), debemos sumarlo a los otros cinco de la misma deidad, *Revve/Reve Anabaraego*, exhumados durante las excavaciones de “Casa dos Fornos”. Otros trabajos de carácter general (*cf.* p.e. AA.VV. 1996; Concello de Ourense, 1996) refieren la aparición de fragmentos de sigillata en las calles Bailén y Bispo Carrascosa, cuya veracidad parecen confirmar excavaciones más recientes en sus entornos inmediatos (entre otras, las del Museo Arqueológico o Cervantes 11). También a la necrópolis tardo-romana y medieval de la calle Cisneros, muy próxima a la plaza de la Magdalena. Otras,



Fig. 3. Posible puente bajo la actual calle Cervantes

En la referida calle aparecieron seis sepulturas: cinco de tégula, de sección triangular, que respondían a la tipología denominada de “caballete”. La sexta, elaborada con muretes de mampostería. Aunque fue mucho más reciente, por sus circunstancias añadimos el hallazgo de ara de *Reve Anabaraego* en el solar número 14 de la calle Cervantes (Rodríguez González 1997). Aunque la procedencia de este epígrafe se situó en el solar número 4 de la calle Barreira, tras la información obtenida en las últimas excavaciones en las Burgas (Rodríguez Cao y Cordeiro Maañón 2016), debemos sumarlo a los otros cinco de la misma deidad, *Revve/Reve Anabaraego*, exhumados durante las excavaciones de “Casa dos Fornos”. Otros trabajos de carácter general (*cf.* p.e. AA.VV. 1996; Concello de Ourense, 1996) refieren la aparición de fragmentos de sigillata en las calles Bailén y Bispo Carrascosa, cuya veracidad parecen confirmar excavaciones más recientes en sus entornos inmediatos (entre otras, las del Museo Arqueológico o Cervantes 11). También a la necrópolis tardo-romana y medieval de la calle Cisneros, muy próxima a la plaza de la Magdalena. Otras,

sin embargo, ofrecen más dudas, como las referencias a la necrópolis tardo-romana de la Praza das Damas.

Hasta ahora hemos recogido referencias sueltas, fruto de una actividad arqueológica propia de los inicios de la arqueología en la ciudad de Ourense. Son acciones que se caracterizan por labores esencialmente de rescate, ejercidas por las comisiones de monumentos y por los museos arqueológicos provinciales. Se intervenía o simplemente se inspeccionaba, sólo ocasionalmente, donde y cuando una obra afectaba o descubría unos restos arqueológicos. No existe un concepto global de Arqueología Urbana, que entienda la ciudad como un yacimiento arqueológico, salvo escasísimas excepciones. Esas acciones, totalmente voluntaristas, se sustentan en empeños individuales y mayoritariamente se limitan a recopilar datos en obras que revuelven sedimentos arqueológicos, sacando a la luz hallazgos llamativos.

Las primeras intervenciones arqueológicas con metodologías recientes, se originaron en relación con la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y con el Plan General de Ordenación Urbana de Ourense de 1986. En el marco de la protección del patrimonio cultural que ambos contemplaban (en el último caso, “contempla,” puesto que el PGOU de 1986 sorprendentemente aún está en vigor) se realizaron las primeras excavaciones sistemáticas en área urbana. Tuvieron lugar en la ciudad histórica y como respuesta a un marcado carácter selectivo, ya que fueron fruto de cautelas arqueológicas que aplicaron a obras de diversas reformas en la zona monumental de la ciudad y que contaban con referencias bibliográficas significativas. De esta fase son las siguientes: la plaza de A Magdalena, teóricamente situada entre las catedrales sueva y románica (Orero Grandal y Espino Domarco 1991) y el espacio existente entre las fuentes de As Burgas, foco supuestamente originario de Ourense (Seara Carballo 1989; Fernández Ibáñez y Seara Carballo 1989). Con la creación de las nuevas Comisiones Territoriales del Patrimonio Histórico en Galicia (D. 63/1992 que reestructura la composición y funcionamiento de las Comisiones de Patrimonio Histórico, y que a su vez es la reforma del D. 413/1986, en la que entran a formar parte de ellas los arqueólogos), la Comisión Territorial del Patrimonio Histórico de Ourense decide la excavación arqueológica en otros tres puntos significativos de la ciudad: la necrópolis de A Trindade, que formaba parte del conjunto Abadía-Hospital, dirigida por J. M. Eguileta Franco (1997), en el patio del colegio de las Siervas de San José, solar inmediato a As Burgas, dirigida por L. Orero Grandal (1997 y 2010) y el solar “Pompeo,” donde se ubica el IES Otero Pedrayo, dirigida por C. Rodríguez Cao. Esta última excavación permanece inédita, aunque se ha reseñado en algunos trabajos (*cfr.* p.e. Eguileta Franco 2008).

A finales de la década de 1990 la actividad arqueológica entra en lo que pudiéramos considerar como una tercera fase de intervenciones arqueológi-

cas urbanas. Por una parte, la Ley 8/1995, de 30 de octubre, del patrimonio cultural de Galicia, que contempla el deber de conservar el patrimonio cultural en las ciudades históricas, será la espoleta para que se activen planes especiales urbanos dentro del planeamiento urbanístico. Con ello se incrementa la búsqueda de recursos financieros y técnicos para la conservación de sus zonas históricas y se multiplica la actividad arqueológica urbana. En esta nueva situación tuvo una gran importancia el art. 8.5 de la referida Ley 8/1995 (sobre definición y clasificaciones del Bien de Interés Cultural): "... la declaración de bien de interés cultural afectará tanto al suelo como al subsuelo." También a finales de la década de 1990 se crea el Departamento de Arqueología en el Ayuntamiento de Ourense (inicialmente denominado Servicios Técnicos Municipales de Arqueología), en relación con la entrada en vigor del Plan Especial de Reforma Interior del núcleo histórico de Ourense (PERI; BOP provincia de Ourense, 1 de febrero de 1997). Desde entonces nos fue posible establecer desde este departamento municipal una valoración continúa basada en la relación entre los contextos que iban ofreciendo las ahora preceptivas excavaciones arqueológicas de la ciudad histórica, lo que nos permitió obtener una visión de conjunto de los restos que se iban exhumando. No cabe duda que fue un gran paso para la creación de una arqueología urbana en Ourense. Más, al respecto, queremos destacar un hecho importante. El nacimiento de esta normativa, el referido PERI, tuvo fundamentalmente un carácter administrativo y urbanístico-patrimonial. Es decir, al ser las intervenciones arqueológicas mayoritariamente de carácter preventivo ante obras que van haciendo los promotores en la ciudad histórica, dotada de un pasado que podía retrotraerse al mundo clásico, las intervenciones arqueológicas derivan de circunstancias ajenas a cualquier proyecto de investigación y, por lo tanto, de cualquier programa previo. Simplemente se ciñen al ritmo, más bien impulsos individuales, de las obras de rehabilitación que van solicitando los promotores, los constructores y los propietarios. Tal circunstancia pudiera interpretarse como un hándicap en la investigación. Pero en absoluto lo son en los resultados. En efecto, lejos de ser un obstáculo como aparentemente cabría suponer, esta actividad básicamente urbanística proporcionó al Departamento de Arqueología un eficaz muestreo aleatorio que contribuye a dar si cabe más validez a los datos espaciales arqueológicos procedentes de las intervenciones, como después veremos.

3. Los sitios arqueológicos extremos

Como indicamos en párrafos anteriores, seleccionamos tres sitios arqueológicos del Ourense romano en función de sus localizaciones topográficas en los límites del aglomerado urbano romano: As Burgas, plaza de A Madalena/Museo Arqueológico y solar O Pompeo/jardín O Posío (fig. 4).

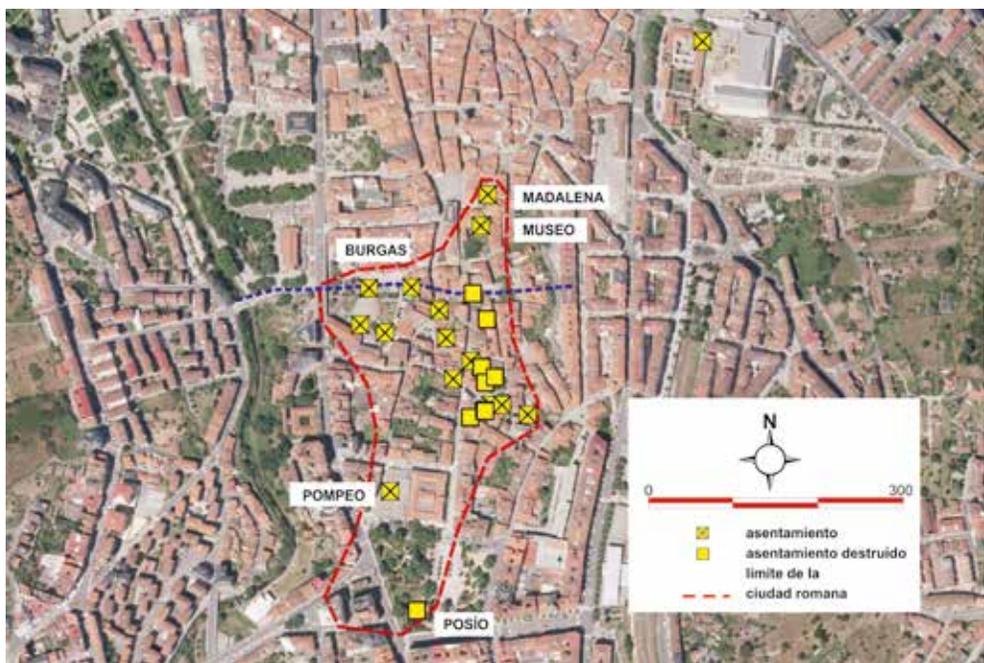


Fig. 4. La hipotética ciudad romana sobre la ciudad actual

Dedicaremos en este escrito más información al solar Pompeo, pues es el único que hasta el momento permanece inédito.

3.1. As Burgas

Los hallazgos y contextos arqueológicos de esta zona de la ciudad lo tratamos recientemente en una publicación (Eguileta Franco 2016b, Rodríguez Cao y Cordeiro Maañón 2016), razón por la que no incidiremos ahora y por la que tan sólo ofrecemos una breve reseña del sitio.

Espacio entre fuentes termales

La primera ocupación romana detectada durante las excavaciones dirigidas por A. Seara Carballo, fue datada entre mediados-finales del s. I d. C. y el último tercio del s. III. En esta etapa romana se incluye el hallazgo de un muro de mampostería en la parte trasera de la Burga de Abajo. Con él se asociaban fragmentos de teselas y ladrillos de entalle junto con sigilatas y abundante cerámica (Seara Carballo, 1989 1991 y 2010; Fernández Ibáñez y Seara Carballo 1989).

La “Casa dos Fornos”

El más antiguo, de etapa romana, es un edificio termal de tipo religioso y terapéutico edificado sobre el mismo manantial de la Burga de Arriba. En relación con esta estructura aparecieron seis aras que evidencian el culto a *Revve/Reve Anabaraego* en el lugar (fig. 5). Las seis hacen referencia a una divinidad indígena ahora romanizada y, seguramente objeto de un culto en el que se busca la protección y recuperación de la salud. Destacamos otro exvoto, el camafeo relacionado con este culto a las aguas. Este primer asentamiento tendría su inicio en un momento de la segunda mitad del s. I. d.C. y se prolongaría hasta mediados del s. II, momento en que se detecta un cambio en la función del edificio a partir de unas reformas realizadas, cronología que coincide con las fechas propuestas para las aras (González Rodríguez 2012 y 2016). Efectivamente, después del abandono de este balneario salutarizado, quizá fruto de una nueva ubicación no lejana y hacia poniente, quizá junto a Burga de Abajo, se detecta en el edificio una actividad diferente, posiblemente una reutilización doméstica, construyendo un *hypocaustum* sobre la piscina, ahora anulada.

Sobre los niveles de la etapa romana se superponen otros medievales que ahora no trataremos. Tan sólo reseñar la aparición, también en contexto,



Fig. 5. Restos de “Casa dos Fornos”(As Burgas), ahora musealizados

de un Santiago Peregrino de azabache, seguramente un pasador, procedente de los talleres artesanos de Santiago de Compostela, asentados a partir del s. XIII. Este hallazgo fortalece el papel de las Burgas en las rutas de peregrinación que confluían en Ourense, especialmente las portuguesas por Chaves y Braga y de la Vía de la Plata.

Las traseras de las calles Vilar y Cervantes y de la Calle de O Baño, 6

Los restos son la continuación de las estructuras encontradas en las “Josefinas” por L. Orero Grandal (1997 y 2010). Contiguo al patio del colegio apareció un conjunto de estructuras con escasa ortogonalidad y una compleja superposición de espacios y subdivisiones (fig. 6). A continuación, aparecieron numerosos materiales de construcción, habituales en las estructuras de *caldarium*. Con lo anterior, fue exhumada una gran estancia compartimentada en dos espacios y dos tumbas de caballete bajoimperiales, lo que sugiere la amortización del lugar alrededor del s. IV d.C. Sería un ambiente termal de carácter más doméstico e higiénico, cuyos niveles más antiguos se remontaría a la segunda mitad del s. I d. C. En cuanto a los materiales cerámicos de la etapa romana, destacamos la aparición de Terra Sigillata Hispánica. Sobresalen las procedentes de los alfares riojanos (que representan el 92% de las piezas analizadas), de Tricio y su ámbito, Arenzana o Bezares. El resto, procede de la Bética (8%), concretamente de los talleres de Andújar (Jaén). En cuanto a las decoradas, contamos con Drag 29, Drag 29/37, Drag 37 y Drag 37B, todas de



Fig. 6. Restos de las traseras de las calles Cervantes, Vilar y O Baño (As Burgas)

la segunda mitad del s. I d. C. Entre las lisas, destacamos los doce fragmentos de plato Drag. 15/17, los Drag. 27, Drag. 35 y Drag 36, con cronologías entre finales del s. I hasta inicios del II d. C.

Entre los materiales exhumados de las excavaciones arqueológicas, queremos destacar además los siguientes, procedentes de “Casa dos Fornos”

-Aras: tratamos estos hallazgos en trabajos anteriores (cfr. p.e. Eguileta Franco 2016b; Rodríguez Cao y Eguileta Franco 2017; Rodríguez Cao y Cordeiro Maañón 2016) pero no queremos dejar de citar ahora los seis epígrafes que ponen en evidencia el culto al dios *Revve/Reve Anabaraego* en el lugar (González Rodríguez 2012):

REVVE ANABARA EGO / SEVERVS LV PERCI V.S.L.A	REVVE ANABAR(AEGO) QVINTIO DOMITI ORVM L(IBERTVS) V.S.L.M	REVVE ANABAR(AEGO) C(AIVS) FABERVS HIAMETVS V.S.L.M	REVVE AN ABARAEGO T(ITVS) FLAVIVS FLAVINVS	REVVE. AN MEMMIVS EVARISTVS V.S.L.M.	REVVE ANA BARA EGO
A Revve Anabaraego, Severo hijo de Luperco cumplió su voto de buen grado	A Revve Anabaraego, Quinto, liberto de los Domicios cumplió su voto de buen grado como debía	A Revve Anabaraego, Cayo Faber<i>us Hy{a}metus cumplió su voto de buen grado como debía	A Revve Anabaraego, Tito Flavio Flavino	A Revve Anabaraego, Memmio Evaristo cumplió su voto de buen grado como debía	A Revve Anabaraego

-Camafeo (fig. 7): además de los exvotos epigráficos que los oferentes dedicaron al dios indígena *Revve/Reve Anabaraego*, destaca el hallazgo de un camafeo en la “Casa dos Fornos”, ofrenda relacionada con este culto a las aguas. La pieza fue elaborada con pasta vítrea de dos colores: una capa inferior azul, símbolo de la profundidad y de lo elevado (mar/cielo, atributos de Júpiter y de Juno) y la capa superior blanca y muy fina (color de la luz, utilizada para reproducir las escenas mitológicas). A su vez los dos colores también simbolizan armonía y equilibrio. El camafeo fue elaborado con la técnica de molde, por la que se introducía la masa de vidrio blanco, para reproducir la escena mitológica. Después se remataba yuxtaponiéndose la masa de vidrio azul como fondo. La



Fig. 7. Camafeo de “Casa dos Fornos”

técnica de molde fue importada de Egipto a Italia en la segunda mitad del s. I a. C, donde se generalizaron las producciones y pasaron a otros talleres del imperio, si bien no pervivieron durante muchos siglos. La escena representada es Venus-Afrodita preparándose para el baño. La diosa tiene el pelo recogido en un moño alto, está desnuda y de perfil a la izquierda, descalzándose. Con la mano derecha sujeta el pie, que levanta del suelo con la rodilla flexionada. Apoya su brazo izquierdo en una roca sobre la que también reposa el manto de la diosa. Frente a ella y en la mitad izquierda, otra figura desnuda y de perfil sostiene una vasija con la que vierte su contenido en un recipiente globular de tres pies. La escena podría interpretarse entre las composiciones helenísticas del ciclo de Afrodita con *erotes* preparándose o saliendo del baño. La pieza puede datarse entre mediados del s. I y mediados del s. II d.C.

Colegio de San José (“Josefinas”)

En el área excavada se identificaron dos estructuras: un depósito, una estancia con hipocausto y otras estancias anexas. El primero es una estructura casi cuadrada de 2,53 m por 2,35 m. Sus paredes estaban enlucidas y tenían un rebanco interior de unos 0,40 m de altura. Conservaba un pavimento de *opus signinum* construido sobre una capa de mortero de “tejoleta”. La estancia con hipocausto (fig. 8), contigua por el norte con el depósito, no apareció completa. Según el director de la intervención tendría una superficie



Fig. 8. Restos de hipocausto en el Colegio San José (As Burgas; fot. L. Orero Grandal)

aproximada de 17 m² y conservaba diecinueve *pilae* de las sesenta y tres detectadas, muchas localizadas por las huellas que dejaron en el piso. Fueron construidas con ladrillos cuadrados y dimensiones intermedias entre pedales e bessales. A grandes rasgos, y como indica el propio director de la intervención “Os traballos de escavación arqueolóxica permitíronnos localizar un asentamento romano emprazado en tomo a un depósito e a un *hipocausto*, estruturas que quedaron perfectamente delimitadas” e que “Destaca a importante recollida de materiais cerámicos (ademais de vidros, ferros e bronce) de época romana: *T.S. Hispánica* e *Gálica* (Drag. 29), tanto lisa como decorada (con figuras humanas e de animais, motivos vexetais e rosetas, etc.), *T.S. Clara-B*, cerámica común romana (olas, cuncas, pratos, morteiros, xerriñas de pasta cincenta, cantimplora, ánfora, etc.), materiais cerámicos de construción como ladrillos (*opus testaceum*, os das *pilae*, de “*entalle*” planos), ímbri-ce, tegulae (de bordo apuntado, curvo e tronco piramidal), as moedas citadas, unha ferramenta agrícola...” (Orero Grandal 2010: 35 y 36). A este sector del asentamiento de las Burgas se le atribuye una cronología que partiría del s. II d.C. Podría ser un complejo termal, probablemente de uso privado, y aprovecharía manantiales de agua caliente que afloran en el lugar. El director de la intervención no descarta el posible uso curativo o balneario de este complejo.

3.2 Magdalena/Museo Arqueológico

Magdalena

Las excavaciones dirigidas por F. Espino Domarco y L. Orero Grandal permitieron comprobar la existencia de una gran necrópolis medieval, así como los restos de una necrópolis de época romana tardía. Los niveles más antiguos de la etapa romana se remontan al s. I d. C., según nos informaron los propios investigadores, y se localizaron bajo las citadas necrópolis medieval y tardorromana. Entre las estructuras destaca la aparición de un pozo con materiales romanos y un muro de gran calidad, con algunos sillares almohadillados que pudo haber formado parte de un edificio público o, al menos, de rango superior a uno de tipo doméstico (Orero Grandal y Espino Domarco 1991).

Museo Arqueológico

El solar del actual Museo Arqueológico Provincial de Ourense, antiguo palacio episcopal de origen románico, también guarda en el subsuelo niveles arqueológicos con asentamientos de la etapa romana más antigua. Las obras en el museo, que ahora mismo se están ejecutando, se realizan con excavaciones y seguimientos arqueológicos dirigidos por E. B. Nieto Muñiz, y con unos resultados que aún están en fase de estudio. Otras intervenciones

previas del mismo arqueólogo, en 2016 y aunque también inéditas, ya cuentan con informes depositados en la administración (Nieto Muñiz 2016) (fig. 9). Por este motivo no es posible ofrecer unas conclusiones definitivas y sólo es posible avanzar que los resultados por el momento, además de matizar otras intervenciones anteriores (Fariña Busto 1994; Justo Rodríguez y Fariña Busto 2007; Fariña Busto, Fernández Quintela y Justo Rodríguez 2010), suman evidencias de una actividad artesanal relacionada con la fundición, como muestra la aparición de un horno en la cercanía de ambientes domésticos, y de varias pilas vinculadas con otra actividad productiva. Agradecemos estos datos al director de la intervención, E. B. Nieto Muñiz.



Fig. 9. Estructuras romanas en el Museo Arqueológico (fot. E.B. Nieto Muñiz)

En función de lo anterior, simplemente recordamos de forma muy resumida lo expuesto a este respecto en nuestras publicaciones anteriores, con el fin de contextualizar los niveles más antiguos de este enclave en relación con el tema que tratamos. Los datos procedentes de excavaciones arqueológicas sistemáticas, relativamente recientes, y dirigidos por los arqueólogos cuyas publicaciones antes citamos, frecen información sobre el descubrimiento de un sillar almohadillado, tégulas, fragmentos de *Terra Sigillata Hispánica* de época flavia y de un un tesoro del siglo IV, datado entre 328- 360 d. C. También fueron exhumados más sillares almohadillados y abundantes tégulas y ladrillos, sigilata y algunas teselas. A ello debemos añadir los epígrafes de dos aras votivas, quizá del s. I d. C.:

I.O.M. / CCR/ VS)

.../... /... /LVAECVS /...BVRRVVS /...S.L.M.

Así también, como decíamos en otra publicación (Eguileta Franco 2008), no podemos olvidar los sillares almohadillados que aparecen reutilizados en la pared exterior que mira a la calle Hernán Cortés, y que las últimas intervenciones, a expensas de los resultados de la que ahora se está llevando a cabo, confirman una ocupación de época romana en casi todo, que según los arqueólogos antes citados, puede iniciarse en el s. I d. C.

3.3. Solar Pompeo/jardín O Posío

Solar Pompeo

A mediados del siglo XIX la zona que configuró el bosque del Posío empieza a cambiar por la definición de los polígonos de lo que será el Jardín del Posío y el nuevo Centro Provincial de Instrucción, actual Instituto Otero Pedrayo. La primera piedra para la construcción de este edificio fue colocada en 1869, en un solar de nueva configuración cedido por los comerciantes ourensanos José María Valencia y Fausto Mares. A esta propiedad se le añaden los terrenos lindantes por parte del Ayuntamiento, para así comenzar las obras de este Centro de Enseñanza, cuyos planos en primera instancia son de la autoría del arquitecto municipal Juan Redecilla y, en segundo término, del arquitecto Antonio Crespo, tras un parón debido a problemas de financiación. Todo este sector urbano se remodela intensamente por diversos motivos: el nuevo trazado de la carretera Villacastín a Vigo, construida entre los años 1860 y 1863; la urbanización de la calle García Mosquera, con la supresión de huertos de prácticas del Instituto; la creación de los jardines en el comienzo de la Rúa do Vilar; las diversas expropiaciones de parcelas (AHPOur. Año 1855. Exp.: Obras Municipales. Sig. 24428.) para el trazado de la calle Lugo. Todo ello va a delimitar el Huerto del Instituto, creado en su parte posterior, y que se cierra en el año 1892 para contener sus tierras ante los desniveles creados y existentes y en consonancia con las pendientes de las nuevas calles que lo circundan (AMOur. Obras Municipales. Año 1892. Expediente de expropiación de un trozo de terreno sito en la entrada del Campo y Alameda de Posío y salida de la calle Villar a las inmediaciones de la carretera, de la propiedad de Alonso Romero Pérez). Este nuevo espacio se denominará “Pompeo”, campo de prácticas agrícolas luego convertido en campo de deportes del I.E.S. Otero Pedrayo, y cuyo nombre se debe al catedrático de Ciencias Naturales y Agricultura Pompeyo Beltrán Camús, que ejerce como tal en este centro tras ganar la oposición en el año 1891. Fue además su director entre los años 1910 y 1913.

Las excavaciones en el solar respondieron a una cautela arqueológica decidida por la Comisión Territorial del Patrimonio Histórico de Ourense antes de sustituir el patio de recreo por el polideportivo actual, instalación subterránea que finalmente alcanzaría la cota de la calle de O Vilar. La intervención fue dirigida por uno de los firmantes del presente trabajo, el arqueólogo Celso Rodríguez Cao a finales de la década de 1990, concretamente entre 1996 y 1998 (fig. 10). Mientras se prepara la publicación de los resultados adelanta-



Fig. 10. Vista general de la excavación del solar O Pompeo

remos unas valoraciones sobre la aportación del solar Pompeo al asunto que ahora tratamos y que basaremos fundamentalmente en los datos obtenidos por el referido arqueólogo director sobre este importante sitio arqueológico, sin olvidar referencias sobre algunos de sus materiales dados a conocer en otras publicaciones (cfr. p.e. Eguileta Franco 1988, AA.VV. 2010, Xusto Rodríguez 2011 o Veiga Romero, 2019). La aportación fundamental del Pompeo radica en la excavación de un importante grupo de estructuras arquitectónicas de la etapa romana. Las que mejor se conservaban databan de los siglos III/IV d. C., cronología que las sitúa en etapas muy avanzadas de la romanización. Sin embargo, bajo estas construcciones tardías fue localizado un nivel de ocupación anterior, del siglo I d. C. (fig. 11), al tiempo que se detecta una gran remodelación de las estructuras en el s. II d. C.

En cuanto a las estructuras exhumadas de la primera ocupación que registramos en el solar, Fase I de la edificación (s. I d.C.), nos encontramos

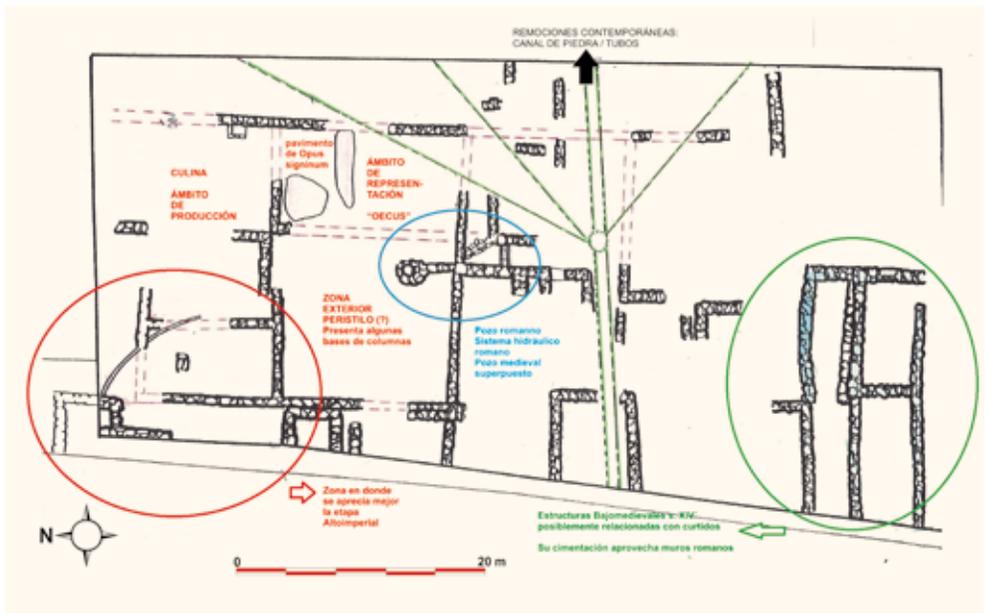


Fig. 11. Plano general de la excavación del solar O Pompeo

con restos de una serie de muros muy fragmentados, alguna canalización y zanjas de cimentación que ocupan una superficie muy reducida situada en el noroeste del solar, y que identificamos como un ambiente de servicio. Entre los elementos escogidos para su identificación (Bonini y Dal Porto 2003: 470; Bonini y Rinaldi 2003: 197) destaca la presencia de una *fareira* o cocina y una canalización. En lo constructivo esta estancia se edificó con un pavimento de losas de ladrillos *bipedales*, material por otra parte económico y resistente al agua, tan presente en las cocinas. En cuanto a la planimetría, la cocina se relacionaba con otras estancias de servicio: almacenes, letrinas, etc., con las cuales compartía las mismas instalaciones para funcionar.

A estas características, le debemos añadir la cultura material asociada a estas habitaciones, entre otros los recipientes de cocina, ollas, morteros, jarras del tipo monoasadas de pico trilobulado utilizadas desde finales del s. I d. C. y con paralelos en el campamento romano de *Aquis Querquennis* y en todo el convento bracaraugustano, cerámica de almacenaje o cerámicas finas, ejemplares de *Terra Sigillata Hispánica* que proporcionan cronologías de los ss. I y II d. C., cronología que comparte algún ejemplar de jarra pintada en rojo y que todo ello, nos ayuda en la localización de estas estancias de servicio, producción y almacenaje. Las actuaciones antrópicas, tanto para la construcción del edificio de enseñanza y su cierre perimetral, como las derivadas de la obra del polideportivo, provocaron que no dispongamos de una

planimetría completa de la edificación romana, en sus primeros tiempos, lo que impide establecer la relación que debió existir entre estas estancias y las de representación. Estas relaciones con otros ambientes de la casa, por otro lado, sí los podemos ir reconociendo a partir de la Fase II (s. II d. C.). Las estructuras que conformaban las habitaciones de la primera ocupación de la vivienda fueron modificadas, anuladas o cambiaron de funcionalidad. Así muchas de ellas, que en un primer momento estaban dedicadas a otros usos, ahora funcionan como nueva cocina (con *lareira* de *tegulae*), articulándose en esta fase con habitaciones de representación, el *oecus* (provisto de pavimento de *opus signinum*).

De la secuencia de ocupación, prácticamente ininterrumpida, da fe la serie de monedas halladas durante la intervención, como muestra el cuadro siguiente dedicado a las de la etapa romana:

Nº	Anverso	Reverso	Marca		Módulo
1	(IMPCAES)DOMITIA(NVS) Busto laureado del emperador a la derecha	Figura femenina de pié, probablemente Minerva, deidad preferida del emperador. La leyenda es irreconocible.			27 mm
Eje	Emperador	Cronología	Ceca	Tipo	Peso
6 H	Domiciano	81-96 dC.	Roma	Dupondio	75 g

Nº	Anverso	Reverso	Marca		Módulo
2	(...)ANVS HAD(...) Busto laureado del emperador a la derecha	Irreconocible			
Eje	Emperador	Cronología	Ceca	Tipo	Peso
0 H	Adriano	117-138 dC.	Roma	Sextercio	178 g.

Nº	Anverso	Reverso	Marca		Módulo
3	(ANINVS AVGPIV)SPPTRP(?) Busto laureado del emperador a la derecha.	Fortuna de pie con cornucopia. Leyenda irreconocible.			33mm.
Eje	Emperador	Cronología	Ceca	Tipo	Peso
6 H	Antonino Pío	138-161 dC.	Roma	Sextercio	272

Nº	Anverso	Reverso	Marca		Módulo
4	DIVVSMAN / TONINVSPIVS. Busto a la derecha del emperador.	CONSECRATIO / (S o R) C Pira funeraria de cuatro pisos adornada con estatuas.			29mm
Eje	Emperador	Cronología	Ceca	Tipo	Peso
6 H	Marco Aurelio	161-180 dC.	Roma	Sextercio	233

Cuadro de monedas romanas de O Pompeo

La moneda más antigua encontrada en contexto arqueológico y asociada con los niveles basales de la ocupación romana del Pompeo es un dupondio del emperador Domiciano, el último de la dinastía flavia. De la etapa Altoimperial contamos con numerosos fragmentos cerámicos, de ambiente domésticos, principalmente cerámica común de cocina y de mesa, especialmente olla, cántaros, cuencos y jarras. También está presente la cerámica fina, ejemplares de Terra Sigillata Hispánica que proporcionan cronologías de los ss. I y II d. C., cronología que comparte algún ejemplar de jarra pintada en rojo.

Queremos destacar por su rareza en los contextos romanos de Ourense una pieza especial. Se trata de una fíbula en bronce decorada con esmalte de colores y que representa la figura de un pavo real. Según A. Veiga, se adapta a una de las tipologías de fíbulas que propone Michel Feugère, concretamente al tipo 29a (de arco simple y con un solo animal), y con una propuesta cronológica de los siglos I- II d. C. (Veiga Romero, 2019) (fig. 12). La escasez de este tipo de piezas en los registros arqueológicos, al menos del noroeste, pudiera estar indicando una buena capacidad de importación de productos de prestigio por parte de los moradores de este asentamiento (de esta parte de la ciudad) en momentos Altoimperiales, cuando en núcleo urbano acababa de nacer.

Aunque nos desplazemos hacia contextos Bajoimperiales, no queremos dejar de apuntar alguna refe-



Fig. 12. Pavo real de O Pompeo

rencia sobre la posible presencia de elementos paleocristianos a partir de dos piezas arqueológicas de este enclave urbano. El investigador J.C. Rivas Fernández interpreta como indicio seguro de existencia de cristianos en el IV un fragmento cerámico de este lugar: “Refiriéndonos a la ciudad de Ourense, como seguro indicio arqueológico de la presencia aquí del cristianismo, hemos de destacar que en las recientes excavaciones realizadas en el patio del Pompeo del Instituto “Otero Pedrayo”, cuyos resultados todavía están inéditos, su director nuestro amigo el arqueólogo Celso Rodríguez Cao tuvo la amabilidad de adelantarnos que en las mismas, aparecieron restos de cerámica paleocristiana que se puede datar en el siglo IV” (Rivas Fernández 2003: 34-35). En todo caso, y según nuestro criterio, tal consideración de cerámica “paleocristiana” pudiese referirse más a una etapa cronológica de fabricación alfarera que a una manufactura con elementos característicos de los primeros cristianos. Sin embargo, y sin negar categóricamente tal posibilidad, existe otro hallazgo en este mismo solar que apunta hacia la misma posibilidad que la hipótesis de J. C. Rivas. Se trata de un fragmento de un recipiente de vidrio - ¿cuenco?, ¿plato? - con decoración grabada y datado entre la segunda mitad del s. IV y los inicios del s. V (fig. 13). Aunque fragmentados, aparecen representados tres motivos: una especie de medallón que encierra lo que parece una hoja de acanto, la fachada de un templo con once columnas y un pavo real. Cita M. Xusto un fragmento inciso procedente de Braga, decorado con

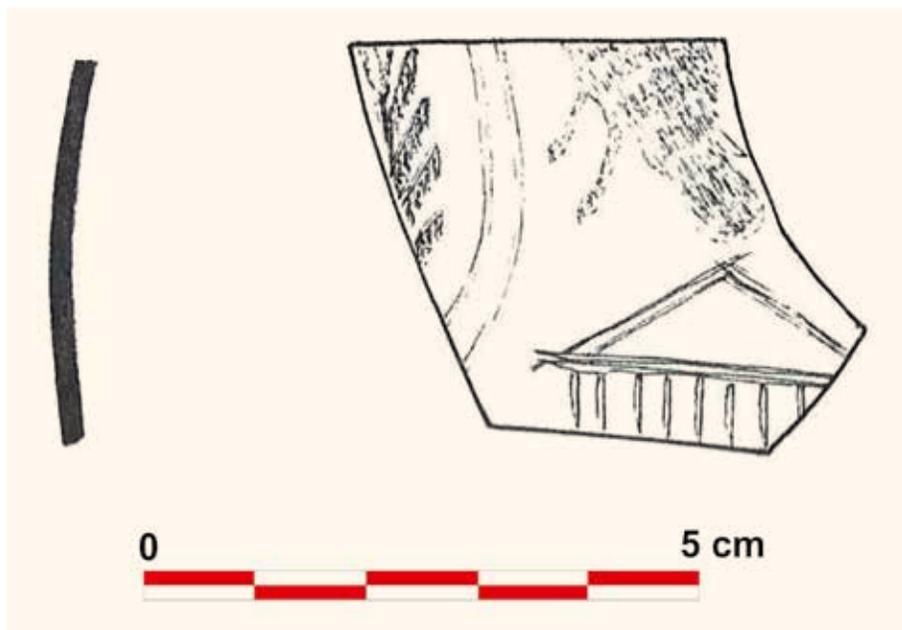


Fig. 13. Vidrio grabado de O Pompeo

el frontón triangular de un templo octástilo, un sol y quizá una paloma, muy común en la simbología paleocristiana. También un cuenco del Museo Archeologico Nazionale de Aquileia con una escena que representa el sacrificio de Isaac y un templo simbólicamente asociado con el Santo Sepulcro. El pavo real asociado con temas fitomorfos aparece en un cuenco del British Museum procedente de la necrópolis Holme Pierrepont (Xusto Rodríguez 2011).

También vincula el pavo real con esta simbología de los primeros cristianos. Y efectivamente, este motivo aparece en numerosas composiciones pictóricas y de bajorrelieves, especialmente en sarcófagos y pinturas de catacumbas. Símbolo de inmortalidad, asociada a la creencia de su carne incorruptible e imperecedera, se asoció a la trascendencia y a la vida eterna. Independientemente de la simbología del pavo real en las religiones anteriores al cristianismo, esta iconografía insiste en la identificación del animal con la inmortalidad, para simbolizar la resurrección de Cristo y el alma imperecedera de sus seguidores. Las *Etimologías* de san Isidoro lo describen así: "...el pavo tiene un grito que produce espanto, como el del predicador que amenaza a los pecadores con el infierno; camina con soltura como los hombres que practican la humildad en sus acciones; tiene cabeza de serpiente que representa al hombre prudente; su cuerpo es de zafiro como el hombre que dirige su espíritu siempre hacia el cielo y sus alas rojas representan a los hombres dados a la contemplación del Señor; su larga cola nos muestra la duración de la vida futura; parece que tiene ojos en ella, lo cual representa al sabio que es capaz de prever el peligro de la muerte que nos acecha; la variedad de sus colores nos muestra la variedad de las virtudes..."

Quizá la transferencia de todo este cuerpo simbólico del pavo real al cristianismo provenga, en opinión de J.M.C. Toynbee, del mundo pagano romano. En su opinión, la cola desplegada del ave, con forma arqueada y llena de puntos de color, podría significar ese firmamento o cielo a donde iban a parar las almas de griegos y romanos, lo que explicaría su uso en tumbas y otros contextos funerarios. Y de ahí pudo haber pasado al cristianismo (Toynbee 1973), no pocas veces representado en catacumbas. Entre otras, aparecen en la de Vía Latina, la de Vigna Cassia, en el hipogeo de los Acicios de la catacumba Priscila. También en antiguas iglesias como la representación del mosaico de la catedral de Santa Reparata de Florencia, del s. V o el también representado en la Basílica de Olbia, del s. VI. No queremos dejar de nombrar la elaborada escena representación de uno de los sarcófagos de la basílica San Vitale de Ravenna. Pero la simbología religiosa del pavo real trasciende de mundo antiguo y tardoantiguo al medievo, con numerosos ejemplos. Citamos, entre muchos otros, el relieve del Museo Cristiano de Brescia, representación fechada siglos VI-VIII, la escena de un capitel de la iglesia leonesa de San Isidoro, con dos pavos reales picoteando o bebiendo en un cáliz, o la del

mismo ave en la iglesia románica segoviana de Santa Marta del Cerro. Por proximidad, no debemos olvidar el pavo real y otras aves que decoran Santa Eulalia de Bóveda (Singul 1998; Rodríguez Colmenero 2018a), que según F. Singul “En la primera parte de este estudio adelantábamos como marco histórico y cultural más plausible para la realización de las pinturas de Bóveda, el de la *Gallaecia* sueva de la segunda mitad del s. VI” (Singul 1998: 74), aunque inspirada en motivos pictóricos paleocristianos anteriores. Según A. Rodríguez Colmenero, “Todo lleva a pensar, sin embargo, que a finales del siglo IV o ya entrado el V, los herederos del fundador del mitreo se habrían convertido a un nuevo credo, el cristianismo, ya a aquellas alturas religión oficial del Imperio. Mitraísmo y cristianismo habían convivido, próximos entre sí, por lo que no habría resultado especialmente difícil el paso hacia la nueva fe” (Rodríguez Colmenero 2018a: 364).

No es objeto de este trabajo adentrarnos en la arqueología del cristianismo en Ourense, pero queremos añadir la breve hipótesis que acabamos de plantear a partir de las interpretaciones sobre las escenas decoradas del vidrio a otros hallazgos de la provincia o de las proximidades. Como es sabido, algunos autores pretenden remontar el origen del cristianismo en *Hispania* y en *Gallaecia* a la llegada del apóstol Santiago el Mayor, aunque no existen fuentes históricas certeras que apoyen la evangelización en momentos tan tempranos. Así, nada se puede afirmar sobre los primeros años, los inmediatos a la muerte de Cristo, para las tierras occidentales del imperio romano. Es cierto que para este siglo I existe un indicio, la intención del apóstol San Pablo de viajar a Hispania, extremo que no pudo constatar la investigación basada en los “Hechos de los Apóstoles”, como tampoco es comprobable históricamente la llegada de los discípulos de Santiago, los siete varones apostólicos, para evangelizar Hispania. Quizá las primeras noticias certeras, y con mucha prudencia, sean las referencias sobre la existencia de iglesias o comunidades cristianas en Hispania tomadas de los Padres de la Iglesia Ireneo, de avanzado el siglo II, o de Tertuliano, cuyas obras más señeras debemos situar en los inicios del siglo III. En todo caso, para acercarnos a este asunto, contamos con el trabajo de R. Trevijano, que ofrece datos y bibliografía específicos sobre la primera expansión del cristianismo por tierras de occidente (Trevijano Etcheverría 2000).

En todo caso, para el noroeste y los territorios de *Gallaecia*, la fecha más segura es la del documento llamado Carta 67 de San Cipriano, obispo de Cartago. No entraremos en su contenido, que pueden ver en estudios diversos, pero iba dirigida a las comunidades cristianas de *Legio-Astúrica Augusta* y a la de *Augusta Emérita*, León-Astorga y Mérida, respectivamente, además de mencionar una comunidad de creyentes en *Caesaraugusta*, Zaragoza (sobre este tema cfr. p.e. Díaz y Díaz 1967, Blázquez Martínez 1986, Teja

1990, Salcedo Gómez 2002-2002). De este modo, las fechas válidas para la implantación del cristianismo en las tierras del noroeste hispánico serían, al menos, las décadas anteriores a la redacción de la Carta 67 (c. 254 d.C.), pudiendo remontarse cuando menos a los inicios del siglo III, al menos en Astorga y León, ciudades de *Gallaecia* en la Antigüedad tardía. Las referencias arqueológicas al respecto son muy escasas, quizá porque los cristianos no tenían una materialidad específica más allá de los elementos vinculados con los rituales y el culto. Pocas referencias se nos ofrecen. Algunas sólo son indicios y otras necesitan más información. Los cristianos no formaron un grupo cultural. Tanto en su origen como en su expansión, inicial, basada fundamentalmente en un proceso de apostolado y conversión, se extendieron por sistemas culturales diversos, judío, griego, egipcio, etc. y, por puesto, romano. Así también, su relativo aislamiento en medio de las comunidades anfitrionas y la ausencia de una guía o autoridad central, dada la muerte de su fundador, no sólo influyó en que la religión tardase en institucionalizarse, sino en que, además, su cultura material no fuese uniforme. Tampoco estas circunstancias facilitaron la creación de edificios, objetos rituales o sepulturas propias. El hecho de vivir entre intermitentes persecuciones obligaba a mantener una cautela en sus expresiones tanto de comportamiento como rituales. Por eso no se conservan muchas evidencias de iglesias u otros edificios religiosos anteriores al siglo IV y sus primeras construcciones, especialmente a partir del siglo III, empezaban a decorarse con pinturas y grabados que representaban objetos con significados crípticos, solamente reconocidos por ellos. Es el caso del pez, del ancla, el racimo de uvas, la paloma, etc., que empiezan a formar un grupo distintivo a partir del año 180, especialmente en las catacumbas, y reforzados por escenas bíblicas.

Como decíamos, la provincia de Ourense y su entorno ofrece escasas muestras y evidencias. Una quizá es el fragmento cerámico con una decoración estampillada de palmetas, con una cronología entre los siglos IV-V, hallado durante las excavaciones de la necrópolis de Santa María de Xinzo de Limia, dirigidas por M. Xusto Rodríguez (Rivas Fernández 2003; Xusto Rodríguez 1998 y 2000). Otro lugar es, según la propuesta de su excavador, A Rodríguez Colmenero, el oratorio paleocristiano de Ouvigo (Rodríguez Colmenero 1985 y 2018b). Allí, el primer edificio cristiano dataría de un momento no determinado, avanzado el siglo IV o los inicios del V. Con planta rectangular estaría organizada en dos espacios, una nave o lugar de reunión con el altar mirando a poniente y la entrada a oriente. El espacio más pequeño sería un nártex porticado de acceso, resguardado bajo el alero de la cubierta. Estaría, a su vez, precedida de una columnata dórica que actuaría como fachada. El segundo edificio cristiano, fruto de las reformas experimentadas en el anterior edificio, se dataría en los siglos V y VI. Experimentó un cambio radical en la orientación interior, invirtiéndose totalmente, 180°. La zona que antes era la

entrada se convierte en la cabecera, formando un pequeño presbiterio donde se situaría el altar, que ahora ya adopta la orientación hacia el naciente. Finalmente, aunque en la provincia de Lugo, citamos los restos de la iglesia de Temes, en el municipio de Carballedo (Delgado Gómez 1979 y 1987), por compartir con la provincia de Ourense el paraje de la Ribeira Sacra. Allí, junto con otros restos paleocristianos reutilizados en la iglesia, se encuentran los del conocido como sarcófago de Temes, datado en la primera mitad del siglo IV, entre o 320 e 330 d. C., y con una manufactura atribuida a un taller romano. De este modo, el fragmento de vidrio del solar Pompeo podría sumarse a los indicios de este fenómeno por el momento tan poco conocido de la arqueología de la cristianización. No así la fíbula del pavo real, que por su cronología altoimperial, en torno al siglo II, es por el momento excesivamente temprana para los contextos paleocristianos en el noroeste, como indicamos en párrafos anteriores.

Jardín de O Posío

Los abundantes restos materiales de la etapa romana aparecieron en la plataforma inferior del jardín del Posío (fig. 14). Se trata de material cerámico descubierto sobre el sustrato natural, una tierra arenosa procedente del granito meteorizado. Junto con otros fragmentos cerámicos se registraron algunos pertenecientes a un plato de barniz rojo pompeyano o de una tapadera de ánfora Santrot 18 (s. I d. C.), así como otras de *Terra Sigillata Hispánica* Drag.



Fig. 14. Zona de intervención de O Posío con acumulación de materiales romanos (fot. L. Orero Grandal)

15/17, Drag. 27, Drag. 37 o Ritterling 8 (s. IV). Estos materiales, junto con otros también cerámicos, pese a que no aparecieron evidencias arquitectónicas de la ocupación más antigua, de la etapa altoimperial, el director de la intervención dice que estos materiales “..non fan máis que confirma-la moi posible presenza dun asentamento desa época ..” de los ss. I-II d.C. (Orero Grandal 2000: 57) y que “..hai claros indicios dunha romanización que, a vulgar polos restos descubertos, podería abarcar dende o século I/II ata o século IV/V d.C., o que ampliaría os límites do Ourense romano cara ó sur da actual cidade” (Orero Grandal 2000: 59).

3.4. Esquema cronológico conjunto

Resumimos de forma muy esquemática los contextos y cronología de los tres grupos de enclaves, siempre en función de las publicaciones o de los informes elaborados por los directores de las intervenciones realizadas hasta el momento:

Enclave	Cronología más antigua propuesta	Tipo de asentamiento Más antiguo
Burgas	Segunda mitad s. I d.C.	Estructuras balnearias y termales Estructuras termales privadas Estructuras indeterminadas ¿termales?
Pompeo/Posío	Segunda mitad s. I d.C.	Estructuras domésticas Indicios de asentamiento
Magdalena/ Museo Arqueológico	Segunda mitad s. I d.C.	Estructuras domésticas y artesanales ¿Estructuras monumentales?

4. Conclusiones

Hemos reseñado cinco enclaves urbanos, finalmente agrupados en tres sitios significativos, con presencia o indicios fiables de asentamiento desde la segunda mitad del s. I d. C., como As Burgas, la plaza de A Magdalena/Museo Arqueológico y Pompeo/jardín de O Posío. Bien es cierto que el sector de las Burgas que hoy se conserva bajo el patio del actual colegio de San José (“Josefinas”), con estructuras arquitectónicas de carácter termal, los data el director de las intervenciones entre el s. II y mediados del V d.C. (Orero Grandal 1997 y 2010). Sin embargo, creemos que por la factible continuidad estructural con los restos descubiertos en el sector denominado “traseras de las calles Vilar y Cervantes”, podrían formar parte de un mismo complejo iniciado en la primera mitad del s. I d. C. que acaso se expandiría o se reformaría en el s. II bajo el actual y referido colegio. En efecto, las intervenciones que reseñamos en párrafos anteriores, refuerzan la relevancia que debió tener el enclave de

As Burgas y sus fuentes termales como foco de atracción en la selección del lugar para establecer una nueva ciudad. Ya lo había advertido Florentino Cuevillas, que vio en ellas algo más que su valor y utilidad medicinal: sobre todo el valor y función religiosos. De hecho las excavaciones recientes, que evidentemente él no conoció, indican que en sus aguas estaban depositadas las propiedades terapéuticas otorgadas por el dios *Revve/Reve Anabaraego* desde los orígenes de la ciudad. Y seguramente ya antes.

Pero desde los resultados de las otras excavaciones también debemos pensar que el sector de las fuentes termales no debió ser el único foco originario de la ciudad, sino que, al mismo tiempo, contamos con asentamientos en otros lugares del mismo aglomerado urbano y más o menos alejados de las Burgas. Si unimos los tres puntos más distantes del asentamiento romano, es decir, la plaza de A Magdalena, As Burgas y O Posío, todos con niveles arqueológicos desde la segunda mitad del s. I d.C., se formaría un triángulo con dimensiones en línea recta de 200 m (Magdalena-Burgas), 420 m (Burgas-Posío) y 550 m (Posío-Magdalena). Ahí estarían incluidos, a grandes rasgos los restos de asentamiento que, según los datos actuales, forman la ciudad romana de Ourense. Creemos que otro factor también fue esencial para comprender los orígenes. Se trata de la configuración de la unidad orográfica donde se asentó. Así se puede deducir del emplazamiento de la ciudad histórica y, especialmente de la distribución de las ruinas romanas. Los planos antiguos muestran como la ciudad histórica tuvo un desarrollo con forma alargada sur-norte (en esta dirección fue evolucionando históricamente). Se fue extendiendo por las laderas occidentales del Montealegre, monte que cierra el valle por el nacimiento, y ocupando las terrazas del Barbaña, pequeño afluente del Miño, en zonas más próximas al cauce de aquel y alejándose del río principal. De hecho, el entorno de las Burgas, por el momento límite noroccidental de la ciudad romana, dista unos 1.200 m del río Miño. Este paraje termal, abrigado y soleado, junto con los depósitos aluviales que aún se pueden ver en las huertas que pudieron sobrevivir a la edificación, debió formar un espacio que favorecía los cultivos, especialmente los de huerta. Mas aquí también consideramos muy importante la configuración topográfica. Entre la vaguada del arroyo de As Burgas, hoy canalizado por el desarrollo urbano, y el entorno del jardín de O Posío, se extiende una plataforma o terraza significativamente aplanada y regular que contrasta con la zona norte de la ciudad histórica, área organizada alrededor del actual edificio catedralicio. En este espacio urbano, con empinadas laderas hacia el este, no se constataron por ahora niveles de ocupación romanos (con la excepción del conjunto Magdalena-Museo Arqueológico). Al contrario, la zona meridional, de suaves pendientes topográficas y carente de las abruptas laderas de la zona norte, pudo ser, en combinación con los anteriores, otro foco de atracción (figs. 15 y 16).

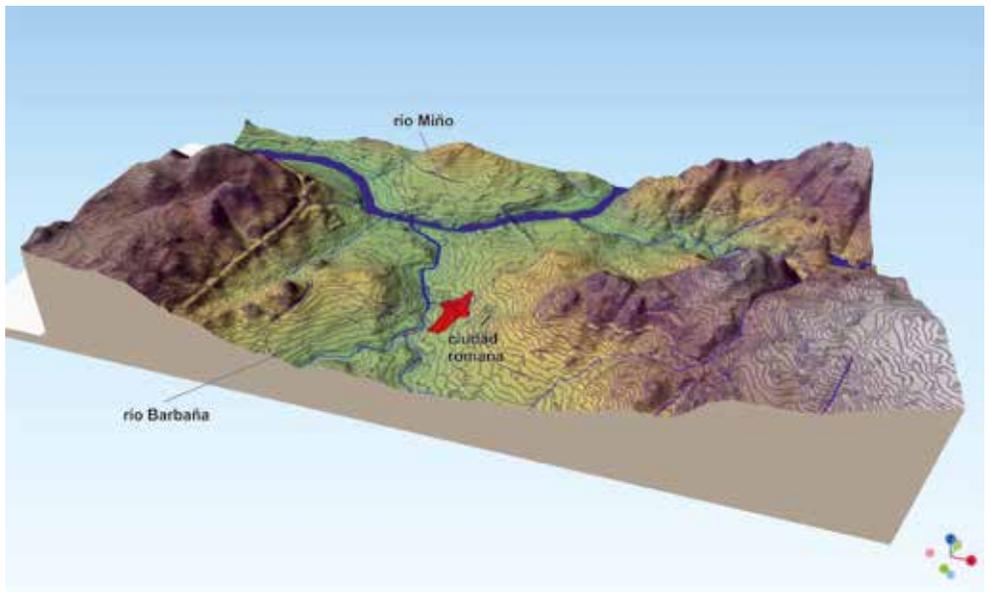


Fig. 15. El valle del Miño desde el SE y la ciudad romana

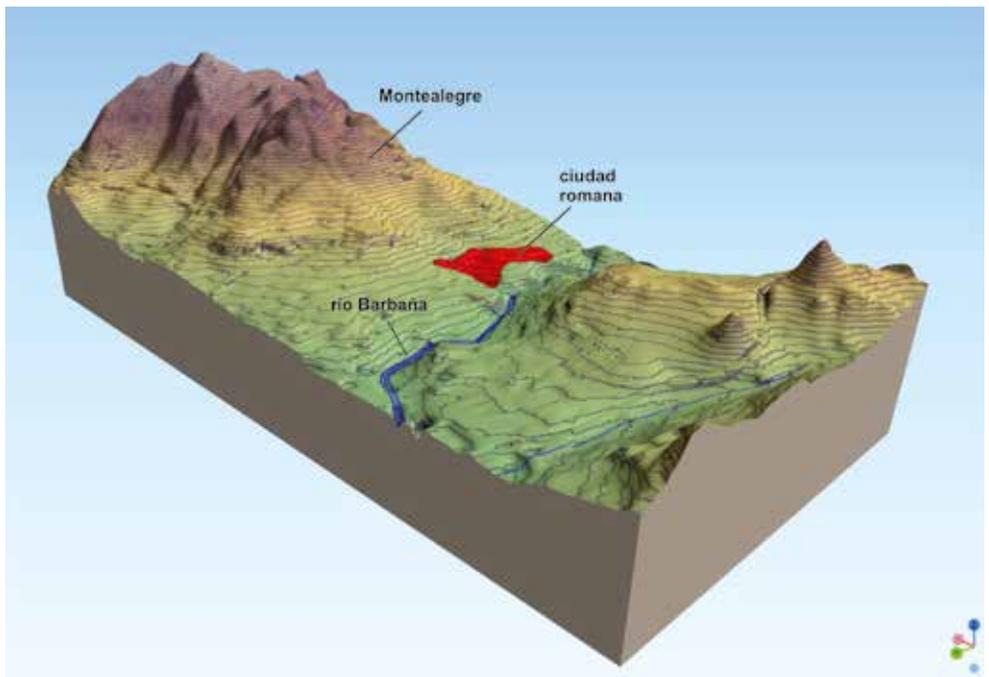


Fig. 16. El valle del Barbaña desde el NW y la ciudad romana

En el análisis de la construcción histórica del territorio, debemos tener siempre en cuenta el trazado de las calzadas, ya que supusieron el principal instrumento para la consolidación de la expansión del imperio romano y, después para su integración y organización territorial. Desde este punto de vista Ourense, y concretamente su puente, es un centro viario en el que convergen varias vías de diferente categoría, itinerarios que comunican tanto las poblaciones del interior como las marítimas, y todas entre sí, configurando un eficaz y complejo entramado de comunicaciones. Entre estos caminos destacamos la que unían las capitales de conventos jurídicos, *Lucus Augusti* y *Bracara Augusta*, hecho que según F. Pérez Losada (2002), da gran importancia a esta vía que une ambas ciudades por la ruta más corta y fácil. Por ello pertenecería a la red estatal primaria con una categoría semejante a las conocidas vías XVII, XVIII o XIX. Este factor de nudo de comunicaciones del Ourense romano y de su emplazamiento se pone otra vez en relieve cuando J. Gómez Vila se refiere a otra vía que enlazaría el núcleo romano de Ourense con el importante enclave de Chaves, *Aquae Flaviae*, convirtiéndose así Ourense en un eje principal de comunicación entre Lugo, el sur de la provincia de Ourense y norte de Portugal, espacio que según él presenta uno de los mayores índices de ocupación romana del noroeste (Gómez Vila 2005). Aun otro grupo de calzadas refuerzan el carácter nodal del puente (o vado) Ourense, pertenecientes a la ruta romana entre Ourense y *Dactonium* (Castillós), como proponen diversos investigadores (Rodríguez Colmenero 1977; Pérez Losada 2002; Arias Bonet 1964; Rivas Fernández, 1974b) o la vía trazada por la margen izquierda del Miño, de la que se localizó un miliario anepígrafo en el barrio de O Couto de la ciudad (Rodríguez Colmenero, 1976; Rodríguez Colmenero, Ferrer Sierra y Álvarez Asorey 2004).

Podríamos añadir otro elemento de análisis del emplazamiento de la ciudad romana. Esta, que proponemos a partir de las excavaciones arqueológicas realizadas hasta el momento, se sitúa en el límite geológico de los granitos (granodiorita biotítica) y de los depósitos aluviales (fig. 17). Aunque la cartografía geológica que empleamos está elaborada a una gran escala y no permite una precisión adecuada, parece que la forma que proponemos para la ciudad se adapta, a grandes rasgos, a esos dos grandes dominios, granítico y de depósitos aluviales, caracterizándose estos últimos por acoger las explotaciones mineras romanas en esta zona del Miño. De ser así, y siempre con la prudencia que impone trabajar con esta cartografía, podríamos casi plantear la hipótesis de que la ciudad pudiera encontrarse prácticamente a pie de mina, junto a hipotéticas explotaciones absorbidas o destruidas por el crecimiento urbano de Ourense. En trabajos anteriores hablábamos del Ourense romano como “.. una potencial civitas que pudo actuar como lugar de distribución de los recursos mineros, posibilidad que no deberíamos descartar dado el emplazamiento de Ourense en un centro privilegiado en relación

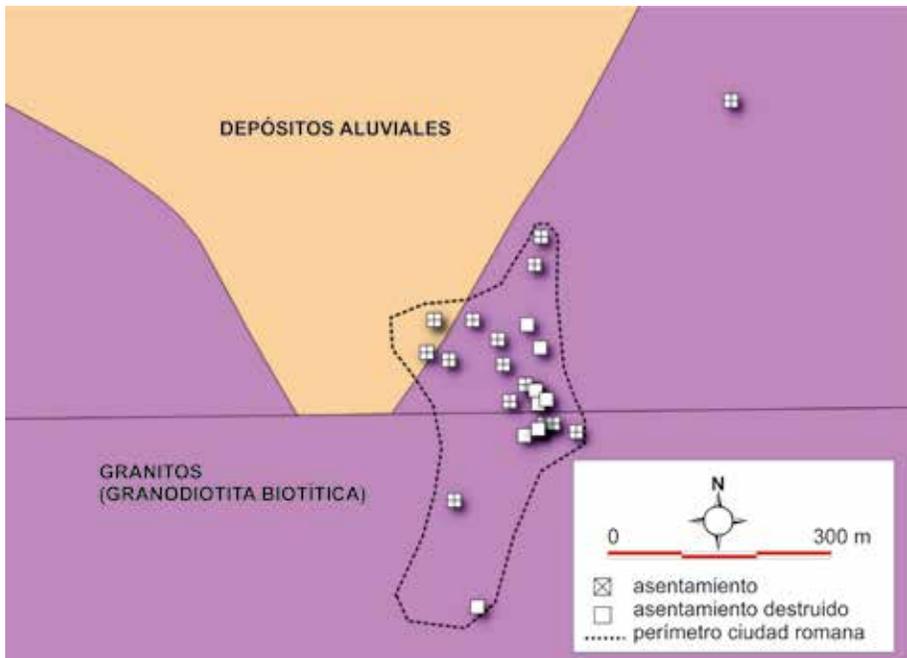


Fig. 17. Las dos grandes áreas geológicas y la ciudad romana

con explotaciones auríferas como Coles, Laias, Oira, y otras, que le dan el apelativo auriensis” (Eguileta Franco 2016a: 121-122).

Expuestas las consideraciones anteriores, creemos oportuno plantear el papel que desempeñaron las Burgas en el nacimiento y desarrollo de la ciudad. Creemos que lo más importante de los manantiales no sólo radique en su hipertermalidad y características salutíferas, sino y especialmente en relación con la última característica citada, con su cualidad sagrada. La sacralización de este importante lugar se nos muestra, tanto a través de los hallazgos arqueológicos, las aras, como en la tradición popular. Hemos visto cómo el poder curativo de las fuentes termales se atribuye a un dios prerromano, *Revve Anabaraego*, al que se dedican seis de las siete aras halladas hasta el momento en este entorno. Posiblemente en la Edad del Hierro, y quizá en los milenios anteriores durante una aún más lejana Prehistoria, este lugar fuese un potente foco de atracción para las gentes que poblaban la “hoya ourensana” y sus alrededores. Es cierto que las excavaciones recientes no han podido documentar asentamientos anteriores al dominio romano. Pero la insistente presencia de *Revve/Reve* en el lugar donde manan las aguas milagrosas constituye una posibilidad muy sugerente al respecto. La sacralización se intensifica también después con el culto a las Ninfas, como indica el

ara de *Calpurnia Abana Aeboso*, más tardía que los seis anteriores. Aunque tan sólo contemos con una dedicatoria a las Ninfas, no podemos olvidar que parece observarse una correlación entre las dedicatorias a las Ninfas y los asentamientos específicamente romanos, focos indudables de romanización. Según S. González Soutelo "...la epigrafía dedicada a divinidades propiamente romanas, y la presencia de dedicantes foráneos aparece fundamentalmente reflejada en aquellos manantiales asociados a enclaves específicamente de corte romano (como el campamento militar de *Aquae Querquennae*, en Bande; la capital del convento *lucensis* *Lucus Augusti*, Lugo; o la *mansionumunicipium* flavio de *Aquae Flaviae*, Chaves, Portugal) ...” (González Soutelo 2012: 328). Consideramos muy sugerente la opinión de los investigadores M^a Cruz Rodríguez González sobre el posible papel de las fuentes termales, lugares de culto, como importante factor de cohesión y vertebración de este nuevo espacio controlados por Roma, sobre todo en una zona con una población previas dispersa y rural formado por los castros de los alrededores del valle de Ourense (fig. 18): "...pudieron ser potenciados por el poder romano para consolidar las nuevas estructuras político-administrativas de las nuevas *civitates* creadas y organizadas por Roma a lo largo del alto imperio y, muy especialmente, tras la concesión del *ius Latii* por Vespasiano –tal y como parece ser el caso de *Aurium*–. En este contexto integrador y romanizador con

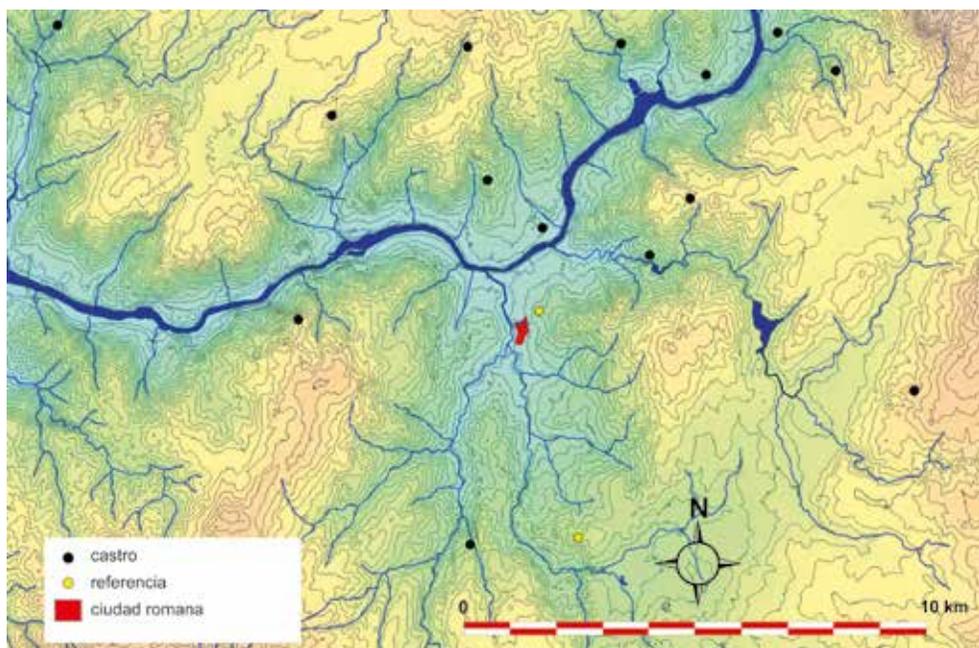


Fig. 18. El valle de Ourense, la ciudad romana y los castros y referencias del entorno

los consiguientes cambios lingüísticos, administrativos, jurídicos y religiosos el espacio de culto dedicado a Revve Anabaraego y ubicado en el «límite no-roeste» (EGUILETA, 2008: 74) de la ciudad romana puede ser valorado como un eslabón más de la puesta a punto de la infraestructura necesaria para el buen funcionamiento de la nueva comunidad política que incluía –como se desprende de la ley colonial de Urso en la Bética– tanto a los hombres con la creación de senados locales, como a los dioses con el establecimiento de un panteón con los pertinentes lugares de culto y calendario festivo, así como la regulación y gestión pública de la financiación de las ceremonias sagradas (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2004). Con ello, comenzó un nuevo tiempo para los habitantes de la antigua ciudad de Ourense, para los hombres y los dioses que velarán por la salud de la nueva civitas y la de sus habitantes. En esta nueva etapa Revve Anabaraego, bajo la presidencia de Júpiter, el dios supremo del panteón romano, cumplirá un papel nada desdeñable” (González Rodríguez 2016: 66).

Concluimos entonces y con los datos ahora disponibles, que Ourense debió nacer como ciudad en la segunda mitad del s. I d.C., seguramente como efecto de los impulsos transformadores y urbanísticos de época flavia, posiblemente con una función administrativa relacionada con el nudo de comunicaciones en el que se emplazó, quizá también con la explotación minera del entorno inmediato y más distante, y con el fuerte carácter simbólico que le otorgaron las aguas sacralizadas de As Burgas, potenciado por el santuario construido en época romana en los momentos en que la ciudad está naciendo y con una extensión que pudo haber sido planificada desde el inicio entre los sitios arqueológicos que tratamos en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1996). *Historia de Ourense*. Vía Láctea. A Coruña.
- AA.VV. (2010): *A cidade, da orixe ao século XV*. Xunta de Galicia.
- Alvarado Blanco, S., M. Durán Fuentes y C. Nárdiz Ortiz (1989): *Pontes Históricas de Galicia*. Colexio Oficial de Enxeñeiros de Camiños, Canais e Portos/Xunta de Galicia, A Coruña.
- Arias Bonet, G. (1964): *Los caminos del duunviro Lépidus y otras vías romanas*. El Miliario Extravagante, nº 7. Cádiz.
- Bonini, P. y C. Dal Porto (2003): “Le cucine”. En P. Basso y F. Ghedini (eds), *Subterraneae Domus. Ambienti residenziali e di servizio nell’edilizia privata romana*. Verona.

- Bonini, P. y F. Rinaldi (2003): "Gli ambienti di servizio", en S. Bullo y F. Ghedini (eds). *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20, 26); l'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana*. Antenor Quadern. Padua.
- Blázquez Martínez, J. M. (1986) "La carta 67 de Cipriano y el origen africano del cristianismo hispano." Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, tomo III: Estudios históricos. Madrid
- Concello de Ourense (1996): "Capítulo 7. Do patrimonio arqueolóxico do Casco Histórico da Cidade de Ourense." En *Plan Especial de protección e reforma interior do casco histórico de Ourense*.
- Delgado Gómez, J. (1979): "El complejo de Temes ¿un monumento paleocristiano?." Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología (Lugo, 1977). Zaragoza.
- Delgado Gómez, J. (1987): "La Biblia en la iconografía pétreo lucense." *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, n.º 3. Lugo.
- Díaz y Díaz, M. (1967): "En torno a los orígenes del cristianismo hispano." *Las raíces de España*. Madrid.
- Eguileta Franco, J. M. (1997): "Actuación arqueológica en el Atrio de la Iglesia de la Santísima trinidad - 1993 (Ourense)." *Boletín Auriense*, t. XXVI, Ourense.
- Eguileta Franco, J. M. (2000): "Sobre as orixes da cidade de Ourense." *Auria*, nº 43 (noviembre), Ourense.
- Eguileta Franco, J. M. (2008): "Ourense, sucesión ciudades estratificadas por el tiempo: el entramado romano." *Porta da Aira*, nº 12. Ourense.
- Eguileta Franco, J. M. (2012): "As burgas na cidade galaicorromana." En Eguileta Franco, J. M. e C. Rodríguez Cao, *Aqva, Divi, Vrbs. Auga Deuses e Cidade. Escavacións arqueolóxicas nas Burgas (Ourense): Casa dos Fornos e traseiras das rúas do Vilar, Cervantes e do Baño*. Concello de Ourense. Ourense.
- Eguileta Franco, J. M. (2016a): "As burgas en la ciudad galaicorromana." En Eguileta Franco, J.M. y C. Rodríguez Cao, *Aqva, Divi, Vrbs. Agua Dioses y Ciudad. Excavaciones arqueológicas en As Burgas (2005-2010)*. Deputación de Ourense. Ourense.
- Eguileta Franco, J. M. (2016b): "As Burgas de Ourense y Revve Anabaraego: un dios para unas fuentes termales." *Abrente* (Revista de la Real Academia Galega de Bellas Artes), nº 48. A Coruña.

- Fariña Busto, F. (1994): *Pazos, torres e curral do bispo de Ourense*. Museo Arqueológico Provincial. Boletín Auriense, Anexo 19, Ourense.
- Fariña Busto, F., X.M. Fernández Quintela y M. Xusto Rodríguez (2010): "Intervencións arqueolóxicas no edificio do Museo," *Ourense. A cidade, da orixe ao século XV*, Xunta de Galicia.
- Fernández Ibáñez, C. y A. Seara Carballo (1989): "Las Burgas y los orígenes de Orense." *Revista de Arqueología*, LXXXIV. Madrid.
- Ferrer Sierra, S. y A. Rodríguez Colmenero (2001): "La Via Nova romana (XVIII del Itinerario de Antonino). Bases de partida para su investigación." *Larouco*, nº 3. Lugo
- Ferro Couselo, X. (1988): *Visión urbanística del Orense antiguo*, Reedición Museo Arqueológico Provincial, Ourense (texto original de 1955. "Visión urbanística del Orense antiguo", La Región, extra de 9 de junio).
- Fita, F. (1903): "Ara votiva a las célebres Burgas de la ciudad de Orense." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XLII, Madrid.
- Gómez Vila, J. (2005): *Vías romanas de la actual provincia de Lugo*. Tesis doctoral inédita. USC. Santiago de Compostela.
- González Rodríguez, M. C. (2004): "La religión en la ciudad romana: el ejemplo hispano (s. I a.C.-s. III d.C.)." En Bartolomé J., M.C. González y M. Quijada, M. (eds.): *La escritura y el libro en la antigüedad*. Ediciones Clásicas. Madrid.
- González Rodríguez, M. C. (2012): "As adicacións a Revve Anabaraego no marco da relixión romana provincial da época altoimperial?" En Eguileta Franco, J. M y C. Rodríguez Cao, *Aqva Divi Vrbs. Auga, Deuses e Cidade. Escavacións arqueolóxicas nas Burgas (Ourense): casa dos fornos e traseiras das rúas do Vilar, Cervantes e do Baño*. Concello de Ourense. Ourense.
- González Rodríguez, M. C. (2016): "Las dedicaciones a Revve Anabaraego en el marco de la religión romana provincial de época altoimperial." En Eguileta Franco, J. M y C. Rodríguez Cao, *Aqva, Divi, Vrbs. Agua Dioses y Ciudad. Excavaciones arqueológicas en As Burgas (2005-2010)*. Deputación de Ourense. Ourense.
- González Soutelo, S. (2012): "El balneario romano de Lugo: una nueva interpretación arquitectónica y funcional." *Saguntum*, 44. Valencia.
- López Cuevillas, F. (1934): "Como nasceu a cidade de Ourense." *Nós*, nº 126-127, Santiago de Compostela.

- López Cuevillas, F. (1969): "El Corazón de la Ciudad". En *Cosas de Orense. Artículos publicados en el diario La Región de Orense*. Concello de Ourense. Ourense.
- Nieto Muñiz, E.B. (2016): *Ampliación da área escavada no Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense*. Informe Valorativo arqueológico inédito depositado en el Concello de Ourense.
- Orero Grandal, L. (1997): "Intervención arqueolóxica nas inmediacións de "As Burgas": Patio do "Colexio das Josefinas"". *Boletín Auriense*, XXVII. Ourense.
- Orero Grandal, L. (2000): "Restos arqueolóxicos romanos e medievais no "Xardín do Posío" da cidade de Ourense", *Boletín Auriense*, t. XXX, Ourense.
- Orero Grandal, L. (2010): "Actuacións arqueolóxicas na cidade de Ourense: Colexio das Madres Xosefinas e Xardín do Posío". *A cidade, da orixe ao século XV*. Xunta de Galicia.
- Orero Grandal, L. y F. Espino Domarco (1991): "Estudio dos materiais arqueolóxicos da Praza da Madalena (Ourense)", *Arqueología/Informes, II*, Santiago de Compostela.
- Pérez Losada, F. (2002): *Entre a cidade e a aldea. Estudio arqueohistórico dos aglomerados secundarios" romanos en Galicia*. Brigantium, vol. 13. A Coruña
- Rivas Fernández, J. C. (1974a): "Época Romana y Alta Edad Media", *Voz Ourense, Gran Enciclopedia Gallega*, t. 23, Gijón.
- Rivas Fernández, J. C. (1974b): "Addenda al catálogo y estudio de los miliarios orensanos". *Boletín Auriense*, T. IV. Ourense.
- Rivas Fernández, J. C. (1978): "Los dos antiguos portos fluviales de Orense: el "Porto Auriense" y el "Porto Vello". Sus barcas, ermitas y caminos", *Boletín Auriense*, t. VIII. Ourense.
- Rivas Fernández, J. C. (2003): *Antigüedad del episcopado auriense*. Duen de Bux/Excma. Diputación de Ourense. Ourense.
- Rivas Fernández-Xesta, J. C. (2014): *A Ponte Maior. La razón de ser de una ciudad: el puente romano-medieval de Ourense*. Deputación de Ourense, Ourense.
- Rodríguez Cao, C. y L. Cordeiro Maañón (2016): "As Burgas de Ourense. Contexto Histórico-Arqueolóxico ". En Eguileta Franco, J.M. y C. Rodríguez Cao, *Aqva, Divi, Vrbs. Agua Dioses y Ciudad. Excavaciones arqueolóxicas en As Burgas (2005-2010)*. Deputación de Ourense. Ourense.

- Rodríguez Cao, C. y J. M. Eguileta Franco (2017): "El balneario romano de la ciudad de Ourense: primer avance de las excavaciones". En Matilla Séiquer, G. y S. González Soutelo. *Termalismo antiguo en Hispania Una análisis del tejido balneario en época romana y tardorromana en la Península Ibérica*. Anejos Archivo Español de Arqueología, LXXVIII. Madrid.
- Rodríguez Colmenero, A. (1977): *La red viaria romana del sureste de Galicia*. Valladolid.
- Rodríguez Colmenero, A. (1985): *Excavaciones arqueológicas en Ouvigo, Blancos (Orense)*. Noticiario Arqueológico Hispánico, Separata nº 24, Madrid.
- Rodríguez Colmenero, A (2018a): "Santa Eulalia de Bóveda: trazos cronológicos en la evolución de una edificación sacra a lo largo de la antigüedad tardía". En López Quiroga, J. (coord.) *In tempore sueborum el tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Deputación de Ourense. Ourense.
- Rodríguez Colmenero, A (2018b): "El oratorio paleocristiano de Ouvigo (Os Blancos, Ourense)". Breve revisión. En López Quiroga, J. (coord.) *In tempore sueborum el tiempo de los suevos en la Gallaecia (411-585), el primer reino medieval de Occidente*. Deputación de Ourense. Ourense.
- Rodríguez Colmenero, A., S. Ferrer Sierra y R. D. Alvarez Asorey (2004): *Miliarios e outras inscricións viarias romanas do noroeste hispánico (conventos bracarense, lucense e asturicense)*. Consello da Cultura Galega, Sección de Patrimonio Histórico, Santiago de Compostela, 2004.
- Rodríguez González, X. (1997): "Una dedicación a Reve en el entorno de Las Burgas (Ourense), y su significado en el contexto arqueológico". *Boletín Auriense*, t. XXV. Ourense.
- Rodríguez Temiño, I. (2004): *Arqueología Urbana en España*. Ariel Patrimonio. Barcelona.
- Salcedo Gómez, R. (2000-2002): *El corpus epistolar de Cipriano de Cartago (249-258 dC.): estructura, composición y cronología*. Tesis doctoral UAB, Barcelona.
- Seara Carballo, A. (1989): "As Burgas (Ourense)". *Arqueoloxía/Informes, 1. Campañas 1987*, Xunta de Galicia. A Coruña.
- Seara Carballo, A. (1991): "Estudio do material arqueolóxico exhumado nas excavacións de As Burgas (Ourense)". *Arqueoloxía/Informes 2. Campañas de 1988*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

- Seara Carballo, A. (2010): "Cerámica común romana das Burgas de Ourense" *Ourense. A cidade, da orixe ao século XV*. Xunta de Galicia.
- Singul, F. (1998): "La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana." *Boletín Auriense*, t. XXVIII, Ourense.
- Teja, R. (1990): "La Carta 67 de S. Cipriano a las comunidades cristianas de León-Astorga y Mérida: algunos problemas y soluciones." *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano. Antigüedad. Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía VII*. Murcia.
- Toynbee, J. M. C. (1973): *Animals in Roman Life and Art (Aspects of Greek and Roman Life series)*. Thames and Hudson. London.
- Trevijano Etcheverría, R. (2000): "La difusión de la Iglesia en el área mediterránea hasta la paz constantiniana." *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 9. Universidad de Navarra. Pamplona.
- Vázquez Rodríguez, C. (1943): "Una necrópolis romana en Ourense." *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Ourense*, I, Ourense.
- Veiga Romero, A.M. (2019): "Fíbula con esmalte. Pieza del mes, junio 2019." *Museo Arqueológico Provincial de Ourense*. Ourense.
- Xusto Rodríguez, M. (1998): "O núcleo urbano de Xinzo e as súas orixes romanas;" en A. Rodríguez Colmenero (coord.): *Los orígenes de la ciudad en el noroeste hispánico. Actas del Congreso Internacional. Lugo 15-18 de mayo 1996*, vol 2. Lugo.
- Xusto Rodríguez, M. (2000): "Iglesia vieja de Xinzo de Limia (Ourense). Intervenciones arqueológicas y lectura histórica." *Restauración y rehabilitación*, n.º 37. Madrid
- Xusto Rodríguez, M (2011): "Vidrio grabado del solar del Pompeo (Ourense). Peza do mes, abril 2011." *Museo Arqueológico Provincial de Ourense*. Ourense.
- Xusto Rodríguez, M. y F. Fariña Busto (2007): "Intervención nos Paaços, Torres et Curral do Bispo D'Ourens." López-Mayán Navarrete y C.J. Galbán Malagón (Coords.), *Del Documento Escrito a la Evidencia Material*, Actas del I Encuentro Compostelano de Arqueología Medieval, Edicións Lóstrego, Santiago de Compostela.

APROXIMACIÓN A LA VIDA DEL MAESTRO JOSÉ CASTRO GONZÁLEZ «CHANÉ»

NILO JESÚS GARCÍA ARMAS
Conservatorio de Música Profesional de A Coruña

Resumen: El presente trabajo muestra unos apuntes biográficos recogidos de la hemeroteca, a lo largo de la vida del maestro compositor José Castro González «Chané» (1856-1917), destacando sus éxitos como director del orfeón El Eco en diferentes certámenes, compaginándolo posteriormente como profesor de música en la Escuela de Bellas Artes, que de ahí surgió una polémica en la prensa de la época comparando a Pascual Veiga y Castro Chané. En 1893 emigró a Cuba en donde mantuvo una estrecha relación con Curros Enríquez que se vio plasmada en diferentes melodías gallegas que permanecerán en la historia de la música gallega como una de las más bellas páginas musicales. Se menciona su vuelta A Coruña en 1907, aclamado por los vecinos herculinos, así como en 1908 en el traslado del féretro Curros Enríquez, que curiosamente, sería del mismo modo en que regresó su amigo Chané a Galicia tras su fallecimiento en 1917.

Palabras clave: Chané - Música - Coruña - Cuba - El Eco.

Abstract: This work shows some biographical notes collected from the newspaper library, throughout the life of the master composer José Castro González «Chané» (1856-1917), highlighting his successes as director of the orfeón El Eco in different competitions, later combining him as professor of music at the School of Fine Arts, from which a controversy arose in the press of the time comparing Pascual Veiga and Castro Chané. In 1893 he emigrated to Cuba where he maintained a close relationship with Curros Enríquez, which was reflected in different Galician melodies that will remain in the history of Galician music as one of the most beautiful musical pages. His return to A Coruña in 1907 is mentioned, acclaimed by the herculine neighbors, as well as in 1908 in the transfer of the Curros Enríquez coffin, which curiously, would be the same way in which his friend Chané returned to Galicia after his death in 1917.

Keywords: Chané - Music - Coruña - Cuba - El Eco.

José Castro González «Chané»

Nació en Santiago de Compostela el 16 de enero de 1856, «Chané» era el nombre artístico utilizado por su familia, que eran músicos intérpretes de guitarra, bandurria y otros instrumentos de cuerda pulsada, cuya rondalla era muy conocida en Galicia. Sus primeras nociones musicales las adquirió en el seno familiar en donde aprendió a tañer los instrumentos mencionados. A los 19 años ingresó como músico militar en el regimiento de Artillería de A Coruña, en donde estudiaría armonía y composición con Bernardo Noriega, permaneciendo como militar hasta que en 1880 abandonó la milicia, según algunas fuentes porque consiguió una plaza de profesor de música en la Escuela de Bellas Artes (Baliñas, 2004; Carreira, 1990), lo que no ha podido ser corroborado documentalmente, porque fue en 1892 por la Real Orden del 6 de diciembre, “cuando se produjo el primer nombramiento del titular de Música, en propiedad, para servir la cátedra de Solfeo aplicado al conjunto y masas corales que recayó en el prestigioso compositor J. Castro González «Chané»” (Meijide Pardo, 1994, p. 116). Fue director de orfeones como el Orfeón Coruñés y más tarde El Eco, con quien obtuvo diferentes galardones, como en Pontevedra (1880) o Madrid (1887):

“(…) Pero el entusiasmo cuando rayó casi en delirio fue en el momento que D. José Castro Chané, director del orfeón El Eco de la Coruña, se presentó a recibir la medalla de oro, diploma, etc., que le otorgó el Jurado como primer premio destinado a las masas corales (...)

El sr. Castro Chané, cuya galantería ha sido extrema, se propuso complacer á los espectadores, y aunque no en el kiosko, frente al salón destinado á buffet dirigió otra vez el coro Pepita que hubo de cantar á instancias del Maestro Caballero, excusando decir que al final, una incesante salva de aplausos rendían tributo a la esmerada y difícil ejecución de dicha piececita (...)¹

Incluso se mencionaba en noticias de “enviar al director de El Eco, Sr. Castro Chané, pensionado a Francia y Bélgica para estudiar la organización de las sociedades corales en aquellas adelantadísimas naciones”². El orfeón que dirigía también fue premiado en Barcelona (1888), del que se rescata una crónica del evento por el publicista Manuel J. Lema:

En el certamen internacional de sociedades corales celebrado en Diciembre de 1888 en Barcelona cúpome el honor de representar ante la Exposición Universal y ante el Jurado correspondiente al orfeón El Eco de la Coruña, dirigido por el ilustre maestro don José Castro Chané. La evocación de aquel glorioso torneo de arte, en que El Eco obtuvo el primer premio,

1 *El lucense*: diario católico de la tarde: Núm. 802. 15-VI-1887, p. 2

2 *Gaceta de Galicia*: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela: Núm. 142. 27-VI-1887, p. 2.

consistente en cinco mil pesetas y una medalla de oro, luchando con numerosas masas corales españolas y extranjeras de gran renombre (...) Cuando se invitaba a Chané a que dijese algo, solía contestar modestamente: Yo solo hablo con la batuta (...)³

También participaron en París (1889) en el festival del Teatro Trocadero, obteniendo un gran éxito como se apreciaba en crónicas de la época:

El presidente de esta laureada masa coral, nuestro amigo D. José Martínez Fontenla, recibió en la Coruña el siguiente telegrama que los periódicos de la vecina capital publican:

«París, 13, (12'30m.)-Señor presidente el orfeón coruñés El Eco:

Acaba de hacer el orfeón su segunda audición en Le Cirque de Hiver con asistencia de un público ilustradísimo compuesto en su mayor parte de profesores y artistas.

El éxito ha sido ruidoso, sobre todo para Chané que fue obligado a salir a escena repetidas veces (...)⁴

Además, impartía clases particulares como se puede observar en algún periódico de la época en el que se ofertaba: “José Castro Chané. Maestro director del orfeón El Eco. Da lecciones de canto con arreglo al plan de estudios del Conservatorio de Madrid. Recibe los avisos en la Conserjería de la Escuela de Bellas Artes, San Andrés, núm. 23”⁵. Por la provisión de una plaza de música en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña surgió una polémica que desprendió diferentes comentarios, comparando a Chané con Veiga, del que se posicionan a favor o en contra de uno y otro como se puede observar en la siguiente crónica, que respondía a otras crónicas anteriores:

(...) ¿Quién ha organizado los orfeones en la región gallega? ¿Quién les dio vida y quién conquistó para los de la Coruña sus primeros lauros? ¿Ignora Fritz que así *El Eco* como el primitivo *Coruñés* son producto de la pericia indiscutible del Sr. Pascual Veiga?

Nosotros que seguimos con ferviente entusiasmo los pasos de nuestras asociaciones corales que tan grande predicamento llegaron á adquirir por la dulzura de sus cantares, no hemos olvidado que en la vecina capital, cuna de los certámenes regionales, y más recientemente en Vigo ganaron diferentes premios, no tan solo los indicados orfeones, sino también el del *Liceo Brigantino* bajo la hábil batuta de nuestro Clavé y por cierto que uno de ellos venciendo al Sr. Castro Chané, si no recordamos mal, en Julio de 1880.

3 *Boletín oficial del Centro Gallego*: revista mensual: Número 54. 1-VI-1917, pp. 6-8.

4 *El Correo gallego*: diario político de la mañana: Número 2705 – 15-IX-1889, p. 2

5 *El Anunciador*: diario de La Coruña y de Galicia: Núm. 10168. 16- VIII-1890, p. 3.

(...) Ahora diremos muy pocas palabras que el ingenioso Fritz establece entre dicho maestro y el Sr. Chané, reconociendo como reconoce la superioridad del primero á título de compositor (...)

(...) ningún interés personal despierta en nosotros la provisión de la plaza creada en la Escuela de Bellas Artes de la Coruña (...) bien merece que dicha plaza se conceda por oposición, abriendo así ancho camino á cada uno de ellos para probar en público ejercicios su instrucción artística y las aptitudes que posea para la enseñanza.⁶

Sus composiciones musicales se comenzaban a editar y poner a la venta en diferentes establecimientos musicales, como la tienda de Canuto Berea, como se podía observar en algún periódico: “Dentro de breves días se pondrá á la venta en los principales establecimientos de aquella ciudad una *Melodía gallega*, música de Castro Chané, director del orfeón coruñés *El Eco*, y letra del poeta gallego D. Manuel Curros Enríquez”⁷.

Hemos recibido la preciosa *Melodía Gallega* para canto y piano, letra del eminente Curros Enríquez y música del director del laureado orfeón EL Eco Sr. Castro Chané, ostentando en la portada los retratos de los autores, debidos al lápiz del reputado dibujante D. Urbano González. Véndese esta inspirada composición musical en el Almacén de Música de don Canuto Berea, Real 38, y en la Administración de Don Pepito, Ancha de San Andrés 3, al precio de 2’50 reales ejemplar⁸

Las disputas dialécticas entre periódicos de la época por la confrontación entre Castro Chané y Pascual Veiga se manifestaban continuamente, llegando en ocasiones a puntos extremos, como se observa en el siguiente texto:

(...) Por lo demás, quien le haya contado que al entrar el Orfeón Gallego en Lugo se gritó ¡muera Chané! Faltó a la verdad; aquí no se ha oído semejante grito, ni ningún otro que ¿? De la cultura de todo pueblo que se estime, como Lugo se estima: eso queda para los pueblos en cuyo teatro se oyen aquellas arrogancias que no hemos de mentar ahora, y en cuyos paseos se silva al eminente maestro Veiga, que, entre otros méritos, nadie puede disputarle el de haber ido á París á buscar y obtener honra y gloria para Galicia⁹

La polémica del inicio de la docencia de los estudios musicales en la Escuela de Bellas Artes sufrió diversos capítulos que llevó a los profesores a tomar la decisión de impartir gratuitamente sus clases:

6 *El lucense*: diario católico de la tarde: Núm. 1314. 28-II-1889, p.1.

7 *Diario de avisos de La Coruña*: Número 9887. 4-IX-1890, p. 4.

8 *Diario de avisos de La Coruña*: Número 9905. 25-IX- 1890, p. 3.

9 *El lucense*: diario católico de la tarde: Núm. 1754. 20-VIII-1890, p. 3.

Autorización al director de la Escuela de Bellas Artes para que los profesores de la sección de Artes y Oficios, declarados cesantes por la Diputación interina, D. Pascual Veiga, D. Joaquín Lago, don José Castro Chané, d. Manuel Berea (...) puedan continuar dando gratuitamente las enseñanzas musicales (...) ¹⁰.

En 1892, “El popular y distinguido maestro, director del orfeón coruñés «El Eco» D. José Castro Chané, contrajo matrimonio con la bella señorita Elvira Hernández”¹¹, continúan los éxitos del orfeón que son recogidos en copiosas noticias de la época, como la visita a Madrid, en que fueron recibidos incluso por el presidente del Consejo de ministros “(...) recibió al orfeón coruñés El Eco, que causó una explosión de entusiasmo (...) Así el director del orfeón, Sr. Castro Chané, como la justísimamente celebrada masa coral, fueron objeto de repetidas y calurosas felicitaciones”¹² y al periódico *La Correspondencia en España*:

Los orfeonistas, en número de 80, dirigidos por el notable y popular maestro, Sr. Castro Chané, cantaron primero dos piezas en la calle, que fueron muy aplaudidas, y después subieron á nuestros salones donde continuó el concierto hasta las dos de la madrugada¹³

Además de las múltiples noticias sobre conciertos del orfeón El Eco, también se ha hallado alguna en relación con la composición de un himno gallego con letra de Galo Salinas:

D. José Castro Chané, reputado compositor musical y director del tantas veces laureado orfeón El Eco, está poniendo en música el patriótico himno popular regional, escrito en gallego por D. Galo Salinas, con el objeto de que el citado orfeón lo cante á la mayor brevedad¹⁴

Se desconocen los motivos exactos que le llevaron a emigrar a Cuba, en algunas fuentes aparece que fue cesado de su cargo, aunque ya existían noticias anteriores de que había sido llamado para impartir clases, se supone que en la búsqueda de una mejor vida:

Circula estos días la noticia de que muy pronto-quizás a mediados de marzo- tendremos en La Habana al inteligente director del laureado orfeón “El Eco” de la Coruña, D. José Castro Chané, y dícese también que ha sido llamado para encargarle la enseñanza de la clase instrumentación de la sección de Filarmonía del «Centro Gallego»¹⁵

10 *El Correo gallego*: diario político de la mañana: Número 6045. 7-XI-1891, p. 3.

11 *Gaceta de Galicia*: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela: Núm. 65. 22-III-1892, p. 2.

12 *El regional*: diario de Lugo: Núm. 3067.11-XI-1892, p. 3.

13 *El Correo gallego*: diario político de la mañana: Número 4264. 8-XI-1892, p. 1.

14 *Diario de avisos de La Coruña*: Número 10563. 25- IV-1893, p. 2.

15 *Gaceta de Galicia*: Diario de Santiago. Núm. 64. 21-III-1893, p. 1.

Su viaje lo emprendió en noviembre de 1893: “En el vapor correo salió ayer para la Habana, acompañado de su familia, el director del orfeón El Eco D. José Castro Chané que va llamado por El Centro Gallego de la ciudad Antillana”¹⁶, llegando a Cuba en enero de 1894: “Ha llegado a la Habana nuestro paisano señor Castro Chané encargado de dirigir el orfeón «Ecos de Galicia»”¹⁷. Su llegada a La Habana fue acogida con gran expectación entre los gallegos residentes, se le dedican elogios en la prensa gallega, como se puede manifestar en su presentación en el Teatro Payret:

Como esos hombres, como todos los hombres enamorados de su ideal, Chané ha tenido que sufrir el extrañamiento de su patria-forzoso o voluntario, es lo mismo- porque en ella no hay una plaza, no hay atmósfera ni espacio más que para la política, para una política calabresa, de encrucijada, traidora, que quiere eunucos por adeptos y vasallos por servidores. Imposibilitado su espíritu soñador para volver a aquel horizonte sobre el cual amenaza perpetuamente la nube del caciquismo prendada de castigos; despojado de la cátedra que desempeñaba en la Escuela de Artes porque a los méritos propios no reunía la recomendación de un personaje influyente, tuvo la visión de América, esa hada redentora que se mezcla en las pesadillas de nuestra raza para endulzar sus sueños, preparándola a un dulce despertar, y se vino a la Habana¹⁸ (Garbayo Montabes, 2009, p. 136).

De su periplo por Cuba se ha hallado algún anuncio que confirma que impartía clases de música: “José Castro Chané. Profesor de música, laureado en Madrid y Barcelona y director del orfeón Ecos de Galicia. Dá lecciones de canto, piano, mandolina, guitarra y bandurria, á domicilio y en su casa, Cienfuegos 12½”¹⁹. En 1895 aparecía en el cuadro de profesores del Centro Gallego, como profesor de solfeo y canto para señoritas, ya que en 1894 se habían matriculado en todas las asignaturas 1883 alumnos²⁰. Pero en julio de 1895, “durante los exámenes realizados en esta institución mantuvo un enfrentamiento con el presidente del tribunal, Vicente Fráiz Andón, que motivó su salida del plantel del Centro Gallego”²¹. La memoria de ese curso fue rectificadada “en la supresión de algunos párrafos inconvenientes en los que inusitada dureza, se trataba a D. José Castro Chané (...)”²²

En 1897 aparecía en algún periódico que se había recibido una nueva composición de Chané con letra de Curros Enríquez, su íntimo amigo, cuya relación en Cuba se engrandecería: “Hemos recibido la partitura de una pie-

16 *El Correo gallego*: diario político de la mañana: Número 4563. 23-XI-1893, p. 2.

17 *Gaceta de Galicia*: Diario de Santiago. Decano de la prensa de Compostela: Núm. 8. 12-I-1894, p. 2.

18 «Chané en la Habana», *La Tierra Gallega*, I, Habana, Domingo, 24-I-1894, núm. 23, p. 2.

19 *El eco de Galicia*: revista semanal de ciencias, arte y literatura: Número 607. 10-II-1894, p. 6.

20 *El Correo gallego*: diario político de la mañana: Número 6002. 23-X-1895, p. 1.

21 <https://emigracion.xunta.gal/es/conociendo-galicia/aprende/biografia/jose-castro-gonzalez-chane>

22 *El eco de Galicia*: revista semanal de ciencias, arte y literatura: Número 737. 8-VIII-1896, p. 3.

za musical para canto y piano, obra de nuestro amigo Castro Chané titulada *Cántiga Gallega* (unha noite). Está editada con todo esmero y la cubierta ostenta un precioso dibujo alegórico²³. Dicha partitura fue editada en Barcelona:

Sabemos que se está haciendo en Barcelona, con gran lujo editorial, una nueva edición de la preciosa y popularísima *Cántiga* del eminente Curros Enríquez *Unha noite n'a eira do trigo*, música del inspirado maestro Castro Chané. Para esa nueva partitura ha hecho el señor Curros Enríquez la traducción castellana de la letra primitiva en gallego y el señor Chané ha aumentado una parte melódica de que carecía la original y que completa el hermoso pensamiento musical de la *Cántiga*²⁴.

En 1899 Castro Chané dirigía la Sociedad Coral Gallega, que era una fusión que hiciera unos años antes de los orfeones El Hércules, Glorias y Ecos de Galicia²⁵, y en un concierto, con motivo de ayudarle en su penuria económica, el 14 de mayo en el Teatro Payret, se anunciaba el acontecimiento con entusiasmo:

Merecedor el maestro Chané por sus grandes méritos, a toda la población, creemos que la colonia gallega de esta ciudad ocupará todas las localidades del Teatro Payret la noche del próximo domingo, demostrando así que sabe premiar a sus coterráneos (...) Hoy a las 8, es la hora señalada para que demuestre la colonia gallega de La Habana aquel entusiasmo y aquellas simpatías que sentía por él cuando dirigía el laureado orfeón El Eco de La Coruña. Aquella masa coral que bajo su magistral batuta supo en reñida lid vencerlo todo y llevar a Galicia, después de haber sido aclamada y obsequiada por la España entera, las glorias más grandes²⁶

En el siglo XX, se destaca de Castro Chané su contacto en la capital cubana con el círculo de emigrantes, que además de Curros Enríquez, figuraban otros como Nan de Allariz o Fontenla Leal, participó en distintas entidades gallegas como la Sociedad de Beneficencia Naturales de Galicia o la Asociación Iniciadora y Protectora de la Acade-



José Castro Chané. Fuente: Archivo Real Academia Gallega. ES.GA.15030. ARAG/5.2.2.42.//FM. Caja 11-81. Al dorso de la fotografía figuraba el siguiente texto: José Castro Chané, Académico Correspondiente, Director del orfeón Español "Ecos de Galicia", que tomó parte en la velada.

23 *El Diario de Galicia*: periódico católico e independiente: Número 1910. 3-IX-1897, p. 2.

24 *Follas novas*: semanario gallego: Número 1. 6-VI-1897, p. 2.

25 *El lucense*: diario católico de la tarde: Núm. 3352 09-I-1896, p. 2.

26 *Aíres da Miña Terra*, La Habana, año VII, 18-V-1899, pp. 2-3

mia Gallega (1905), de la que fue secretario. También recibió el cargo de académico correspondiente de la Real Academia Galega.

Un acontecimiento importante en la vida de José Castro González, Chané, fue su regreso a su querida Galicia en agosto de 1907, para una festividad de la música gallega en las fiestas de María Pita que tuvo lugar el 18 de agosto. En su llegada a Coruña, el día 16 a bordo del vapor alemán Albingia fue recibido por multitud de personas, autoridades, el orfeón El Eco con su estandarte primitivo que al contemplarlo “lo besó repetidas veces, trayendo a su recuerdo aquella enseña, toda una vida de glorias y de días azarosos” (...) En las calles se apiñaba el público y lo mismo en los balcones de las casas (...)”²⁷.

El día de la velada de la Fiesta de la música gallega tuvo lugar en la plaza de toros de A Coruña, llena de público. “La presidencia fue ocupada por la excelente escritora Doña Emilia Pardo Bazán, el insigne maestro Castro Chané, el Alcalde de la ciudad D. Juan Sánchez Anido, y el presidente accidental de La Liga de amigos, D. Francisco Ponte Blanco”²⁸. Después del desfile de los orfeones con sus estandartes, tuvo lugar el siguiente programa:

Inauguróse la fiesta cantando el orfeón infantil *Coros gallegos* la composición *A Foliada*, de Castro Chané y sucesivamente fueron desfilando por el templete levantando en medio de la plaza los orfeones *El Eco* de la Coruña, que interpretó *Negra Sombra*, de Montes; el *Gallego*, de Lugo, que cantó *O compromiso*, de su Director Carracedo; *La Oliva*, de Vigo, que dio a conocer *A terriña- Tristuras*, de Gayoso; y *Unión orensana* que dejó oír *De ruada*, de Berges.

Seguidamente y bajo la mágica batuta de Castro Chané, ejecutaron los 470 orfeonistas, que constituían las masas corales, el número de conjunto, *La Escala* de Veiga. Terminada la primera parte, se inició la segunda interpretando el orfeón *Unión artística compostelana*, la composición *A lua de cangas*, de J. Curros, *Aurora* de la Coruña, *A despedida do emigrante*, de Taibo; el orfeón del *Círculo católico de obreros* de Vigo, *O sol da primaveira* de Torres Creo y *Juventud artística* de Tuy, cantó *Neve* de Hoeffeld.

Por último, dirigida por Castro Chané, ejecutaron los orfeones *La Alborada*, de Veiga.

Aplausos estruendosos coronaron la magistral labor artística y admirable de los orfeones gallegos, y cuando ya se iba amortiguando su eco, el Sr. Martínez Fontela, gritó desde su palco.

-¡Vivan los coros de Chané!- expresión que desbordó el entusiasmo del pueblo.

²⁷ *Follas novas*: Número 536. 8-IX-1907, p. 8.

²⁸ *Galicia*: revista quincenal ilustrada: 1-IX-1907, p. 10.

Esta nota fue la consagración de los orfeones y la consagración del gran maestro Castro Chané²⁹

Posteriormente, se celebró un banquete en el Hotel de Francia, donde hubo diferentes discursos, así como contestaba Castro Chané, emocionado, en sencillas, sentidas y elocuentes frases por el homenaje que recibía y Emilia Pardo Bazán le otorgó una flor y un autógrafo. Curiosamente después de este gran acontecimiento, en una visita de Castro Chané al pazo de Meirás, casa de la ilustre escritora Emilia Pardo Bazán, se ha hallado la siguiente noticia sobre la composición de un himno gallego, que no llegó a componerse, sin embargo en diciembre de ese año fue estrenado en La Habana, aunque desde finales del siglo XIX hubo diferentes propuestas, incluso en 1925 se produjo una polémica sobre el texto pondaliano del himno gallego (Ferreiro, 2007, pp. 11-12):

Se habló de la fiesta de la «Música Gallega» y se convino en que faltó en ocasión tan alta el «Himno» glorioso de esta patria «chica» y bien amada. Curros Enríquez tiene desde hace años el encargo enaltecedor de sintetizar en versos dulces y viriles lo que ha de decir ese «Himno». Chané, fue á la vez escogido para poner su inspiración lozana y genuinamente gallega al servicio del poeta.

El poderoso «Centro de la Habana, autor de la iniciativa patriótica, espera todavía su cumplimiento feliz. ¿Por qué? Castro Chané, aún disculpando el perezoso sestear de la musa de Curros, le atribuye la tremenda demora..., y por lo que á él personalmente atañe, siente no haber recibido mucho antes la invitación honrosa de la «Liga» que le hizo cruzar los mares para venir a vernos.

-No es cosa baladí escribir un «Himno». Es menester una oportunidad, un estímulo poderoso. La celebración de esa soberbia fiesta gallega acaso hubiera dado a mi espíritu el vigor necesario, el chispazo de inspiración que se requiere. Y a Curros le hubiera sucedido lo mismo. Pero lo supimos tarde... [palabras de Castro Chané]»³⁰.

De su regreso a Cuba, se han extraído crónicas de un homenaje, así como palabras y elogios de diferentes personalidades gallegas que residían en Cuba sobre la figura de Castro Chané (con una fotografía suya en portada) en varios números del semanario *Follas Novas*, que dirigía el poeta Nan de Allariz, que titula ¡Hurra! en su vuelta:

Ya tenemos entre nosotros al Maestro. Ya llegó Chané tras breve y gloriosa odisea. Lo reclamaba la Patria para dirigir, bajo su excelsa batuta, todos

29 *Galicia*: revista quincenal ilustrada: 1-IX-1907, pp. 10-11.

30 *El Diario de Pontevedra*: Número 7010.2-IX-1907, p. 2.

los orfeones gallegos en el más grande de los conciertos populares que recuerdan los tiempos pasados y presentes, y tal vez que presenciarán los venideros: la fiesta ó el concierto de la Alborada³¹.

En 1908, Castro Chané volvió a visitar Galicia, tras la muerte de Curros Enríquez, fue uno de los acompañantes de trasladar su cuerpo desde el otro lado del atlántico a la ciudad de A Coruña, en las distintas fuentes hemerográficas se recogía como en este ejemplo:

Chané es tan nuestro, tan de casa, tan coruñés y tan gallego, que pese al afán con que se le aguarda, al regocijo con que se le vé, involuntariamente se reanudan relaciones de ayer, hechos que caminan inseparables al lado de nuestra historia local y parécenos que no hubo solución de continuidad entre a época actual y aquellas gloriosas jornadas en que el ilustre maestro paseaba entre triunfos el nombre de La Coruña, coronándola de laureles. Chané es una página viviente de la crónica coruñesa, más aún de la crónica galiciana y en ella nos miramos con el orgullo del que vé algo legítimamente cuyo que le enaltece. No podía suponer el esclarecido maestro que al despedirse entre aclamaciones y abrazos después de su gloriosa consagración celebrada en esta capital el mes de Agosto último, hubiese de volver tan pronto no para asistir á otra explosión del entusiasmo público sino para compartir la pena de toda una región. En Chané saludamos hoy no tan solo al amigo entrañable, al coruñés benemérito, l compositor laureado, sino a la alta representación que ostenta. El Centro Gallego de la Habana, ha considerado con acierto exquisito que, con su presidente, nadie como Chané podía representarle en los actos que aquí se preparan. Su estrecha y antigua amistad con Curros, su personalidad saliente y sus vínculos con Galicia lo asignan lugar preferentísimo para ello. Bienvenido el querido paisano³².

En 1910, un joven pianista nativo de Betanzos, conocido como Pepito Arriola (1896-1954), realizó una extensa gira por Cuba. Se ha hallado una foto con el maestro Castro Chané, quien también le dedicó el siguiente texto:

Los espíritus de Arriola

Me piden un pensamiento para Galicia, dedicado á Pepito Arriola, y verdaderamente no sé qué decir de este niño prodigioso, que posee una técnica irreprochable y un asombroso temperamento para identificarse con los grandes maestros del piano.

En la noche de su tercer concierto lo presenté a una distinguida discípula mía, la señorita Margarita Montero, y, al preguntarme ella: -Pero, maestro, ¿cómo es posible que en ninguna de las grandes obras que tan admirablemente ejecuta este niño no se advierta ni la más ligera equivocación?

31 *Follas Novas*.22-IX-1907, p. 1

32 *La Voz de Galicia*, 1-IV-1908, p. 1

-Muy sencillo, –respondí–, porque un ángel guía su mano derecha y otro su mano izquierda. A lo que el «niño-prodigio» añadió con sorprendente rapidez e infantil ingenuidad, llevándose el índice á la frente: - Y otro ángel guía ésta. Y ahora yo me pregunto: - ¿Serán esos tres ángeles los espíritus de Beethoven, Mozart y Chopin?³³.

En ese mismo año aparecían en periódicos de la época algunas noticias de un posible regreso del maestro Chané a Galicia, acontecimiento que no llegó a suceder hasta después de su fallecimiento, como el siguiente ejemplo: "(...) para el mes de Octubre próximo regresará á la Coruña, decidido á fijar su residencia, el insigne compositor gallego José Castro Chané. Con tal motivo se habla de crear na banda municipal cuya dirección encomendaría al Sr. Chané"³⁴. En los años posteriores se recogieron noticias de Chané en diferentes conciertos con el orfeón que dirigía Ecos de Galicia, así como en diferentes festividades como era el día de Santiago Apóstol. Cabe resaltar una crónica de dicha festividad en 1915:

Noche de arte, noche de recuerdos amados, dedicada al culto a la patria lejana y suspirada, fue la ofrecida por La Benéfica (...). Dio principio la fiesta con una filigrana musical ejecutada admirablemente por la orquesta bajo la dirección del maestro Chané y, a continuación, la comparsa del Teatro de la Comedia interpretó con arte el chistoso sainete «Por cambiar de sexo» (...). ¿Y cómo expresar lo que todos sentimos oyendo esa música ideal, tan llena de sentimiento, repleta de dulzuras incomparables de nuestra Galicia adorada? «Como chove miudiño», melodía gallega, letra de Rosalía la inmortal y música del genial maestro Piñeiro y «Os teus ollos», balada gallega, letra del divino Curros y música del laureado Chané (...). Cerró la segunda parte Chané el maestrío, el Chané de los laureles que electrizó al Auditorio con la magia de su talento (...)³⁵.

El cariño que los gallegos residentes en Cuba demostraron por Chané fue una constante desde su acogida y quedó plasmado con motivo de su



Castro Chané con Pepito Arriola. Fuente: Vida gallega: ilustración regional. Número 19 – 30-IV-1910, p. 23.

33 *Galicia*, 12-III-1910, p. 4.

34 *El Diario de Pontevedra*, 2-VII-1910.

35 «La fiesta de Santiago», *Galicia*. Revista Semanal Ilustrada, La Habana, XIV, 31-VII-1915, pp. 1-2.

fallecimiento, el 24 de enero de 1917. *Alma Gallega* le dedicó un número homenaje, donde se reflejaron diferentes aspectos de su vida:

Chané no era de estos tiempos de protestas y claudicaciones (...). Era el genio de la época pretérita, de una época de triunfos de su inspiración hermosa. Así sucumben. Y sucumben dejando tras de sí estelas de luz. Estelas de luz que se infiltran en las almas y las embriagan de sutiles hábitos de amor y virtudes infinitas (...). Templar almas para el bien por medio de la música y de la poesía es emanciparse de la prosaica y cruel realidad de la vida cotidiana con todas sus terribles consecuencias³⁶.

Sus restos fueron trasladados a la ciudad de A Coruña donde llegaron el 4 de marzo, siendo inhumados en el cementerio coruñés. Durante el sepelio cientos de personas se dieron cita para homenajear al gran compositor gallego. Toda la prensa de la época resaltó de manera notable la llegada de los restos de Chané. El periódico *A Nosa Terra* portavoz de las Irmandades da Fala señaló en sus páginas:

No cemiterio da Coruña, preto de Curros, o seu irmán de raza, o seu compatriota, repousa xa para sempre o mestre Chané. O grande Centro Galego da Habana honra dos 'bos e xenerosos', cumpre co seu deber mandándonos os sagrados restos do autor da *Foliada*. Galiza enteira cumpriu tamén o seu deber, facéndolle ao mestre un enterro garimoso e solemne(...). (...) Non sabemos se os espiritos na outra noite, ben na propia campa ou nos Campos Elíseos, á soma dos buxos virxiliáns, paragrafean aparelados. Se así fose, Curros e Chané que espiritualmente se xuntaron no *Adiós a Mariquiña*, dende agora falarán coa voz do misterio fala eterna sen palabras, os corazóns da mocidade galega para que manteña acesa a luz santa do enxebrismo redentor.

Xa pasou dos inxenuos orfeóns, os estandartes -reliquias que tremeron no enterro do Clavé galego, hai que conservalos como gloriosas relembrazas históricas. Fagamos –¡ou somas queridas de Curros e Chané!– porque xurda o mestre capaz de concertar voces pra defensa de Galiza: pensemos nas cordas que serven para facer lazos corredizos nas árbores³⁷.

36 *Alma Gallega*. Órgano Radical de las Aspiraciones de la Región, Habana, año I, 27-I- 1917, p. 1.

37 Traducción del autor: En el cementerio de A Coruña, cerca de Curros, su hermano de raza, su compatriota, descansa para siempre el maestro Chané. El gran Centro Gallego de La Habana rinde homenaje a los 'buenos y generosos', cumpliendo su deber enviándonos los restos sagrados del autor de *A Foliada*. Toda Galicia también cumplió con su deber, dándole al maestro un entierro dulce y solemne (...) emparejado Si este fuera el caso, Curros y Chané, que espiritualmente se unieron en *Adiós a Mariquiña*, hablarán a partir de ahora con la voz del misterio, el discurso eterno sin palabras, los corazones de la juventud gallega para mantener encendida la santa luz del antiguo redentor.

Ya pasó de los coros ingenuos, los estandartes, reliquias que temblaron en el entierro del Clavé gallego, deben conservarse como gloriosos recuerdos históricos. ¡Hagámoslo, o queridas sumas de Curros y Chané! Porque el maestro puede organizar las voces para la defensa de Galicia: pensemos en las cuerdas que se usan para hacer corbatas deslizando en los árboles

BIBLIOGRAFÍA

- Carreira, X. M. (1990). La «Cántiga» de Curros Enríquez-Chané. La génesis de una canción popular. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 6 (Nº1), 9-40.
- Ferreiro, M. (2007). *De Breogán aos pinos. O texto do himno galego* (Tercera). Laiovento.
- Garbayo Montabes, F. J. (2009). La música en la colectividad gallega de La Habana (1902-1936). En *A música galega na emigración: [Actas do] IV Encontro O Son da Memoria, 17 e 18 de febreiro de 2005* (pp. 107-156). Consello da Cultura Galega.
- Gómez Echemendía, S. y Cancela Montes, A. (2017). Chané. *O nacemento da Música Popular Galega*. Santiago de Compostela: aCentral Folque.
- Mejjide Pardo, A. (1994). Implantación de la enseñanza musical en la escuela de Bellas Artes de La Coruña. *Abrente*, 26, 99-118.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN A CRISTINA GARCÍA RODERO NO SEU INGRESO NA REAL ACADEMIA GALEGA DE BELAS ARTES COMO ACADÉMICA DE HONRA

XURXO LOBATO

Paixón é a palabra que define o traballo de Cristina García Rodero. Paixón para facer fotos, paixón para retratar a festa, os ritos, as persoas. Aos 17 anos fixo a súa primeira reportaxe fotográfica das festas do seu pobo, Puertollano, a festa do Voto. E desde ese momento, non parou de entender a fotografía como a súa particular forma de relacionarse co mundo.

Estuda pintura na facultade de Belas Artes na Universidade Complutense de Madrid. En 1973 comeza o proxecto de retratar as festas, tradicións e ritos de España. Un ano máis tarde en 1974, será cando Galicia aparece por primeira vez na súa biografía ao conseguir a bolsa da Fundación Juan March. Formaba parte do xurado o carballiñés Manuel Chamoso Lamas, que



Cabezas de cera. Romaría do Santo Cristo da Agonía de Xende. 1977.

foi presidente da Real Academia Galega de Belas Artes. É fácil crer que a sensibilidade do noso Presidente de Honra cara á temática que propoñía Cristina xogase en favor da concesión da bolsa. En 1983 comeza a impartir clases na Universidade Complutense, desde 1974 fora profesora na escola de Artes e Oficios en Madrid.

Cristina vai estar durante quince anos retratando de forma continuada as festas populares. Repetindo cada ano a visita a Santa Marta de Ribarteme, O Corpiño, os Milagros de Amil, o Cristo de Xende, os Milagros de Saavedra, Laza,... unha dedicación intensa e extensa que terá como resultado o libro “España oculta” publicado pola editorial Lunwerg en 1989 con prólogo de Julio Caro Baroja. Unha publicación que recibiu ese mesmo ano o Premio como mellor libro de fotografía nos Encuentros Fotográficos de Arles en Francia. En 1992 publicará “España, ritos e festas” con textos de Jose Manuel Caballero Bonald, unha mirada en cor sobre o ciclo festivo en España.

“España oculta” é un inmenso retrato das festas, ritos e tradicións españolas, onde levanta acta dun mundo que esta desaparecendo ou transformándose. As súas imaxes transcenden o documental e son creación artística ou dito doutra maneira, son pola súa forza documental magnificamente artísticas.

Destaca a emoción coa que retrata, buscando describir a esencia de cada festa. Primeiro fotografía grupos e retrata a persoas pousando. Pero será a súa implicación na propia festa o que lle leva a cambiar a linguaxe fotográfica, buscando unha maior acción e movemento.

As mulleres e os nenos teñen un especial protagonismo na mirada de Cristina. Gústalle retratalos e faino con tenrura. E iso nótase no resultado. Como ela defíneo “Fotografía aquilo que me namora.”

Cristina retrata emocións. Busca expresións. Cunha cámara na man transfórmase e fúndese coa festa, ou coa actividade que retrate, formando parte dela, é un personaxe mais. Utiliza ópticas que lle permiten achegarse seguindo a máxima de Robert Capa “Unha foto non é suficientemente boa se non te achegas suficientemente”

As súas fotos transmiten a vida con paixón e emoción. Imaxes que son tan verídicas, que parecen ficción ou surrealismo. En toda a súa obra subxace a súa formación artística na maneira perfecta de compoñer, no equilibrio, no estilo formalmente impecable das súas imaxes. Nas miradas cómplices con mestres como Goya, Sorolla ou Buñuel.

O seu traballo é o resultado dunha obstinación, ano tras ano repetindo festas en busca de “a foto.” Porque aínda que cada ano os feitos son aparentemente iguais, desenvólvense de maneira diferente e irrepitible. E unha

cazadora de imaxes como é Cristina nunca se dá por satisfeita. É coma se buscase o milagre de atopar esa imaxe única e irrepitible coa que soña todo bo fotógrafo.

Non alterar a realidade, estar no momento oportuno e no lugar adecuado require destreza, experiencia e profesionalidade. Iso, unido a unha mirada singular, produce a xenialidade das súas fotos.

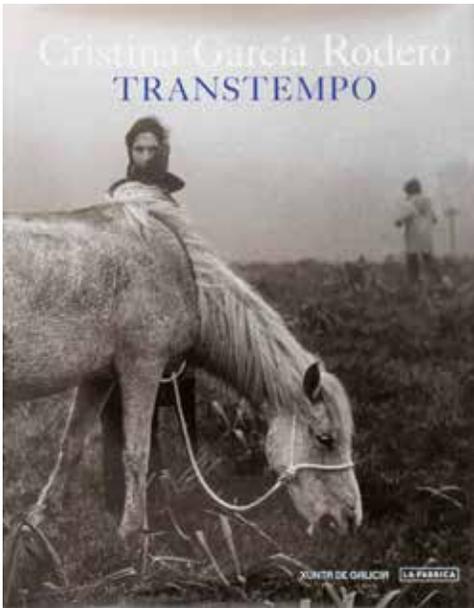
Retrata a chamada España baleira. O máis próximo en busca do universal, seguindo quizais a máxima de Miguel Torga “O universal é o local sen paredes”. En palabras de Cristina, “Ao final este é o meu traballo, falar da vida, describir culturas novas, achegarme ao ser humano e sentilo próximo”

Os seus libros son un gran documento da condición humana. Como afirma Willian Christian jr. “Sente simpatía aberta e directa polas xentes rurais que aínda saben rir, chorar, rezar, asombrarse ou regocijarse na rúa”, ou en palabras de Caballero Bonald ao falar do seu libro “España ritos e festas”, “Percorre España con vontade de coñecer e contar. Inventario maxistral, con mais de 500.000 km percorridos. Documento grafico esteticamente impecable”

Despois de “España oculta” consegue a prestixiosa bolsa Eugene Smith para retratar as festas e ritos no Mediterráneo. E o inicio dunha longa lista de recoñecementos ao seu traballo: o premio Erich Salomon en 1990, o Premio Nacional de Fotografía en 1996, a medalla de Ouro ao Mérito das Belas Artes, 2005. No 2013 é elixida Academia Numeraria pola Real Academia de Belas



El alma dormida. Romaría da Nosa Señora dos Milagres de Saavedra. 1981.



Artes de San Fernando e ese mesmo ano é a primeira española en formar parte da prestixiosa Axencia Magnum, fundada por Henri Cartier Bresson e Robert Capa. No 2018 é a primeira muller nomeada Doutor Honoris Causa na Universidade de Castela a Mancha.

Tamen no 2018, na súa cidade natal, Puertollano, inauguraron un museo co seu nome dedicado á súa traxectoria fotográfica.

Galicia esta presente na obra de Cristina García Rodero desde o primeiro momento. No noso país atopa acollida, se sente próxima, a gusto e querida polas xentes que fotografía. En 1975 realiza a primeira foto publicada que coñecemos, “O peliqueiro de Laza”. Na súa gran obra, a “España oculta” o 30% das

fotos publicadas realízaas na nosa comunidade. A propia portada do libro, “A alma durmida” foi tomada nos Milagros de Saavedra. Forma parte do proxecto de “Galicia a pe de foto” da UIMP en 1987. O mesmo ano que participa na Fotobienal de Vigo.

No 2010 o CGAC organiza xunto con La Fábrica a a exposición “Transtempo” unha recompilación das fotos realizadas en Galicia para o proxecto da “España oculta” e na que o seu comisario Miguel von Haffe definía así o seu traballo “...móvese nunha xeografía de sentimentos. É unha personalidade creativa de gran esixencia formal e conceptual”. No texto que acompaña a publicación Manuel Rivas fala de Cristina como de alguén co que “...teño que aprender a mirar o que vin.”

Christian Cajouille que represento a Cristina cando colaboraba na axencia Vu definiuna como alguén cunha “vontade inflexible, ten maior capacidade que ninguén para aproximarse ao que fotografía... Une o seu corpo e alma ao que fotografía... se debate entre o desexo de participar e a necesidade de gardar memoria do que ve. De ahí nace o poder das imaxes que realiza.”

“Transtempo” é unha mirada única a Galicia realizada nos anos 70, 80 e 90 do século XX. Os protagonistas son as romerías e festas tradicionais. Unha mirada en branco e negro a un mundo que se resiste a extinguirse. Cristina capta a persoas do mundo rural, as súas expresións, actitudes, xestos, momentos e tradicións antes do proceso de transformación.

Clases populares de orixe rural sentenciadas pola historia.

É un inventario documental dun mundo que se acaba. E ela é consciente; quere renderlle unha homenaxe desde a súa mirada humanista e de amor e respecto.

Fotos emblemáticas da súa obra forman parte de “Transtempo” como “Os que viron a morte”, Romería de santo Cristo de Xende 1984, “Cabezas de cera”, Xende 1977, “A alma durmida”, Milagros de Saavedra 1981. “A confesión”, Milagros de Saavedra 1980, “O ofertorio”, Milagros de Amil, 1979.

Nas fotos do final do libro de “Transtempo” realizadas nunha viaxe no ano 2010, vemos unha Galicia máis sensual, expresionista, bucólica e incendiada. O seu mundo transformouse e o seu obxectivo cumpríuse. As fotos da “España oculta” xa son documentos creativos, irrepitibles para a historia. Unha vez mais, a fotografía soubo preservar a pegada do tempo e achegarnos á memoria.

É de agradecer a iniciativa de Roberto Varela ao programar a mostra de “Transtempo” no CGAC. Cando museos e centros de arte contemporánea pechan a porta a esta forma de mirar a través da fotografía e negan o pluralismo creativo.

Parece que a fotografía que se mira co corazón, que transmite emocións, que amosa a vida das clases populares, que non precisa de longos textos en linguaxes herméticos e indescifrables para entendela, que explicase por se mesma e con linguaxe directa aos sentidos, que non ten sitio nos sagrados e acoutados espazos da contemporaneidade conceptual. Que extranos tempos nos que hai quen se define como artista que usa a fotografía, coma se iso non fora ser fotografo!!!!

A orixe da palabra fotografía é escribir con luz. Estamos ante unha fotografía que escribe con emoción, con tenrura e sobre todo con paixón.



La confesión. Romería da Nosa Señora dos Milagros de Saavedra. 1980.

EN TORNO AL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA

ABSTRACT: Resulta impensable que un edificio románico, como el de la catedral de Santiago, con más de 100 metros de longitud en su nave mayor, crucero y girola, con una cronología que también rebasa dicha cifra, sea obra de un solo autor. Por el contrario, es dato común que los edificios de esta características sean obra de varios maestros que aportaron su iniciativa personal, dentro de la época que les tocó vivir, y en un mismo estilo. Todavía es más cierta esta afirmación si prestamos atención a la planta actual de la catedral, fruto, no sólo de varios maestro románicos, sino de todos los estilos del arte, que formando un puzzle grandioso enriquecieron la obra compostelana, llegando a la verdad que Sánchez Albornoz formuló para la obra de Santiago "*joya románica en estuche barroco*". Nuestro artículo trata sólo de una pequeña parte, la distinta autoría de los maestros de crucero, de esa geometría tan diferente que los artistas y constructores dejaron en un espacio tan amplio y variado. Es de ese modo que el cuerpo de la catedral mantiene las cicatrices de esos cambios e interesante la labor de desciframiento, del mismo modo que sucede en el cuerpo humano. Pretenderlo es inmiscuirse en la telaraña que se fue formando a través de los siglos, y peligroso, dada la cautela que hay que tener, porque es labor minuciosa en la que caben muchas equivocaciones.

Palabras clave. Longitud. Cronología. Maestro. Artistas. Puzzle. Geometría. Equivocaciones. Iniciativas. Espacios. Telaraña. Espíritu. Cautela. Claridad. Cicatrices. Cuerpo.

It is unthinkable that a Romanesque building, such as that of the Cathedral of Santiago, with more than 100 meters in length in its main nave, transept and ambulatory, with a chronology that also relies on this figure, it were the work of a single author. On the contrary, it is a common fact that buildings of this nature were the work of various masters which contributed their personal initiative within the time in which they lived, and in the same style. This statement is even more so if we pay attention to the current floor plan of the cathedral, the result, not only of various Romanesque masters, but of all styles of art, who, forming a grandiose puzzle, enriched the com-

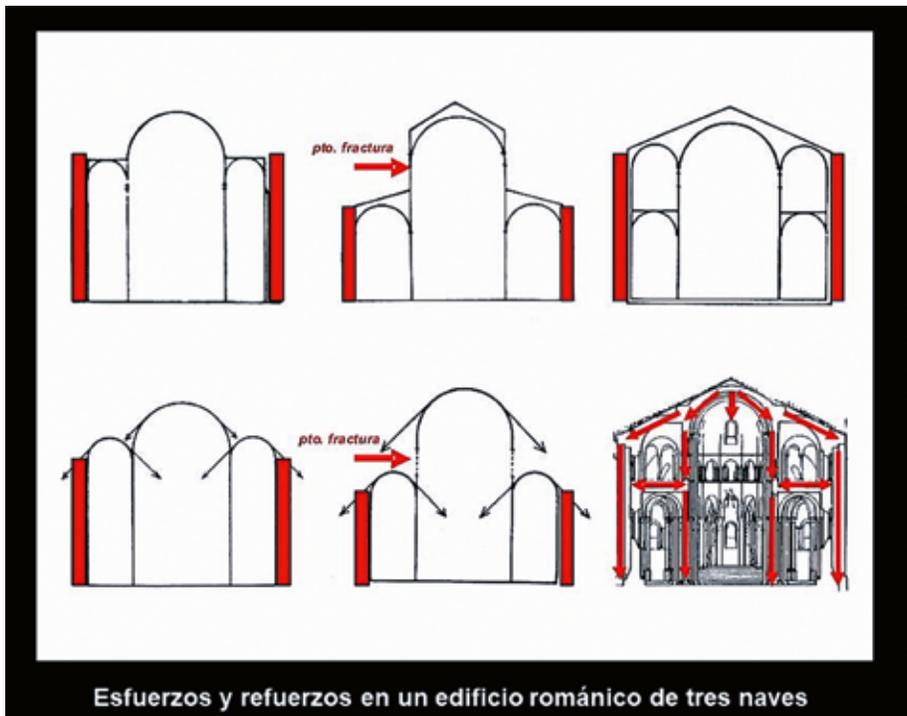
postelana work, reaching the real sentence that Sánchez Albornoz formulated for Santiago's work "a *romanesque jewel in a baroque case*": Our article deals only with a small part, the different authorship of the cruise masters, of that very different geometry that the artists and builders left in such a wide and varied space. It is in this way that the body of the cathedral maintains the scars of these changes, and the work of deciphering it is interesting, in the same way that it happens in the human body. To pretend to do so is to interfere in the spider's web that was formed over the centuries, and dangerous, given the caution that must be exercised, because it is meticulous work in which many mistakes can be made.

Keywords. Length. Chronology. Teacher. Artists. Puzzle. Geometry. Mistakes. Initiatives. Spaces. Spiderweb. Spirit. Caution. Clarity. Scars Body.

Uno de los enigmas más apasionantes de la Catedral de Santiago se refiere a la interpretación de la estructura mecánica del edificio, y su juego de contrarrestos en los muros Este-Oeste del crucero, específicamente en los contrafuertes exteriores. Cuando se examina el crucero con otra visión que la puramente artística, aparece un problema estructural de largo alcance¹, e inexplicable desde el punto de autoría única arquitectónica², como es el que uno de los paramentos del crucero carece casi completamente de contrafuertes exteriores, oponiendo fortaleza a fragilidad, en una tesitura inexplicable desde el punto de vista mecánico y estructural, lo que no ha llamado nunca la atención de arquitectos y eruditos que se hayan dedicado a estudiar la catedral³. No queremos nosotros resolver el problema, porque es un secreto de los autores del crucero que se llevaron a la tumba, sino poner el foco en la existencia de esa dualidad y complejidad de construcción, que más bien parecería un defecto que una virtud en una catedral de tan alto rango.

Si nos atenemos a la realidad románica desde sus comienzos, podríamos observar que el contrafuerte es un elemento fuertemente ligado al románico, aunque ya podemos contemplar su existencia como dispositivo de contrarresto en culturas y edificios muy anteriores al que ahora estudiamos, como son los exteriores de los zigurats mesopotámicos. Desde que los humanos se atrevieron a desafiar la ley de la gravedad, sin comprender de un modo cuántico lo que ello significaba, entendieron también la necesidad de articular sistemas para que no se le cayeran los muros de sus edificios.

Todo elemento ascensionalmente construido por el hombre tiene una tendencia natural a la deformación física del mismo, dependiendo su estabilidad de los materiales resistentes que se utilicen, y de la localización de los puntos más débiles de la estructura para evitar su consiguiente ruina⁴. Es decir, todo cuerpo elevado tiene una inercia constante a la deformación, ya sea por el desafío a la ley de la gravedad que se realiza al elevarlo, como

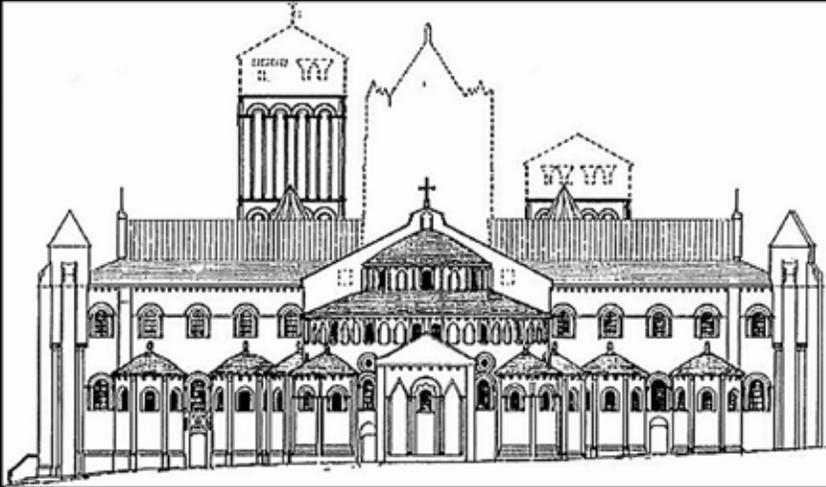


Esfuerzos y refuerzos en un edificio románico de tres naves

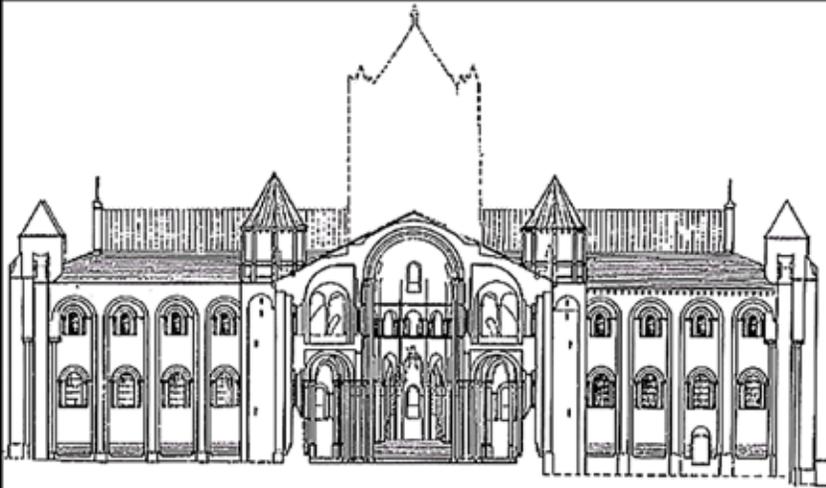
también por el movimiento de la tierra que inestabiliza los muros, más de una forma simbólica que real; fenómeno que, de un modo u otro, se ha dado en llamar *momento de inercia*, que dependiendo de la masa tendrá unos comportamientos diferentes con fórmulas también diferentes.

Si no se hubieran logrado comprender estos fenómenos, aunque fuera de un modo intuitivo, no hubiera sido posible contrarrestar esos movimientos deformadores para lograr que las masas fueran elevadas con la máxima seguridad de la permanencia en tal estado. La historia de la arquitectura, y de la románica en particular, es básicamente la lucha por hallar unas fórmulas que logren equilibrar ese momento de inercia, oponiéndole al edificio elementos arquitectónicos, utilizando materiales y modos adecuados que restauren la masa al *momento estático* deseado.

Lo que relatábamos para la Catedral de Santiago en la anterior inmediatez escrita, es la visible ausencia de contrafuertes exteriores en ambos paramentos este del crucero, lo que hace que el edificio tenga una zona de riesgo, dada la gran altitud del muro, su enorme extensión, y el peso considerable de la bóveda⁵. Los dos contrafuertes existentes, muy esquinados, nada tienen que ver con el muro en general, siendo insuficientes para el cometido



Alzado este de la catedral, según J. K. Conant

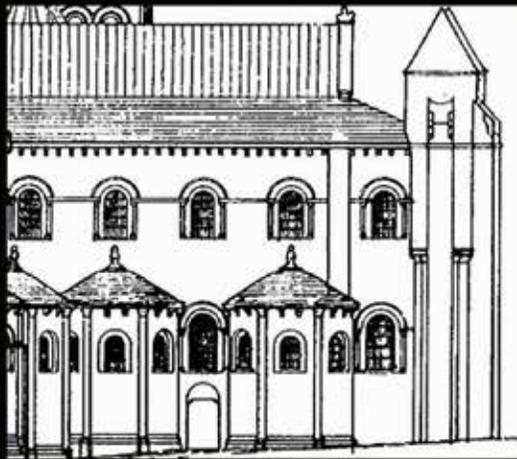


Alzado este de la catedral, según J. K. Conant

de contrarresto general, y sí mucho con los contrapesos de los remates de las fachadas del crucero. Esa formación, ausente de contrafuertes llama más la atención, si vemos como el muro oeste del crucero los tiene perfectamente organizados en forma de arcos doblados de gran dimensión, que rematan en el alero del tejado a modo de zuncho de coronación que consolida toda la parte superior, y que además bajan a tierra la presión de la bóveda, a la que



Alzado este de la catedral de Santiago



Alzado este de la catedral, según J. K. Conant

se suma la del muro. Es una forma tradicional de entender los pesos y contrapesos de las fuerzas que se generan en la construcción, al menos en esta etapa tan tempranas del arte románico.⁶

Salirse de ese panorama aumenta considerablemente el riesgo de derrumbe de la obra construida, aún articulando formas de asimilación de las



fuerzas dinámicas de los puntos de fatiga con el recogimiento de las mismas en modo de capillas, que pudieran trasladar los esfuerzos del paramento. Reconociendo que esa fue la fórmula que pudo funcionar, el riesgo es muy grande, como prueban otras obras que, establecen los consabidos contrafuertes a lo largo de todo el muro.

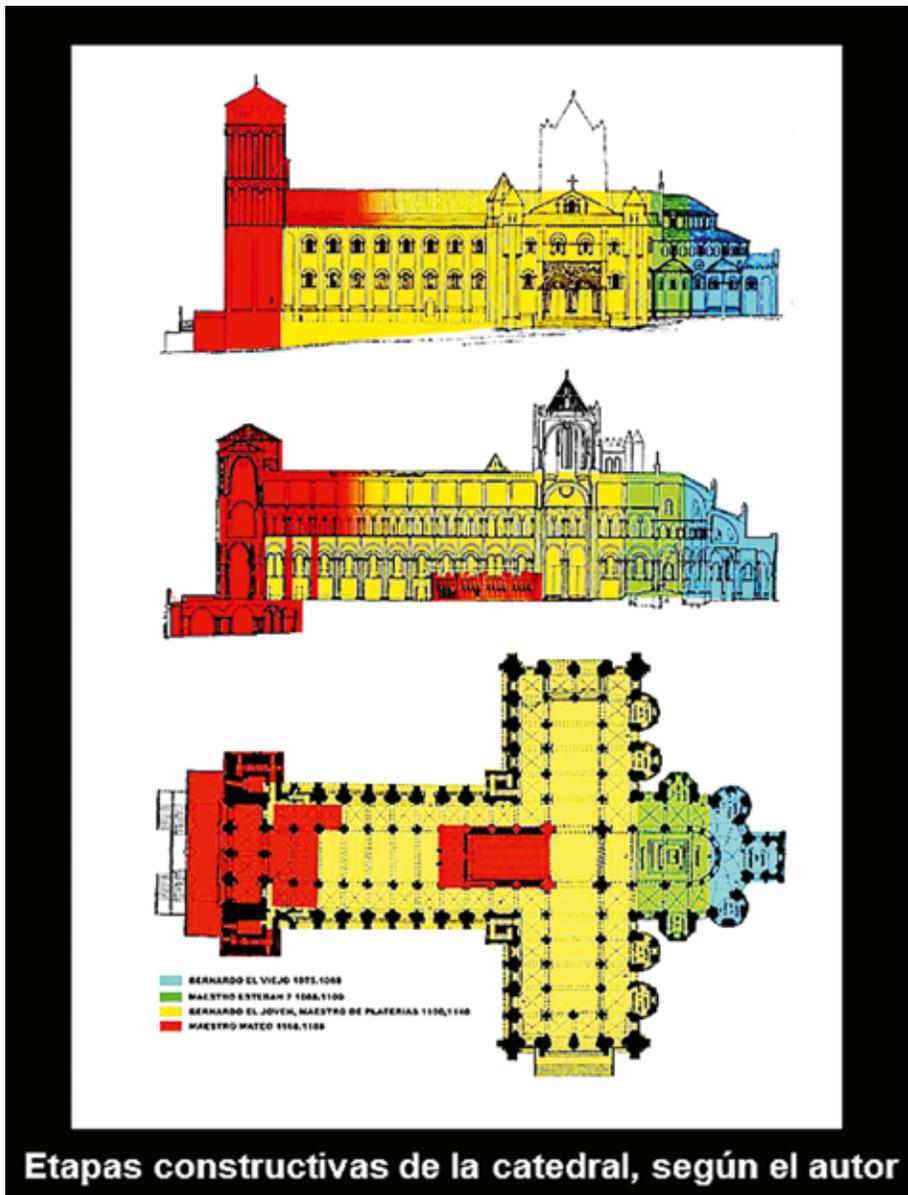
El análisis de este paramento nos lleva a considerar el tiempo en que se realizó, y las construcciones similares de la época. La fecha de realización del crucero está conectada con la de inicio de la catedral⁷, atestiguada su fecha de 1075⁸, y re-

inicio de las obras después del parón de 1088 ya que las obras debieron detenerse tras la deposición del obispo Diego Peláez en 1088⁹, por la propia causa de su encarcelamiento, y posterior destierro¹⁰, o debieron continuar en los vicariados de Gelmírez.¹¹

Es propio, y pertinente, pensar que tras el abandono forzado de la mitra, tras el juicio que se realiza al obispo en el Concilio de Husillos, por falta de presumible lealtad al rey, y su encarcelamiento posterior¹², quedaran abandonadas las obras, por la contingencia respecto a la curia dirigente en su máxima autoridad episcopal, y consiguientemente quedasen cancelados los contratos con los artesanos que hasta entonces hubieran realizado laborees de construcción, que como el Códice Calixtino refiere eran el maestro Bernardo el viejo y su administrador Rotberto con 50 hombres más. Fueron el prelado Diego Peláez y el rey Alfonso VI los promotores, e iniciadores, de la obra de la catedral, como lo indican los capiteles de entrada a la capilla del Salvador¹³, la axial del conjunto catedralicio.

La obra principal realizada en esa primera etapa comprendería la capilla axial del Salvador, de forma cuadrangular, y las dos capillas semicirculares de San Juan y San Pedro, con los paños intermedios como unión entre las capillas. Así mismo las partes superiores, aunque haya autores que no lo consideren de ese modo, dejando esos paramentos para la segunda etapa¹⁴. Hasta la fecha de 1092/3, con la aparición de Gelmírez como administrador apostólico de la diócesis, quizás no hubiera posibilidad de reanudar dichas obras.

La autoría del crucero se ha atribuido durante muchos años al Maestro Esteban, debido a la aparición de su nombre en la documentación navarra¹⁵,

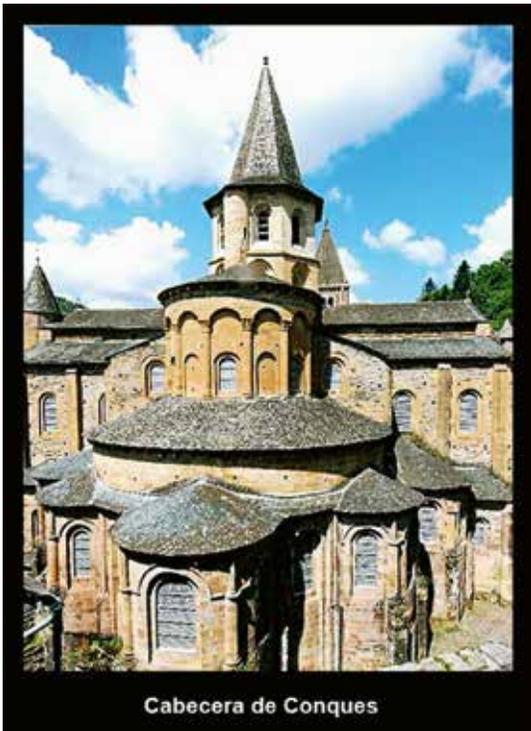


como consecuencia de su intervención en las obras de la catedral de Pamplona, que de una forma ligera Gómez Moreno hace escultor de la fachada de Platerías¹⁶. A partir de entonces ya no tendrían interrupción hasta la finalización del crucero, ni mucho después hasta intentar cerrar la obra catedralicia

en la fachada oeste, excepto el Pórtico de la Gloria y las torres esquinales, obras del Maestro Mateo¹⁷.

La fecha de 1103, inscrita en una de las jambas de las puertas de Platerías, podría indicar una cronología precisa de obras en esa fachada, que debe señalar un cierto asentamiento de la faena del crucero hasta ese tramo físico y en fecha concreta, pero no aclara si la obra habría finalizado, comenzado, o traspasado también el brazo oeste. Fecha que anula toda intervención del Maestro Esteban en las obras, tanto del crucero, como de la fachada de Platerías, si consideramos las fechas que hemos indicado de la documentación navarra, que lo sitúan en Pamplona en 1101, como ya hemos indicado.

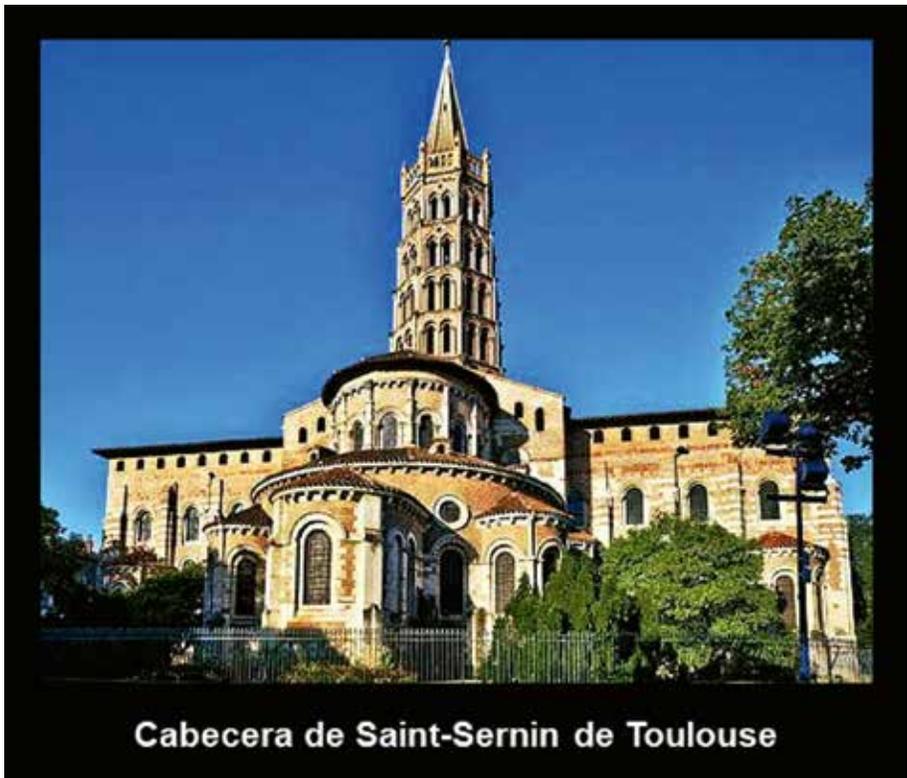
Si bien es cierto que anteriormente hay paramentos de edificios sin contrafuertes, convendría analizar la extensión y altura de los mismos para comparar el riesgo que el arquitecto santiagués asumió al levantar ese muro sin los contrafuertes, considerados entonces como indispensables. Con respecto a los edificios coetáneos, o anteriores, hay que fijar la atención en las grandes Catedrales, denominadas falsamente como “*de Peregrinación*”¹⁸. Haciéndolo así consideraremos un edificio anterior Santiago, como es el de Sainte-Foy de Conques, y uno posterior como es el de Saint-Sernin de Toulouse.



El abad de Conques, Odolric comienza la actual iglesia (*avant 1031-1065*)¹⁹, que sustituiría a la antigua existente. Si creemos que la bella portada del oeste está fechada hacia 1124, es lógico comprender que la cabecera estaría construida bastante antes de la fecha de 1075, que es la de inicio de la catedral compostelana, no olvidando la influencia de Conques²⁰, no sólo en la estructura, sino también en la propia decoración, poseyendo la de Santiago una capilla con dedicación a Sainte-Foy, con capiteles en esa misma capilla de muy fácil parentesco con el arte francés de Conques, siendo el consagrador de tal capilla el obispo de Pamplona, Pedro de Roda, o de Andouque (1084-1115), antes abad de Conques²¹, invitado por Gelmírez²².

Las dimensiones de la iglesia son considerablemente más pequeñas que las de Santiago, lo que atenúa los problemas de contrarrestos, pero en absoluto los suprime. Sin entrar en las consideraciones de la influencia de su girola con cinco capillas, o la desnudez decorativa de dichas capillas, podemos observar perfectamente las pequeñas dimensiones de su crucero. Los vanos de cada brazo de la cruz son solamente dos, en comparación con los cinco de Compostela; pero aún siendo solamente dos los que mantiene, el arquitecto articula el paramento de forma tradicional, es decir, intercalando un contrafuerte entre ambos, lo que en su opinión debería ser absolutamente indispensable, operación que no solo realiza en el muro este sino también en el oeste, del mismo modo que lo hace en los muros de las naves.

La fecha de la construcción de la iglesia de Saint-Sernin ha tenido entretenidos a los historiadores muchos años, debido a que no hay una data concreta, como en Santiago, para su comienzo, aunque sí otras indicativas, la de 1096 para el término de la primera fase constructiva, y la 1119 para la consagración de un altar secundario. La polémica estriba en si fue anterior o posterior la catedral de Santiago, debido a sus grandes similitudes arquitectó-



nicas y escultóricas. De las más ciertamente antiguas recogemos la de J. K. Conant²³, cuando se refiere al problema de la cronología. Las opiniones más conservadoras establecieron el comienzo de Saint-Sernin de Toulouse hacia 1080, y la finalización de la cabecera hacia 1098; lo que aclararía en cierto modo de quién fue antes si Santiago o Saint-Sernin. Pero realmente la fecha de inicio de Saint-Sernin no es el motivo de este artículo, sino cómo resuelve el problema de contrarrestos en los muros del crucero, y su diferencia con lo que ocurre en Santiago.

Los problemas estructurales y decorativos del crucero los solucionan ambas catedrales de distinta forma. Sin entrar en consideración con lo decorativo, y centrándonos en lo estructural, podemos ver que el crucero de Santiago es de mayores dimensiones que el de Saint-Sernin, teniendo en consecuencia más vanos, y mayores problemas de estabilidad. Supera Santiago a Conques en tres ventanas en cada brazo del crucero, y a Saint-Sernin en una, con mayor dimensión de los vanos de Compostela en los brazos del crucero. La articulación mecánica de Saint-Sernin es la tradicional de contrafuertes entre las ventanas, que además se elevan por encima del tejado de las capillas del crucero hasta el propio alero del tejado, igual que en los muros de las naves.



Es muy importante hacer la consideración de que estos contrafuertes no descienden hasta el suelo, sino que suman su potencia de contrarresto a la potencia de los muros y sección de apoyo de las capillas del crucero, coincidiendo con Santiago en que son esas masas de las capillas quienes realizan toda la función de contrarresto en la parte baja. En Saint-Sernin, lo que ya se anunciaba como tradicional en el muro este, se hace mucho más patente en el lado oeste, donde los contrafuertes van de arriba abajo con una sección mucho más grande.

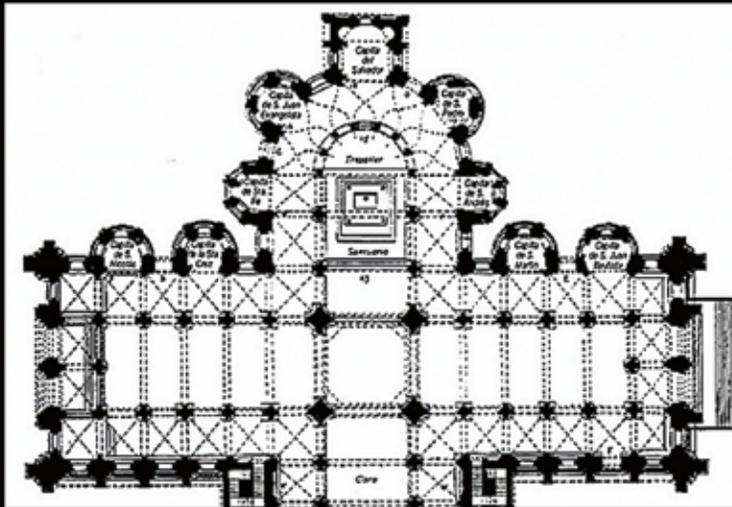
Descifrados dos edificios conectados en arte y estilo al de Santiago, pero uno de ellos anterior y el otro posterior, podemos dedicarnos al problema y solución del mismo en la catedral compostelana.

Al principio del trabajo ya hicimos la anotación que motivó esta disquisición apuntada, que consiste en la ausencia de contrafuertes en el paramento este de los muros del crucero. Esto no nos llamaría poderosamente la atención, si en el lado oeste del crucero no aparecieran unos grandiosos contrafuertes uniéndose en la parte superior en arcos de medio punto formando un zócalo corrido a través del todo el alero del tejado.

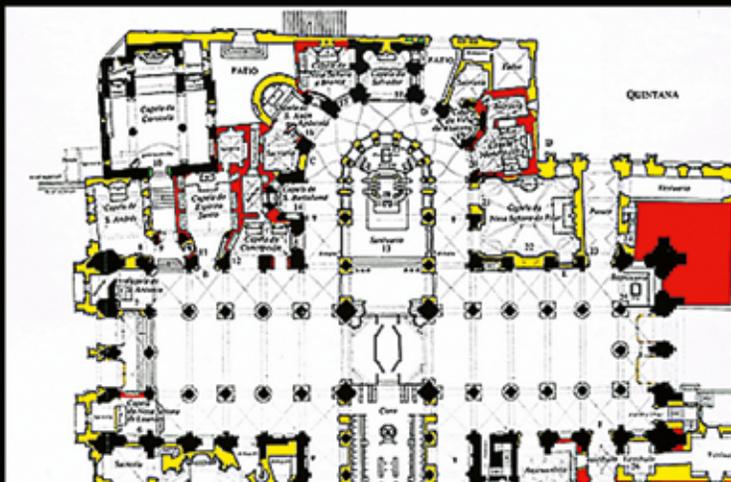
En una visión rápida de distribución de los vanos, podemos observar que en el lado este existen cinco ventanas en cada brazo del crucero, conllevados perfectamente en el brazo norte, incluso con su primitiva decoración, siendo este brazo el mejor exponente para un mejor análisis y desarrollo de nuestra teoría. De las cinco ventanas del brazo sur del muro este, sólo quedan visibles la segunda más al sur y parte de la tercera del sur. El resto han sido englobadas en construcciones posteriores, como el cubo gótico (base de la Torre del Reloj), o destruidas para dar paso a nuevas construcciones, como fue la Capilla del Pilar y el Pórtico Real de Quintana. Las inferiores han sido profusamente mutiladas por todo el tipo de construcciones que se le han antepuesto, haciéndolas desaparecer.

En el lado oeste del crucero los vanos son cuatro y no cinco, debido a que el último está sustituido por una torreta que penetra en ángulo en la intersección del transepto, dando así una mayor cohesión a toda esta parte del edificio. Estas ventanas oeste, en igual número en la parte superior y en la inferior, son de distinto tamaño, aunque con similar decoración. Las superiores, visibles hoy sólo dos en la terraza del tejado norte del claustro, son más pequeñas, y serán englobadas por el arco superior de medio punto que forma la unión de los contrafuertes en su parte superior. De las ventanas inferiores no es posible visión alguna en este lado del crucero, aunque su decoración y forma puede contemplarse todavía hoy en el brazo norte de la nave principal.

En este lado oeste la estructura general del edificio es más vistosa y monumental. Decididamente más lineal en su verticalidad al no existir las capillas

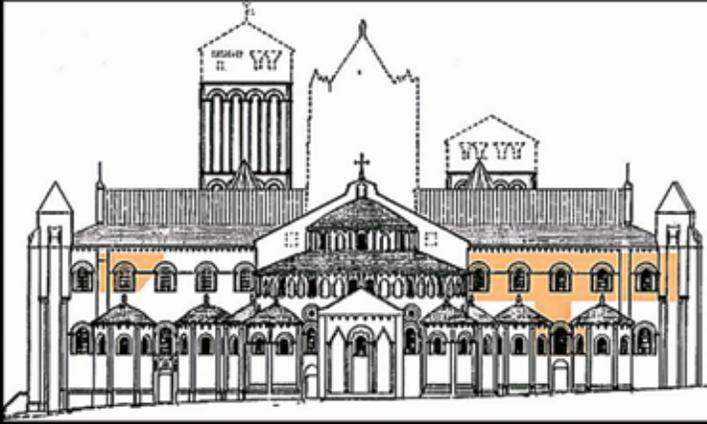


Planta del crucero , según J. K. Conant

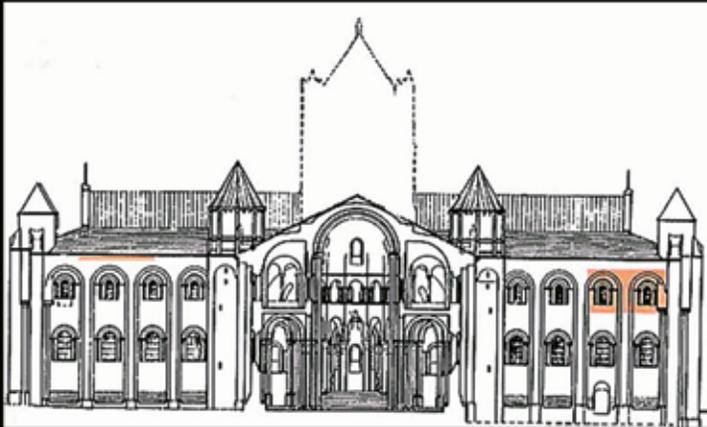


Mutilaciones en el crucero , según J. K. Conant

de lado este, que originaban una sensación de prolongada horizontalidad. Esa impresión vertical no la provoca sólo la ausencia de capillas, aunque la favorece, sino también los contrafuertes que corren entre las ventanas, y que se unirán en su parte superior. El contrafuerte al subir linealmente y desapa-

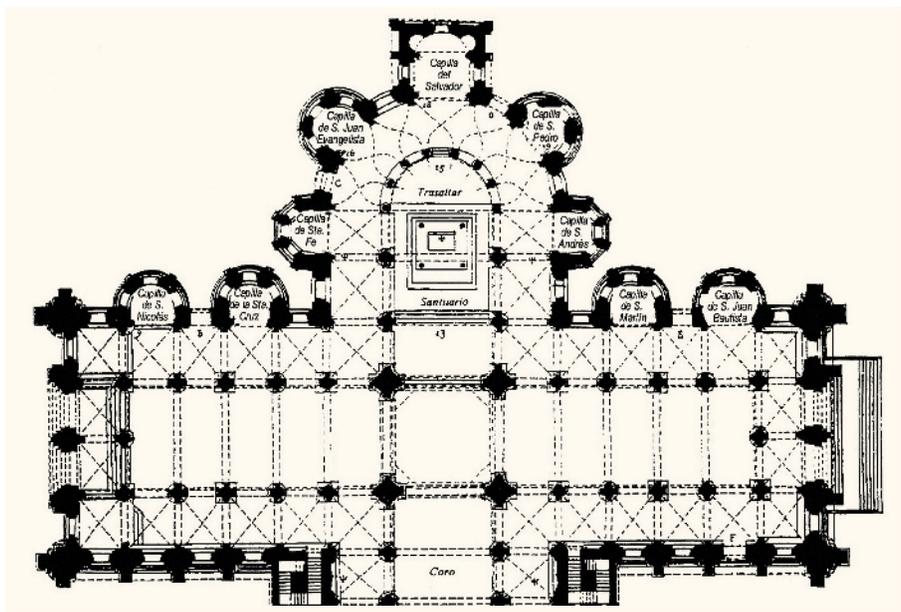


Alzado este de la catedral. En color lo no desaparecido



Alzado oeste de la catedral. En color lo no desaparecido

recer arriba como un arco de medio punto, queda orgánicamente colocado en el muro, atado perfectamente en su parte superior con arcos, dando de ese modo la imagen de que ese muro es un muro vivo, donde lo orgánico se hace estético, uniéndose lo funcional a lo decorativo, valoración muy importante para la consideración de una obra del arte. Si el contrafuerte no estuviera unido en su parte superior quedaría descarnado en el muro, y aún solucionando los problemas de tensiones, no quedarían resueltos los problemas de estética. Por adoptar esta solución es por lo que la Catedral de Santiago debería



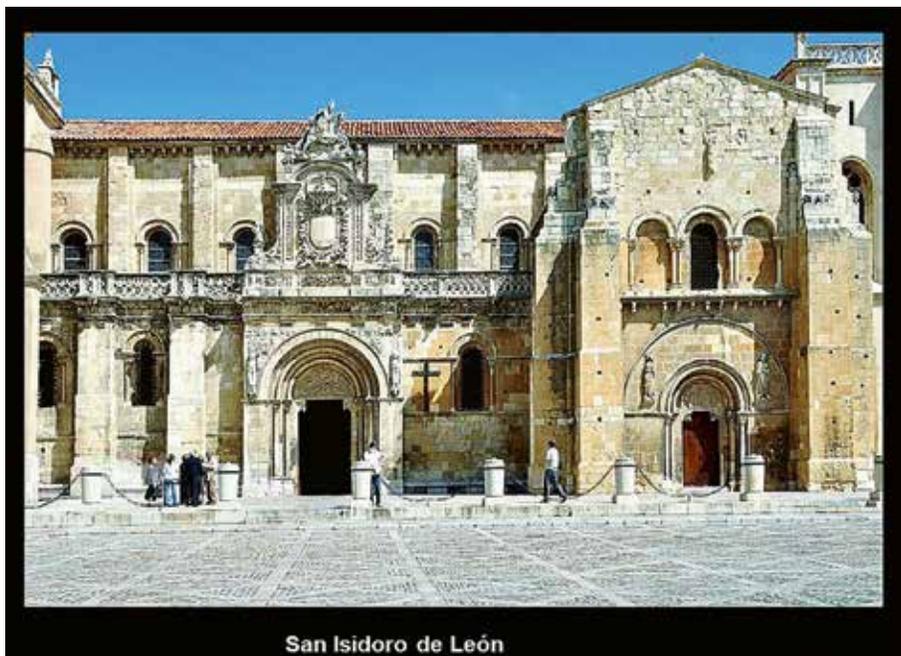
Planta del crucero de la catedral de Santiago, según J. K. Conant

tener un aspecto grácil y coordinado en su exterior, diferente a todo lo visto anteriormente.

La variedad de la existencia de contrafuertes en el muro oeste y su no existencia en el lado este es perfectamente visible en la planta, donde el lugar de los contrafuertes en el muro oeste es utilizado en el paramento este por las secciones de los soportes de las capillas. Es precisamente en esta diferenciación, y su explicación, el motivo de esta extensa ilustración.

En el muro oeste la parte saliente del contrafuerte, que lo hace con dos secciones distintas, mayor la interior que la exterior, aumenta con poca sección considerablemente el momento de inercia. Considerando que la sección del elemento básico del crucero que se eleva es rectangular. La prolongación por el lado más débil favorece el momento de inercia en su saliente exterior, equilibrando este crecimiento en esa dirección la tensión que se puede provocar; lo que puede ser el caso de un muro excesivamente alto, o una bóveda que se descarga sobre un muro, que aumenta ampliamente el momento de inercia del elemento que lo soporta, pudiendo provocar su fractura, si este no es suficiente, o está mal calculado, reduciendo a la ruina el edificio al romper el muro elevado por el punto de su máxima fatiga.

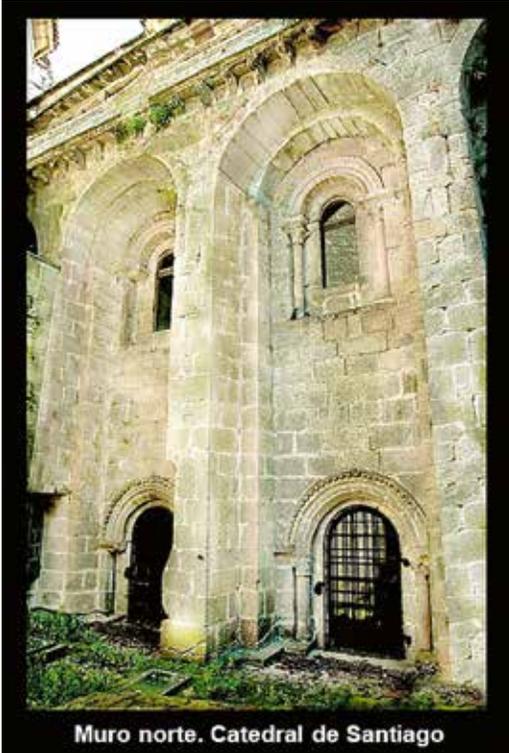
En esa época se desconocía la cuantificación detallada de elementos, presiones y resistencias que hoy poseemos, dependiendo básicamente el



San Isidoro de León

edificio de la experiencia personal del arquitecto, y de su sentido de las soluciones estéticas a problemas mecánicos comunes a todos ellos. En el gótico cuantifican mejor, como lo prueba el hecho de lograr mayores alturas en sus bóvedas, y mayores rendimientos en sus contrafuertes. En el románico construía de forma segura, sin arriesgar excesivamente, por eso el arquitecto de Compostela sube el contrafuerte hasta el alero del tejado. Si se hubiera seguido la primitiva idea, los contrafuertes quedarían entonces como nervios descarnados en la estructura del edificio, como sucede en el exterior de la Colegiata de San Isidoro de León y en otras muchas iglesias, como ya hemos relatado.

Es entonces cuando nuestro arquitecto encuentra la solución práctica y estética de encuadrar las ventanas superiores en un arco de medio punto, que se dobla por razones de funcionalidad. Arcos que proceden de la elevación de los dos consecutivos contrafuertes, y que provocan un muro superior, que semeja ser el muro originario de la estructura del paramento, cuando en realidad es la unión de los dos contrafuertes. Ese muro superior es estético, porque no deja al aire los contrafuertes. Los ata orgánicamente al edificio, siendo a la vez funcional, porque soporta el esfuerzo de la tensión de la bóveda en la parte superior, como se puede ver en el muro norte de la catedral, verdadera reliquia viviente de ese proceder, que nos permite verlo en toda la extensión horizontal, desde el crucero hasta su unión con el Pórtico de



Muro norte. Catedral de Santiago

Gloria. Las famosas “arcuaciones ò arquerías ciegas”, situadas a veces entre las bandas lombardas del primer arte románico, no hacen sino el mismo uso de equilibrar las tensiones con un sentido estético similar, aunque el proceso sea más complejo, y no lugar este trabajo para una completa explicación del problema.

El hecho de tener que apoyar y equilibrar las tensiones de las bóvedas, del triforio y otras estructuras en distintos elementos y cuerpos, se debe fundamentalmente a que no hay continuidad en la transmisión del esfuerzo, por la carencia de un material adecuado para soportar esas tensiones. Como consecuencia de las propias flexiones de los materiales sus curvas de resistencia al esfuerzo son muy diferentes. No es lo mismo la firmeza a la tensión de una estructura apoyada en dos vigas metálicas formando pieza única, que

apoyar esa estructura en dos muros de piedra, donde la transmisión del esfuerzo es de elemento a elemento, de sillar a sillar. Distintos componentes tienen diferentes curvas de flexión, sobre todo si no existe continuidad en el esfuerzo. y cada presión es descargada en otro elemento, que a su vez descarga en el siguiente, y así sucesivamente. Incluso el material es importante, porque el reparto de esfuerzos no es lo mismo en piedra arenisca que en granito o pórfido. Mejor sería decir, que el reparto del esfuerzo es el mismo, pero la capacidad para resistirlo varía.

La comprobación de la existencia de la teoría cuántica con relación a las tensiones lo demuestran los pilares de esquina del crucero. El dimensionado de contrafuertes en las direcciones interior y exterior del muro en las esquinas es desproporcionado, sin posibilidad de ser cuantificado en esa época por el desconocimiento de los cálculos a tal efecto. Lo cierto. lo real y lo empírico de esa estructura final es que no puede apoyarse en otra, porque el edificio llegó a su fin en ese término. Como consecuencia de ese hecho mecánico irrefutable el arquitecto decidió asegurar ese elemento resistente de esquina con una prolongación desmesurada en los sentidos citados para mayor seguridad

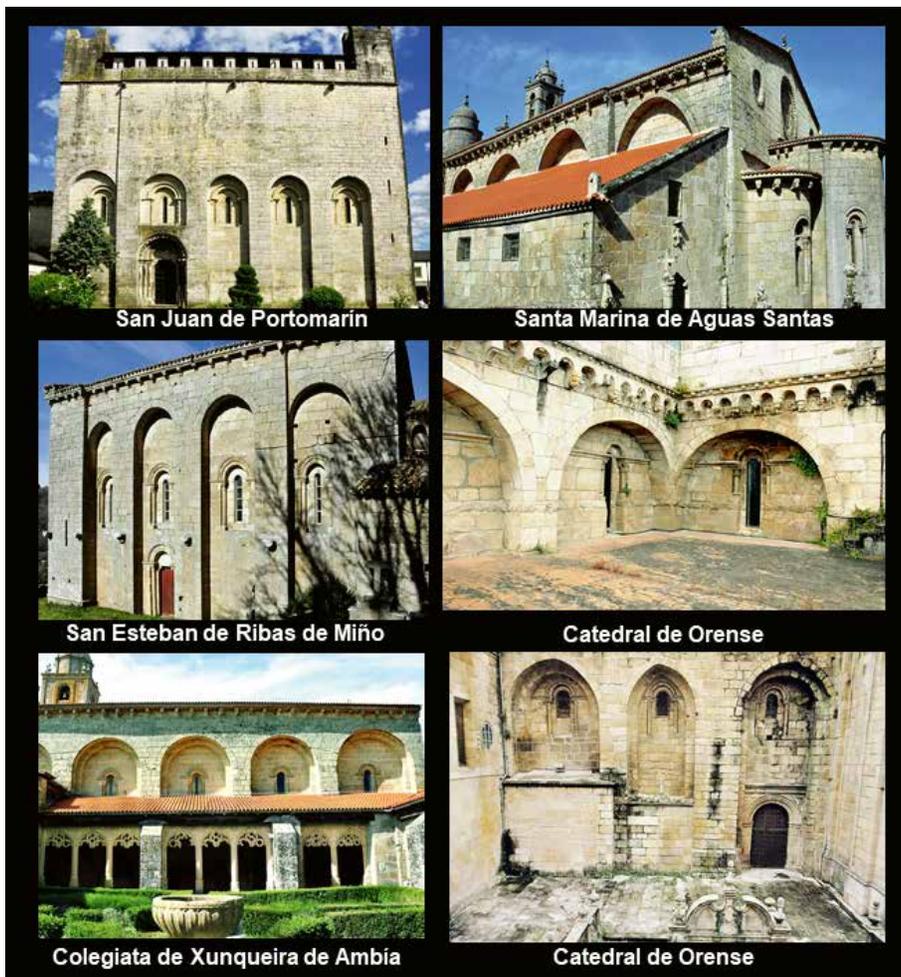


Muro oeste del crucero sobre el claustro. Catedral de Santiago

general, como se puede ver en la finalización del crucero en San Isidoro de León, pero todo intuitivamente y sin cuantificación real alguna, que no suponga la propia experiencia heredada de los maestros precedentes, dado que intuían esa dificultad y conocían que las condiciones de equilibrio de un elemento (estribo) resistente de esquina está en condiciones de equilibrio más precarias. Cuando no hay pilar el problema de solidez se soluciona con una torre, fortificación, o cualquier elemento que de rigidez a esa esquina, como sucede en el propio crucero de Santiago en su intersección con la nave de los pies, o al finalizar esta misma nave con las torres que elevó el Maestro Mateo.

La existencia de estos elementos resistentes para neutralizar las presiones, ya sea del peso de la bóveda o de la propia elevación vertical de contrafuerte, no extraña a nadie en los edificios románicos, ni anteriores ni posteriores a la Catedral de Santiago. Lo que ya es menos común es la solución dada a los mismos, y sobre todo el efecto de su articulación, como se ha hecho diferentemente en los muro este y oeste. La incidencia de esta forma de construir ha de tener una honda repercusión en toda la comarca gallega que, de una forma u otra, está ligada en el arte románico a la forma de hacer y de decorar de Compostela.

Los contrafuertes unidos en altura han de aparecer en Galicia en edificaciones en torno a los 30 metros de planta, como sucede en Xunqueira de



Ambía, Portomarín²⁴, Sta. M^a del Sar, Santa Marina de Aguas Santas; o en algunas más pequeñas como San Esteban de Ribas de Miño²⁵, o Diomondi. Todas construidas en la segunda mitad del siglo XII²⁶. En estas iglesias no parece que haya una presión mecánica tan grande de estos contrafuertes unidos como en Santiago, salvo en la catedral de Orense, pero si creó escuela técnica y decorativa en estos edificios románicos de clara progeenie compostelana.

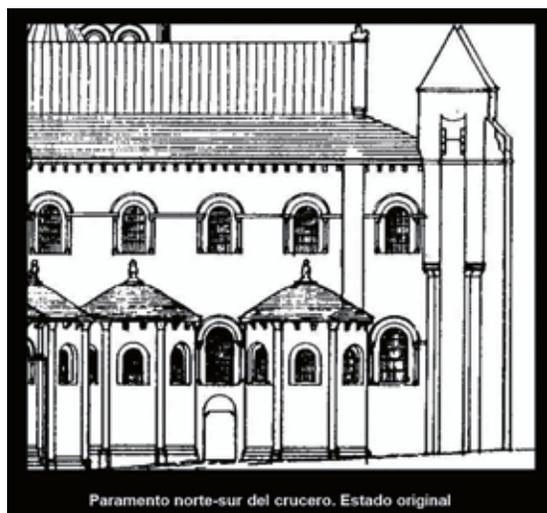
La realidad de los problemas anteriormente citados varía considerablemente en el muro este de la Catedral, aunque con una visión atenta del fenómeno se podrá ver que se soluciona de igual modo, pero con un resultado distinto.

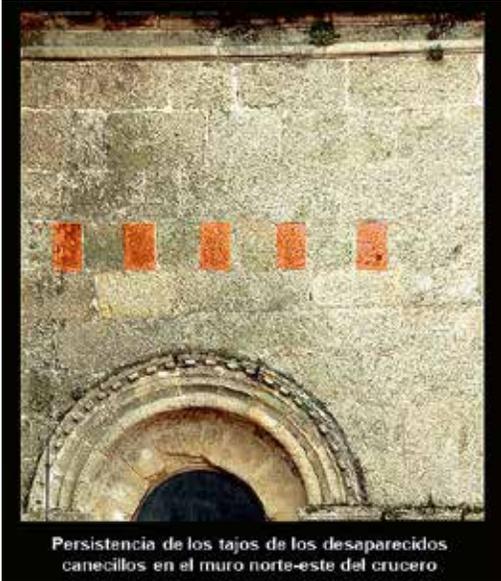
Lo que más caracteriza a este muro este de Santiago, desde nuestro particular punto de vista, ya comentado más arriba, es la ausencia de contrafuertes entre los vanos, aunque al final de cada brazo existe uno por brazo que se corresponde más con las tensiones del final del brazo y las fachadas correspondientes, que con toda la teoría anteriormente expuesta. Lo que técnicamente no parece posible es que la ausencia de contrafuertes no provoque la ruina del edificio, o que su pervivencia sea debida a un milagro más que habría añadido el Apóstol. La solución a tan gran milagro no es sino una nueva composición y distribución de contrarrestos, que se corresponden mejor con los tiempos modernos que con los de la construcción medieval de la Catedral.

Lo que en el muro oeste parecía completamente obligatorio, es decir, subir hasta el tejado los contrafuertes, aquí la solución consiste en repartir las cargas que corresponderían a los contrafuertes de altura construyendo capillas que reparten y reciben las presiones ejercidas sobre el muro, que recibe esa presión a medio paño en la parte superior de las capillas, haciendo consecuentemente la transmisión del esfuerzo hasta el suelo. La base cuántica del problema está en los pilares de las capillas, porque esos pilares favorecen el momento de inercia hacia el exterior del muro, casi en la misma proporción que los contrafuertes del muro opuesto. El reparto del esfuerzo para sostener la tensión del muro no está sólo en el pilar adosado al paramento, sino que lógicamente se reparte a lo largo de todos los pilares de las capillas, de forma que la suma de los momentos de inercia en el sentido exterior es igual en todas las capillas por parejas de pilares.

La construcción correcta del paño este indica la evidencia de la no necesidad de atar las presiones en su máxima altura, sino que también puede recibir esas tensiones y soportar los esfuerzos a media altura, compensándolos con resistencias mayores basadas en los paños y pilares de las capillas. La solución, que podríamos haber apuntado con la idea de no subir hasta arriba el contrafuerte, no sería en este muro este excesivamente estética, y es por eso quizás que se interpretó una nueva fórmula, la de sustituir los contrafuertes por las capillas.

Por otra parte, si en este lado pusiéramos contrafuertes unidos arriba (como hacemos en nues-





tro esquema general de presiones), daría la impresión más de un muro excesivamente recargado de decoración arquitectónica, que la sencillez románica que debería aportar el edificio. Lo que en este muro podría indicarse también como ausencia del zuncho de coronación, y ausencia de un igual soporte de presiones al recibir las de la estructura del tejado, queda aclarado al señalar que esa función la hace perfectamente los canecillos del alero del tejado, dado que no sólo tienen una prolongación interior significativa en el edificio por el lado opuesto al canecillo decorado exteriormente, sino que al ser su alejamiento tan corto los unos de los otros, forman una masa compacta

perfectamente estable a lo largo de todo el alero. En la actualidad los tajos de los canecillos suprimidos son todavía visibles en la estructura existente del muro este, aún después de ser suprimidos por la elevación considerable del muro y colocación del posterior almenado. Lo único que se hizo fue suprimir el elemento visible exterior decorado del canecillo, pero el resto del sillar se deja en la misma situación de penetración, totalmente enrasado en su frente.

Los canecillos del muro este del crucero estaban colocados por encima de las claves de las ventanas, exactamente sobre dos hiladas de sillares de dichas claves, en una situación de continuidad como sucedía también en la girola. Los actuales tajos no son sino el reflejo de esa realidad. Ocurre que cuando se decide subir el muro del crucero para instalar las almenas, se repican todos los canecillos hasta dejarlos lisos, pero sin suprimir el elemento interior alargado que penetraba en el muro y que sostenía el alero del tejado, porque formaban parte de la dinámica de presiones horizontales. Esa apreciación está perfectamente reflejada en los planos de Conant, donde deja un espacio significativo entre las claves de las ventanas y los canecillos. Dato que se puede rastrear perfectamente en la actualidad al subirse al muro barroco de la Quintana.

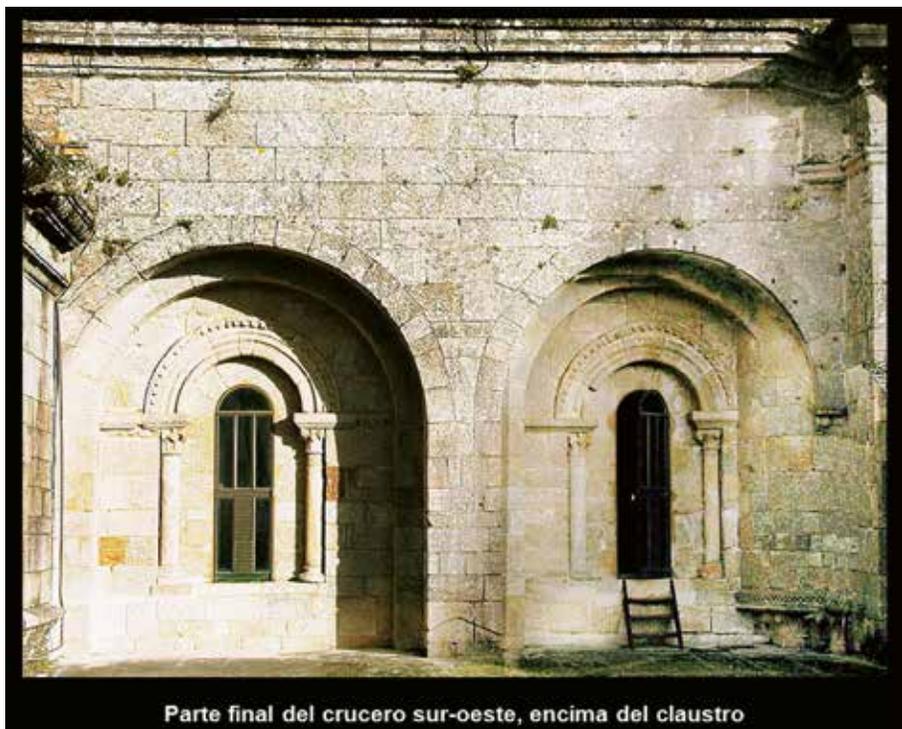
Por si eso no fuera poco, tenemos un resto fósil de dos canecillos y alero del tejado en las condiciones relatadas. Se trata de su presencia efectiva en el tramo de finalización de la girola norte, donde el cambio de decoración cambia completamente, pasando de las pequeñas ventanas de la girola, a

un formato de mayor envergadura, con ventanas más grandes y anchas. En esa sutura vertical de separación es donde todos los autores han visto las diferencias entre labores y etapas como un cambio radical en la fisonomía del crucero, con la novedad que se imponen de nuevos aires. Allí están los dos canecillos y su correspondiente parte del alero, señalando perfectamente las dos hiladas de sillares que los separan de las claves de las ventanas. Son la prueba suficiente de cómo iban a ser las cosas en todo el crucero este, y cuya mutilación nos ha privado de una fuente muy importante de información sobre la calidad de las figuras que allí se encontraban, y si esos talleres fueron los que después continuaron la obra en el resto de la catedral, de los que tenemos buena prueba en el muro norte de la nave, donde existen todos ellos, en una continuidad lineal que sólo se pierde al final en la llegada a las torres.

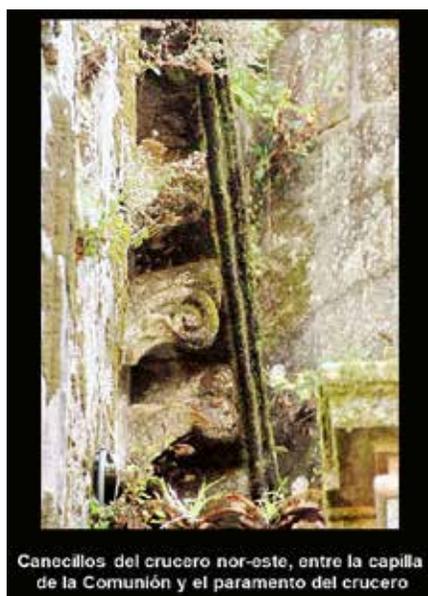


Por el contrario resulta más complicado encontrar la linealidad horizontal de los canecillos en el brazo oeste del crucero. Así le sucedió a Conant, que no los coloca en su reproducción del alzado este del crucero, y que nosotros corregimos, en parte, en la segunda fotografía de este artículo.

Cuando el arquitecto americano analiza el muro oeste no encuentra ninguna referencia que la haga pensar que allí había canecillos, lo cual resulta insólito para una edificación románica de tal envergadura y empaque. Su referencia más cercana y concreta la encuentra en la parte sur del paramento, donde se conserva la elevación finalizadora de los contrafuertes con arcos de medio punto y ventanas en su interior. Allí están señalando lo que podría ser el nuevo modelo, sin canecillos, porque no están los tajos de los mismos que había encontrado en todo el paramento este del crucero. Ciertamente que el muro mantiene hiladas de sillares sobre las claves, pero a poco que se ponga atención se comprende que la factura de los mismos nada tiene que ver con los románicos del otro lado. Son mucho más modernos y mejor perfilados. Conant debió pensar que esos elementos eran los románicos que probaban la distancia hasta los canecillos, o sus tajos, que no aparecían por ninguna parte, y así dejó constancia en su alzado de esa parte de la catedral.



Parte final del crucero sur-oeste, encima del claustro



Canecillos del crucero nor-este, entre la capilla de la Comunión y el paramento del crucero

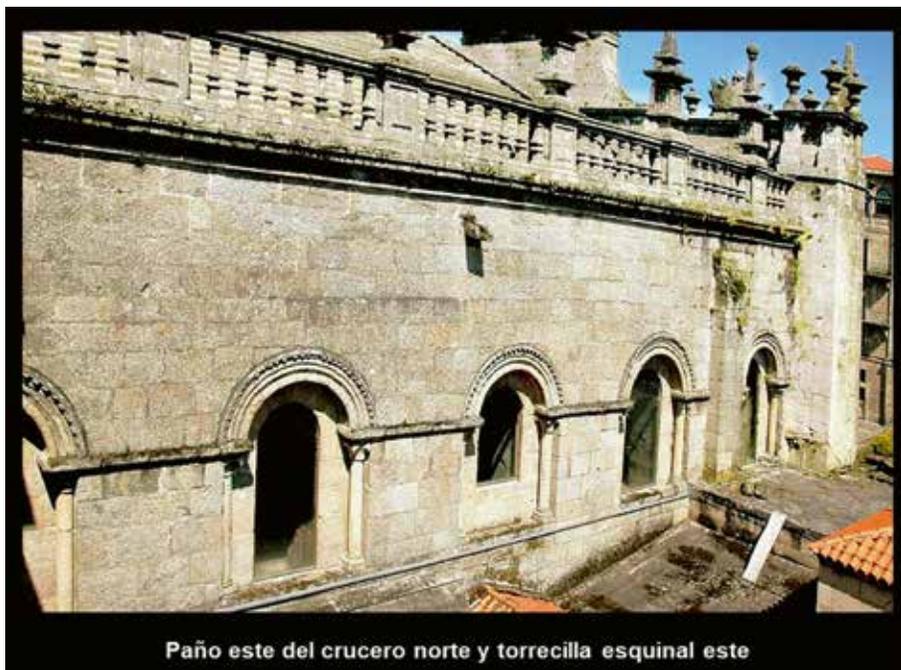
Pero la resolución del problema de la ausencia de canecillos en el muro oeste del crucero estaba en la otra parte del muro, en su lado nor-este. Allí están los restos de cuatro canecillo con su parte correspondiente de alero del tejado. Su ubicación, entre la capilla de la Comunión y el muro del crucero, en un muy estrecho pasadizo, dificulta mucho su visión y hallazgo, por lo que hay que afinar mucho la vista y el sentido para encontrarlos, pero son los restos de todos los otros que no aparecen, ni en la parte sur, ni en los planos de Conant. Como ya hemos relatado anteriormente, en la segunda fotografía del artículo dejamos patente esa disfunción colocando canecillos en una parte del crucero, y dejando la otra sin ellos como refleja Conant.

El hallazgo de estos canecillos tiene cierta importancia porque demuestra que el alero del tejado no estaba situado a dos hiladas de sillares de los canecillo, sino justamente encima de las claves de los arcos, proporcionando el dato de la variación con respecto al otro paramento, y demostrando una vez más una intencionalidad doble en la construcción del crucero. Esa situación nueva habría de ser la que dominase el resto de la instalación de los canecillos y el alero del tejado en una unidad formal, como lo demuestra su extensa y lineal presencia en todo el muro norte, donde se puede observar tal situación de forma continuada.

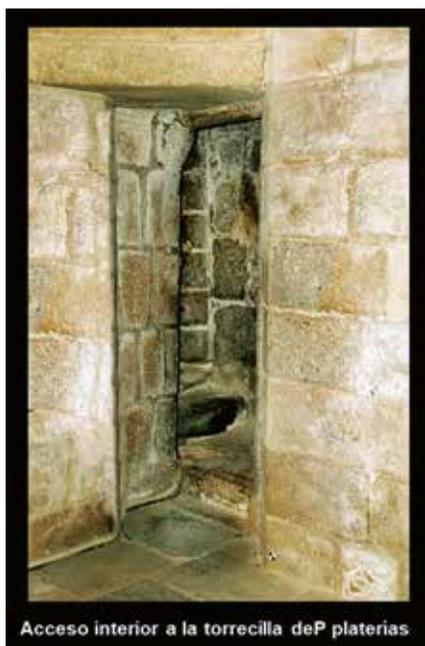
En la restauración de la catedral del año 2020 se procedió a despejar todo el paramento sur, que estaba oculto por un tejadillo allí colocado en la restauración anterior, que cubría toda la parte superior del muro, aunque se habían dejado visibles las almenas como elemento de justificación del sentido de fortaleza que se le había querido dar al edificio, y que están desaparecidas en las otras partes de la cubierta. Salió entonces a la luz el desbarajuste del paño donde los arcos de los contrafuertes ofrecían un estado lastimoso en cuanto a su conservación, por lo que anteriormente habían sido reforzados con las estructuras de las capillas de esa parte de la nave, ofreciéndose las separaciones entre ellas a ser soporte a modo de contrafuertes, que evitaran un deterioro mayor de la estructura de esa parte, que estaba cimentada al aire, debido al desnivel que ofrecía el terreno en ese lugar, más pendiente que en el muro norte. Es de ese modo que ahora se puede ver toda la estructura superior antigua con la finalización de los arcos entre contrafuertes, la elevación del muro para sostener las almenas defensivas, pero sobre todo los tajos de los canecillos, en color en la fotografía, donde de nuevo se ha vuelto a repetir la mutilación de la parte decorativa de los mismos, como en el muro este del crucero. Pero interesa observar, como se puede comprobar que estaban situados encima de las dovelas de los arcos, como ya habíamos visto en el crucero nor-oeste, abundando así en la configuración que se había hecho patente en toda la nave y en el crucero citado.

El hecho de que la tradición, primero hablara de las nueve torres de la Catedral²⁷, y después las delimitara





Paño este del crucero norte y torrecilla esquinaleste



Acceso interior a la torrecilla de Platerías

Conant²⁸ en sus insuperables dibujos de una forma física, no hace sino demostrar la teoría antes apuntada con respecto a la insuperabilidad de los pilares de esquina. La tradición, y Conant, adjudican a cada esquina del crucero una pequeña torrecilla de base cruciforme, que a media altura se convierte en circular para acabar en un elemento cónico. Los restos de estas cuatro torrecillas son visibles mejor desde dentro de la Catedral que desde fuera, hallándose la situación en las siguientes condiciones:

1.- De las dos torrecillas de Platerías se conserva la subida interior de la del lado oeste en el triforio de la tribuna en perfecta estado de conservación de la puerta de entrada, y la este se localiza en su lugar ofreciendo actualmente la subida a la Torre del Reloj, que es la edificación que la hecho desaparecer en su parte exterior, al construir-



se primero el cubo gótico, que después remataría en la citada torre del Reloj, pero ha conservado íntegro el vano de la puerta de entrada y los accesos de los escalones, como se puede comprobar en la imagen que adjuntamos.

2.- De las dos torrecillas de Azabachería las entradas interiores están tapiadas, pudiendo observarse las mutilaciones correspondientes en cada una de ellas. Resulta muy complicado, y labor minuciosa, descubrir las partes existentes de esas torrecillas de esquina, puesto que casi todas ellas han sido absorbidas por las nuevas construcciones, pero existen tapiadas en el interior, como muestra de la resistencia a su desaparición total, y constancia de su presencia en los lugares originales esquinales de ubicación. Son restos importantes que se deben tener en cuenta, a la hora de hacer coincidir las estructuras interiores de acceso por escaleras, y las exteriores de representación circular.

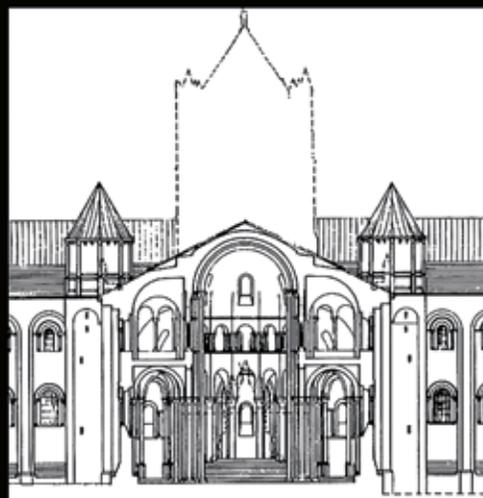
En la parte exterior del paño norte-este es posible ver algo más de estructura de la torrecilla esquinal, comprobándose perfectamente el añadido posterior, que se intenta disimular con la nueva construcción de la nueva fachada de Azabachería, pero la diferencia de sillares es muy patente a la hora de hacer coincidir los sillares de cada momento, el románico y el de la cons-



Ventana y torrecilla en el muro oeste en su encaje con la fachada de Platerías



Detalle de la torrecilla anterior



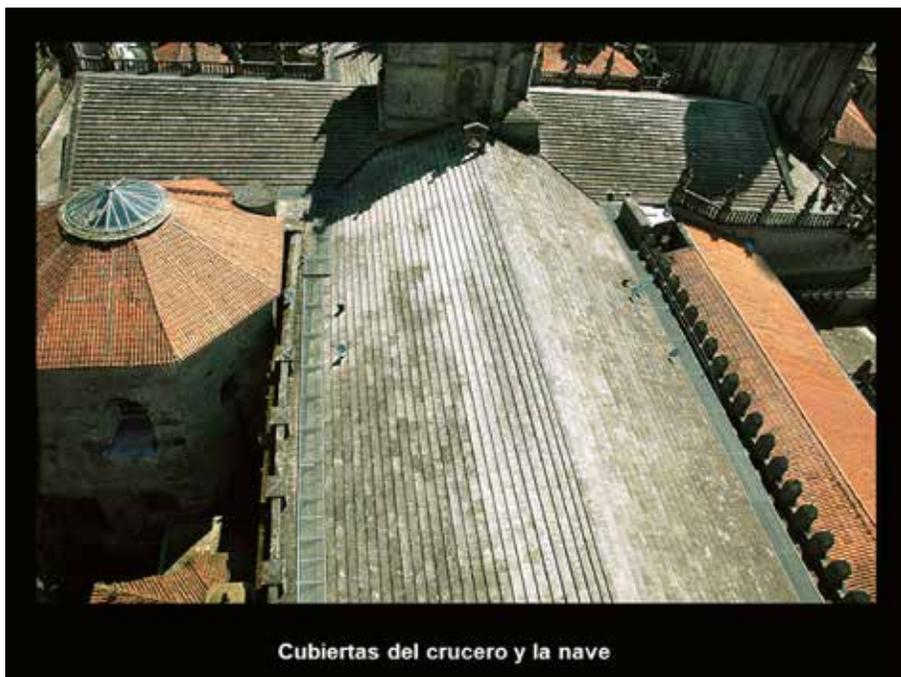
Sección y torres angulares, según J. K. Conant

trucción neoclásica, que organizó el arquitecto Ferro Caaveiro, en su afán de darle un nuevo aspecto a todo el ámbito de la actual fachada de Azabachería. Allí están los restos de la parte semicircular que se elevaba sobre una pilastra, donde se iniciaba desde una repisa con decoración de abilletado, para continuar en la forma semicircular consabida, junto al tramo de contrafuerte de esquina que definía su formación, como se puede ver en los dibujos de Conant. El acabado de los sillares de la torrecilla de los de Azabachería difiere mucho en el tratamiento del pulido y en el tamaño, no coincidiendo las hiladas de ambas construcciones. Hemos di-

ferenciado ambas estructuras dando color ocre a la parte románica, y dejando en su color la obra neoclásica.

Hay una tercera torrecilla que muestra sus formas, casi en plenitud. Está situada en el muro exterior oeste, en su conjunción con la fachada de Plate-rías. Todavía está intacta la zona semicircular, lindando con la última ventana del paño. Por una parte se puede observar la realidad de los arcos doblados que cobijan la ventana, fórmula de la que ya hemos hablado, y que se extiende, no sólo por esta parte del crucero, sino por las de las naves. La parte semicircular está intacta, en su parte más baja, asentándose en dos pilastras con capiteles de hojas picudas, y una imposta circular de abilletado.

Hay algo que nos llama la atención, y es el distinto dimensionado con respecto a la otra torrecilla, la norte del paramento norte-este, que hemos analizado. Allí veíamos una parte semicircular de escaso perímetro y redondez, con una pilastra y su capitel, de más bien escasas dimensiones. Ahora las estructuras son más rotundas y más visibles, doblando a las anteriores, tanto en el número de pilastras y capiteles, como la concluyente forma semicircular. Por las características de sus formas y decoraciones, no hay ninguna duda de su realidad románica, quizás no del contrafuerte que la acompaña, aunque en este caso mantengamos las dudas, al no coincidir las hiladas de



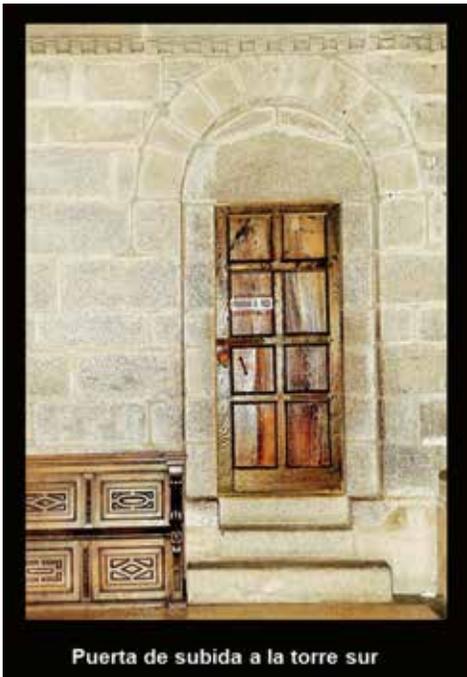
Cubiertas del crucero y la nave

los semicirculares con las del contrafuerte, cosa que sí se realizaba en la otra torrecilla. Esa diferencia, quizás sea fruto de la remodelación de la fachada al ser cambiada su forma en el momento de almenar todo el edificio.

Si hemos rematado el apartado de las torretas esquinales como método estructural decorativo, y a la vez mecánico de solucionar los problemas de las tensiones finalizadoras del crucero, así como la ausencia y presencia de contrafuertes en las dos caras del crucero, no podemos olvidar las torres gemelas en la intersección de las naves del crucero con las de las naves principales del oeste del edificio, que se pueden ver en los dibujos de Conant.

Se trata de dos torres de mayores dimensiones que las torrecillas, con una parte vertical maciza, a la que se le suponen puntos de iluminación en sus paramentos, que acaban en un cuerpo poligonal columnado y cubrición de tejado cónico. Textos hay que definen su presencia en el edificio, de lo que hablaremos más adelante. Lo que nos interesa ahora es el juego mecánico y estructural que representan con respecto al crucero, y a la obra románica de todo el edificio.

Se encuentran situadas en el lugar concreto donde se necesitan soldar las tensiones horizontales de los muros exteriores del crucero y las naves. Funcionan como un medio resistente de esquina donde se atan esas presiones horizontales, pero de gran tamaño de lienzos y de pesada carga de la bóveda. Es un punto esencial en el que las masas difícilmente van a sostenerse por si mismas, y que por tanto necesitan de un elemento resistente que reciba las citadas tensiones que otorguen estabilidad a la zona, trasladando todo el esfuerzo a tierra sin grandes esfuerzos, debido al tamaño de las mismas y su imbricación directa con los muros del crucero y de las naves. No sólo sirven para estabilizar la zona, sino que también tendrá importancia su instalación para atar y enlazar las presiones horizontales de alabeo (cesión horizontal del paramento) de los muros de las naves, puesto que el posterior punto de refuerzo y resistencia se encontrará muy lejos, en las torres de la fachada oeste, como también para prevenir el pandeo (cesión horizontal del paramento) de los muros



Puerta de subida a la torre sur

de las naves, que se trató de reducir con esos contrafuertes doblados, que tienen el mismo objetivo en el brazo oeste del crucero, pero allí el muro es de menor longitud y aguantó bien, sin deformaciones, cosa que no sucedió en el sur de las naves que sufrió un peligroso pandeo, que tuvo que ser corregido con las capillas que se adosaron posteriormente. Pero el alabeo no se pudo evitar, y todavía hoy se puede comprobar en las partes superiores de los dos paramentos.

De dichas torres quedan algunos restos que se pueden rastrear a lo largo y ancho del edificio, principalmente en la nave sur. La torre norte fue completamente desmontada, excepto en el paramento interior de la nave, donde permanece todavía el arco de entrada, difultada su visión por un confesionario, pero patente en su parte superior, semejante a la situación de su compañera, mucho mejor conservada. Su estructura fundamental fue destruida para edificar la capilla de la Comunión, aunque el hueco de subida fue sustituido por una escalera de caracol, que llega hasta el tejado en forma de escalera de caracol, todavía presente en los planos de Conant, que preserva en los planos citados, con presencia de su entrada.

La realidad de la sur es bastante más indicativa de su presencia en la esquina sur de la nave, como su ausencia en el lado norte, todavía son visibles desde la altura de las torres de la fachada, demostrando de ese modo, tanto las citas documentales que hablan de ello, como los dibujos de Conant. En la actualidad presenta, en la parte baja del crucero, realidad románica con una puerta con arco de medio punto, de perfecto trazado en las dovelas del mismo, y con un tímpano poligonal, como los existentes en las puertas de subida a las torres oeste, aunque con peor definición estética.



La torre difiere completamente de las torrecillas de esquina y de las principales de la fachada oeste. Su objetivo era la servidumbre de acceso al tejado mediante unas escaleras de tramos rectos, como afirma el Códice Calixtino en su descripción de las torres de la catedral²⁹, y por donde, parece ser, escaparon el arzobispo Gelmírez y doña Urraca de la persecución de los compostelanos en la rebelión de 1117³⁰, y posterior incendio de la catedral, para refugiarse en la torre de las campanas, el cimborrio situado sobre el crucero, que también fue incendiado.

En el tejado los restos físicos que quedan se compone su estructura de un cuerpo de dos paños en ángulo, con semicolumnas sobresalidas, y un piso, donde se instalaría el cuerpo superior de acceso a la tribuna, hoy tapado con una plancha cuadrada. En los dibujos de Conant observamos que esa parte superior completa sería un octógono, que a juzgar por la posición de los tramos existentes se superpondría a parte de los tejados de las naves, y sobre el que se instalaría el tejado cónico. No parece que la parte superior fuera un espacio abierto, y sí tuviera puertas de acceso a las cubiertas, para poder ejercerse la servidumbre consabida de acceso fácil. Contrasta de este modo con las torrecillas esquinales, que también tenían un acceso interior de escaleras de caracol, sin nombrarlas así en el Calixtino, como hemos visto en fotografías anteriores, pero que difícilmente podrían tener el objeto de la servidumbre de esta torres angulares, que suponían mayor superficie y mejores prestaciones de acceso que las pequeñas esquinales, a las que no se le puede negar accesibilidad, por el diseño de su interior, ahuecado con escaleras de caracol, pero que excedería en mucho la necesidad de accesos a la tribuna.

Esta torre sur, de las dos gemelas, parece haber tenido un gran protagonismo, si hacemos caso a cómo se realizó la huida de la reina Urraca y del arzobispo Gelmírez, cuando la catedral fue incendiada y atacada por una turba violenta de compostelanos en el año 1117. La Historia Compostela³¹ narra al respecto de la sublevación que *“Así que el obispo y la reina vieron arder la iglesia, y que los sobredichos conjurados con tanta gente estaban prontos a toda maldad, no considerándose seguros en los palacios episcopales, refúgianse en la torre de las campanas con todo su séquito”*. Lo que viene a indicar varias cosas: 1^a la virulencia del ataque que podía poner en peligro sus vidas, 2^a que ambos estaban juntos en el palacio episcopal 3^a que el palacio episcopal estaba próximo a la catedral, 4^a que logran huir hacia la torre de las campanas, que era el cimborrio románico. La ascensión a la cubierta de la catedral debió ser a través de la torre gemela sur, pues el palacio episcopal estaba cercano a esa zona de la catedral, como indica la Concordia de Antealtares³² en la disputa de los terrenos con los monjes de dicho monasterio *“que in muro continetur. et ab altero signo usque ad inferiorem*

angulum vestre domus que est circum cameram palati ... poniendo una línea desde dicho signo hasta el ángulo inferior de vuestra torre que está en el muro y desde el otro signo hasta el ángulo inferior de vuestra casa que está cerca de la cámara de palacio”, cuando establece la línea de propiedades de este a oeste por el flanco sur de la catedral. Así aparece también en las representaciones de los mapas erigidos a tal efecto de situación³³, junto a la iglesia en el lado sur, muy cerca de la catedral, y por tanto de acceso fácil, aunque esa zona fue excavada hace unos años y no se encontraron restos del citado palacio, lo que no importa mucho si aceptamos la veracidad de la Concordia de Antealtares y de la Historia Compostelana de que en esa zona sur se situaba el palacio episcopal. Lo que parece más verosímil es que la comitiva en fuga alcanza la catedral para subir por el interior de la torre hasta la cubierta y de ahí al cimborrio denominado torre de las campanas, donde se refugiaron, y siguieron los ataques de los compostelanos, y posterior libertad de la reina y el arzobispo. El posible acceso al cimborrio, que no analizamos por no haber vestigio documental alguno, por el interior de la catedral debía representar una dificultad mayor que ascender por la torre indicada. Conant³⁴ es más rotundo en su visión de las cosas cuando afirma *“Judging the palace to be unsafe, they went into the church and ultimately, by way of one of the twin stair-towers, to the roof, and thence on up into the crossing tower ... Juzgando que el palacio no era seguro, entraron a la iglesia y, finalmente, a través de una de las torres gemelas, hasta el techo, y de allí en adelante hacia la torre del crucero”*. Honor le cabe a esta escalera, quizás haber sido el salvo-conducto que utilizaron las jerarquías reales y eclesiásticas.

La razón de estas estructuras no es sino, la comprobación de que la condición de equilibrio de un pilar resistente de esquina está en condiciones de equilibrio más precarias que el resto, por eso aparecen momentos de inercia más importantes en los sentidos exteriores de las esquinas, provocando una sección cruciforme de este elemento. Cuando no es posible atar el pilar con otro de al lado, es entonces cuando se recurre a situaciones como la descrita, situando una torre, una fortificación o algo que de rigidez a la esquina, quedando de esa forma perfectamente atado todo el edificio en sus partes más débiles. De hecho, si se comprueba la planta, todas las esquinas y puntos débiles de esquina están atados con torres, que camuflan convenientemente los grandes momentos de inercia exteriores.

Siguiendo con la información documental sobre la existencia de las torres del crucero, que hemos venido mostrando a la largo de esta apartado. El primer documento que cuenta su existencia es el Códice Calixtino (ca. 1140), en el libro V, Capítulo IX, cuando titula el párrafo como “De las torres de catedral,” y dice: *“Nueve torres ha de haber en esta misma iglesia, a saber dos sobre el pórtico de la fuente, dos sobre el pórtico del mediodía, dos sobre*

el pórtico occidental, dos sobre las dos escaleras de caracol, y otra mayor sobre el crucero en el centro de la iglesia”, para añadir a continuación “ Pero de todo lo que hemos dicho parte está completamente terminado, y parte por terminar”. El relato de Calixtino difiere del tipo de escalera en la actualidad, que es de tramos rectos, frente al tipo de caracol que propone dicho texto, lejos de la realidad que hoy se puede comprobar.

Cuando el autor del C. Calixtino hace el recuento de las torres de la catedral se supone que relata lo que esta viendo, y por tanto acierta en casi todo, especialmente en lo que se refiere al crucero. Pero la finalización del relato da paso a la interpretación de que en ese momento la catedral no estaba totalmente finalizada, sin especificar qué tramos estaban sin terminar. La interpretación de la historiografía clásica no da por realizadas las dos torres de las naves, en la opinión de que a la muerte de Gelmírez, cercana a la compilación del Calixtino, la catedral solamente estaba acabada en su estructura perimetral, sin elevación de las torres del oeste, que habrían de ser obra del Maestro Mateo³⁵, que acabaría con el gran boquete final de naves y tribunas. El análisis de la escultura de Mateo, pero sobre todo de la construcción del Pórtico de la Gloria, avalan su autoría de remate de lo no construido. Últimamente ha habido autores que reclaman esa finalización anterior, con esas dos torres del Calixtino, pero más parece un ejercicio de voluntad que de verdad histórica. Por otra parte no es la única duda que ofrece el Calixtino en la definición de los avatares de la catedral, como cuando cita mal la fecha de inicio de la catedral, u olvida piezas importantes, como el David de Platerías en su exposición de las figuras de esa fachada, o en el recuento de pilares, por lo que es recomendable aceptar sólo lo que los estudios analíticos reconocen como verdadero, y negando la verosimilitud de otros, como cuando describe las esculturas de la fachada oeste repitiendo iconografías, o haciendo un sucinto recuento de las que hay en esa portada principal, inferior en detalles a las otras dos fachadas del crucero, donde se extiende más en sus descripciones, por lo que algunos autores opinan que el compilador del C. Calixtino habla de intenciones, de una visión de planos y planes, que todavía estaban sin realizar.

CONCLUSIONES

Toda estructura que se eleve en el espacio, estará sometida a los problemas que significa su elevación, y las consecuencias que ello conlleve en el contrarresto de las fuerza dinámicas que genera su verticalidad, que pueden aumentar si a esa verticalidad se le añaden problemas de pesos de otros elementos, como pueden ser bóvedas. Es preciso buscar el remedio de la ruptura de los paños por esas presiones propias del paramento, o de las pre-

siones superiores que sufre como sobrecarga. Los contrafuertes pegados al muro, en sus distintas versiones, han sido siempre el remedio que aliviase el desafío de verticalidad, incluso con carga añadidas. Son esos contrafuertes, o estribos, una de las señas de identidad más claras del arte románico, que sin conocer cuánticamente la ecuación de su desarrollo, los utilizaron en todas sus construcciones como fórmula para preservar en pie sus edificaciones. Conforme a las directrices de Vitruvio cuando habla de *resistencia*, además de *capacidad y belleza*.

Cuando por alguna situación carecen de ellos, será por el escaso volumen de la obra, como en las construcciones rurales, o por otras desconocidas, como nos atañe en este artículo. El hecho de que no aparezcan en el muro este del crucero de la catedral de Santiago, y sí en el oeste, plantea problemas de caracterización de dinámicas y autorías, de muy difícil solución, que nos obliga a tratar de acercar una personalidad concreta a la factura del crucero, de un paño, o de los dos, para certificar o negar la intención de ausencia de contrafuertes en un lado, y la presencia en el.

Un análisis riguroso de fechas y epígrafes sólo nos da como segura la primera etapa constructiva, poniéndose en tela de juicio todo lo que a partir de ahí haya podido ser atribuido a cualquier arquitecto concreto, y muy específicamente al maestro Esteban como único arquitecto del crucero, e incluso como constructor del mismo, atribuyendo más su colaboración a la primera etapa que a la segunda, si nos atenemos a los estudios recientes de su colaboración en los canecillos de la capilla del Salvador. Lo que no parece estar en tela de juicio es la vinculación de Esteban al edificio catedralicio, por ser citado, clara y ampliamente en la documentación navarra a tal respecto como "*magister operis Sancti Iacobi*", pero sin la clara posibilidad de atribuirle funciones en la tercera etapa, y si las tuviera, parece sería de poca efectividad y entidad.

Después del hallazgo de las inscripciones de la capilla del Salvador, parece que ha habido paz sobre la fecha de iniciación de las obras de la Catedral, y nadie duda ya de la fecha de 1075 como la de comienzo de las mismas. En la siguiente fecha, la de 1077, de la Concordia de Antealtares, se confirma que la Catedral estaba ya en construcción; por tanto, la fecha de 1078, que se barajó durante mucho tiempo como la de inicio de las obras, quedó totalmente fuera de lugar.

El encarcelamiento de Diego Peláez en 1088 debió suponer un parón en las obras, si consideramos que su espíritu emprendedor había sido el que llevara adelante tan magna construcción. Efectivamente hay una perfecta unidad de estilo en lo que se construyó entre 1075 y 1088, indicando una única intención de diseño, y logrando tal deseo visible en la realidad presente, si exceptuamos la posibilidad de rehacer los aleros del tejado de la capilla del

Salvador, debido a su posible ruina, y que los canecillos se corresponden más con los realizados en las capillas poligonales, a juzgar por los restos presentes en ambas capillas.

En el año 1092 Gelmírez es nombrado administrador apostólico de la diócesis de Santiago, y es cuando según la Historia Compostelana, se reanudan las obras de la Catedral. Aunque hay dudas de que el ascenso de Gelmírez a vicario fuera el punto de arranque de la segunda etapa. Nada más lógico pensar que un hombre de tal carácter emprendedor comenzara su carrera política y eclesiástica con la reanudación de las obras de uno de los mayores templos de la cristiandad de entonces, que era por otra parte su Catedral, y que al mismo tiempo iba a definir la esencia de su obispado posterior, que fue la de un gran dinamismo constructivo, no sólo en la propia Catedral, sino también en toda la diócesis. Hechos que naturalmente los aduladores de la Historia Compostelana aprovecharon para reflejar de una manera magnificada, pero real.

Dado que el maestro Esteban es nombrado en la documentación navarra como *"magister operis Sancti Iacobi"*, y tenemos el nombre de Bernardo el Joven para la tercera etapa, sería pertinente atribuirle al primero la segunda etapa constructiva de la catedral, y quizás el diseño del crucero, aunque no hay ningún documento ni oficial ni oficioso.

La articulación de Esteban como maestro de obras de la Catedral es apuntada por numerosos historiadores, que hacen base de sus argumentos en las afirmaciones de Gómez Moreno, que hace surgir el personaje, y lo sitúa como maestro encargado, no sólo de la escultura catedralicia, sino también como artífice fundamental de la arquitectura de esa segunda etapa.

La fecha de 1102 indica que Esteban estaba ya en Pamplona dirigiendo las obras de la catedral de esa ciudad, función para la que fue reclamado desde la ciudad de Santiago, lo que nos hace pensar que en torno a 1101 Esteban abandona Compostela, siendo retenido en Pamplona profesionalmente durante bastante tiempo, habiendo noticias de que en 1107 todavía continuaba allí.

Si pensamos que la fecha de 1103, aunque polémica, la podemos admitir como cierta para obras en la fachada de Platerías, hemos de pensar que Esteban no hubiera, por consiguiente, dirigido obra en Santiago en esa fecha por hallarse ya realizando las obras de la catedral de Pamplona.

Por otra parte, las recientes excavaciones llevadas a cabo en la catedral de Pamplona, indican una cabecera con ábside central poligonal, lo que vendría a resaltar la importancia de las capillas poligonales de la girola compostelana, y su pertenencia en diseño a una sola mano. Si pensamos que sólo en Galicia (11), en Navarra, y alguna en Aragón se encuentran capillas

poligonales en fechas muy cercanas a las citaciones documentales de Esteban en Pamplona, deberíamos concluir que las existentes perteneciesen a su mano, o su influencia, después de plasmarse en las dos grandes catedrales de Santiago y Pamplona.

No tenemos demasiadas respuestas para todas las preguntas, pero si creo que Esteban no debió volver a Compostela, dado que si así fuera completaría su obra arquitectónica según el plan previsto en los comienzos del crucero, y no haría obra totalmente distinta a la programada, con el agravante de que la obra resuelta en el muro oeste del crucero es un avance de lo que Bernardo el Joven mandaría hacer en la nave de los pies, quizás no propiamente como arquitecto, sino como coordinador de una obra que ya estaba diseñada, y presente, en ese lado del crucero, pero lejos de las cronologías que manejamos para Esteban.

Lo que parece evidente es que su mano ya no se observa en el muro oeste del crucero, y que, si existiera una planificación general de la obra, no se llegó a realizar en dicho muro, como lo demuestra la evidencia que contrapone su arquitectura, sus soluciones técnicas y estéticas a las del muro este. Aunque reconocemos obras en Platerías (1103), nada es capaz de indicarnos si en esa fecha las había en el muro oeste del crucero, y es una evidencia notoria que la estructura de este muro está más en coordinación con la obra de Bernardo el Joven, que con la posible de Esteban en el muro este del crucero.

De lo que se trata en el apartado de conclusiones, es de establecer que las etapas constructivas del crucero no corresponden a un solo arquitecto, sino a dos, dejando un poco al lado si fue Esteban constructor de alguna ellas, de ninguna, o de la obra en todo su conjunto. Mi opinión al respecto es la de considerar que el crucero no mantiene unidad arquitectónica, ni estilística, en sus muros exteriores, no perteneciendo, pues, a la mano de un solo arquitecto.

Lo que no es una realidad en el exterior, si lo es en el interior, manteniendo una perfecta unidad artística y arqueológica, como posible producto del acatamiento en la planificación del primer esquema, es decir, el del muro este. La perfección del alineamiento de los pilares con una modulación perfecta de planta preservando todo el conjunto la idea inicial, no hace sino demostrar la profesionalidad con que se llevó a la cabo la obra en el interior, cosa que no se consigue en la nave de los pies por los desajustes de los pilares finales, aún perteneciendo su ejecución a una sola mano.

El anonimato de Esteban es un hecho común en el mundo medieval. La escasez de documentación precisa sobre las etapas constructivas de la Catedral sólo nos permite atribuirle el papel de maestro constructor de la segunda etapa de modo íntegro, considerando las diferencias de estilo analizadas.

No es este el único caso en que la escasa documentación provoca controversia y confusión. La carencia de documentación sobre la construcción de la llamada Catedral Vieja, o Cripta de la Catedral ha provocado a lo largo de los tiempos grandes problemas de autorías. Hoy sabemos que esa cripta forma parte del conjunto inicial del desarrollo posterior del Pórtico de la Gloria como base sustentante del mismo, y que por consiguiente fue planificada por el maestro Mateo desde el principio, pero las decoraciones de sus capiteles y algunos arcos muestran las diferencias de dos talleres bien diferenciados, más primitivos unos, y más avanzados los segundos, lo que nos introduce en una diferenciación escultórica, pero no arquitectónica.

Creo que los pasos estructurales en las obras colaboran estrechamente con los artísticos para adjudicar mejor las etapas, y clarificar más ampliamente los puntos oscuros que todo edificio posee. Una de las razones que me inclinan a dividir la construcción del crucero en dos arquitectos diferentes es, la concepción ideológica y unitaria que todo maestro posee sobre su obra, que como norma tenderá a diseñar y plasmar su estilo personal sin fragmentar su unidad; cosa que con harta evidencia no sucede en el crucero. Es por ello que la unidad arquitectónica y estilística subyacente en el arquitecto es siempre la misma, la de construir según sus propios conocimientos en una línea de ejecución más o menos afortunada, pero sin apartarse de un hilo conductor programado desde el principio de la obra, máxime si ponderamos que sus planes deberían estar sujetos a la aprobación del Cabildo o autoridades competentes al respecto, que podrían aceptar las novedades de la obra general, pero difícilmente los cambios en el transcurso de la misma, si consideramos el conservadurismo de la sociedad medieval; a no ser que por circunstancias diversas se cambiara de arquitecto y se aceptara el nuevo plan propuesto por él.

En Santiago no se trata de talleres distintos que esculpen capiteles de distinta forma, como sucede en la etapa del Maestro Mateo, sino que son concepciones artísticas generales que salen de cabezas diseñadoras diferentes, que en definitiva determinan la obra de modo desigual en su concepción general, pudiendo distinguir nosotros lo arquitectónico de lo decorativo, proporcionándonos oportunidad para afirmar que, básicamente permanecen los mismos hombres que trabajaron el crucero en sus dos partes, pero bajo una dirección arquitectónica diferente. La unidad de estilo en el crucero no existe, aunque parezca una genialidad distintas soluciones para los contrarrestos en los muros este y oeste. Yo creo que son soluciones diferentes porque proceden de formas diferentes de entender el edificio románico, aunque mantenga los talleres artísticos de forma unitaria.³⁶

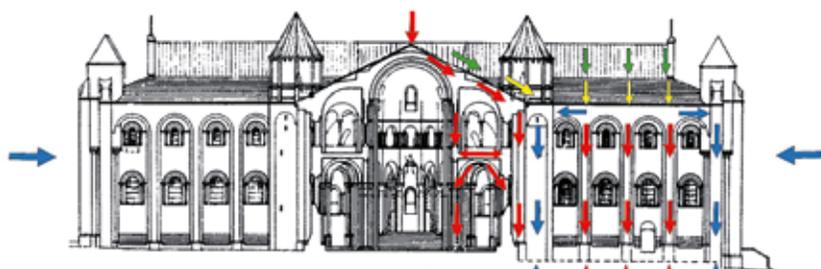


FIGURA 1 - FACHADA OESTE
- SECCIÓN NAVE

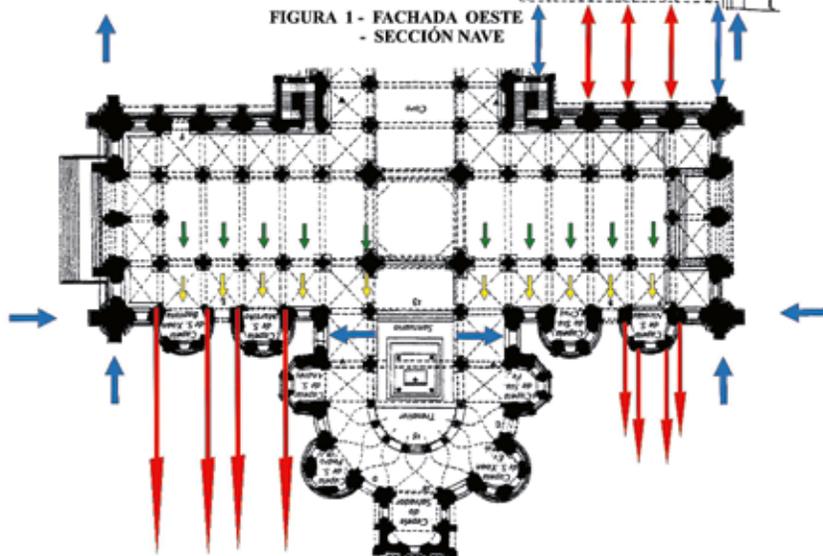


FIGURA 2 - PLANTA



FIGURA 3 - FACHADA ESTE

- PRESIONES*
- ESTRIBOS, TORRES ESQUINALES Y PARAMENTOS.
 - BÓVEDAS NAVES: → CENTRAL - → LATERALES.
 - PILARES Y CONTRAFUERTE: PARAMENTOS Y CAPILLAS.

- 1 FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *“La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Santiago y Pamplona”*. Institución Príncipe de Viana - nº 228. Pamplona, 2003. *“El crucero de la catedral de Santiago. Mutilaciones y restauraciones”*. Abrente. Real Academia de Bellas Artes de Galicia. nº 49-41. La Coruña, 2009.
- 2 Ya abordado en el primer artículo de la nota anterior.
- 3 Sería interminable citar la nómina de historiadores que han tenido relación con la catedral de Santiago, por lo que parece extraño que ninguno de ellos hiciera referencia escrita de tal disfunción. El mismo Conant, cuyos planos siguen siendo el vademécum de los que nos acercamos a la basílica, pone de manifiesto en sus planos tal diferencia, con algún pequeño error que comentaremos más adelante, pero no deja de reproducir más que encuentra, sin más análisis sobre ese particular.
- 4 RAYMOND OURSEL. *“La arquitectura románica”*. Ediciones Encuentro. Madrid, 1987. Es un compendio muy útil e interesante del mundo arquitectónico-artístico, donde se pueden encontrar multitud de ejemplos, e ilustraciones, del quehacer de los maestros, arquitectos y arquitecturas románicas.
- 5 Visible en el dibujo inmediatamente anterior de este artículo, que hace comprender cómo el peso de la bóveda se va repartiendo a lo largo de todo el edificio.
- 6 Son realidades que se pueden comprobar perfectamente en los planos y alzados realizados por J. K. Conant de la catedral de Santiago, y aportados en este artículo. JOHN KENNETH CONANT. *“The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela”*, Harvard University Press, Cambridge, 1926.
- 7 EL CÓDICE CALIXTINO cuando hace referencia a los primitivos maestros constructores de la catedral lo hace con palabras precisas: *“... los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Rotberto, con otros cincuenta canteros...”*. LIBER SANCTI IACOBI-CODEX CALIXTINUS, Transcripción de KLAUS HERBERS y MANUEL SANTOS NOIA, Santiago, 1998. Liber V, Capitulum IX (De lapicibidus ecclesie et de primordio et fine operis eius), p. 296 *“...Disdascalii lapicide qui prius beati Iacobi basilicam edificaverunt, nominabantur dominus Bernardus senex, mirabilis magister...”*
- 8 ÁNGEL DEL CASTILLO. *“Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago”*, Boletín de la Real Academia Gallega, vol. XV. Desestimada, pues, la fecha de inicio que da el LIBER SANCTI IACOBI “CODEX CALIXTINUS”; tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992. p. 570. *“La iglesia se comenzó en la era CXVI (año 1078)”*. Del mismo modo que queda desacreditada la misma fecha en la HISTORIA COMPOSTELANA. *“Fue comenzada la preclara y singular nueva iglesia del bienaventurado Santiago en la era MCXVI, en los idus de julio”*, es decir, el 11 de julio de 1078. Tradc. MANUEL SUÁREZ Y JOSÉ CAMPELO, Santiago, 1950. La Concordia de Antealtares refiere obras en la cabecera en el año 1077. CARRO GARCÍA J.: *La escritura de concordia entre Don Diego Peláez, obispos de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, XII, Santiago 1949. *“... El obispo para tratar de los derechos hasta entonces tenidos sobre el apóstol y de los altares del salvador, de s. pedro y s. juan y cómo quedarían en el futuro al terminar la obra de la iglesia. y entonces el rey mandó que el abad y el monasterio obtuviesen por derecho hereditario para siempre el altar de s. pedro, que se construía en la misma iglesia de Santiago, no en el mismo lugar donde había estado antes sino en otro sitio. mientras se construían dichos altares el obispo obtendría otros dos altares, con una porción para los monjes de las ofrendas del altar de Santiago ...”*
- 9 F. R CORDERO CARRETE. *“De los esponsales de una hija de Guillermo el Conquistador con un rey de Galicia”*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XXI, Santiago, 1952. El obispo Peláez fue acusado por el rey de conspirar con el conde gallego Rodrigo Ovéquiz para casar a la hija de Guillermo el Conquistador, con la hija del depuesto rey de Galicia, para reponerlo en el trono, consecuentemente depuesto de su cargo, según la HISTORIA COMPOSTELANA tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. ANTONIO UBIETO ARTETA: *“El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón”*; Cuadernos de Estudios gallegos, VI, Santiago, 1951. Informa también de esa operación de conspiración, basado en textos de López Ferreiro y Menéndez Pidal, incluso cita la fecha de 1087 y su deposición en el Concilio de Husillos de 1088, pero ya advierte que la pena de 15 años de prisión no fue cumplida en su integridad, como se cita en la nota posterior, haciendo una aproximación de instalación en el reino de Aragón hacia 1094.
- 10 ANTONIO UBIETO ARTETA: *“El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón”*, Cuadernos de Estudios gallegos, VI, Santiago, 1951. En este artículo se cita por primera vez la presencia de Peláez en el reino de Aragón y en la documentación navarra p. 47 *“... Y el mismo día 16 de diciembre de 1096, don Pedro congregó al arzobispo Berenguer de Tarragona, al obispo Pedro de Pamplona, y a don Diego Peláez, que aparece citado como episcopo Sancti Iacobi...”*. Lo que prueba que la pena de prisión de 15

años (nota 12) que había recibido en el Concilio de Husillos en 1088, no se había cumplido. Vuelve a aparecer la presencia de Peláez en este artículo dos ocasiones más, en 1099, con motivo de una donación, y en 1100 como localización geográfica en la zona montañosa, lejos del cerco de Barbastró. p. 49. Y la última vez que vemos citado al obispo don Diego Peláez en la documentación navarro aragonesa de la época es un documento de Becerro de Leyre de 1104, donde el prelado desterrado aparece como testigo de la renuncia efectuada por el señor Íñigo Fortunones. p. 49-50.

- 11 La HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950, refiere en el Libro I, capítulo IV, que cuando Gelmírez llegó al poder "...comenzó por restaurar lo destruido, conservar lo restaurado y conducir lo conservado, no sin mucho trabajo, a estado de perfección...". Al calor de esta afirmación los investigadores se preguntaron si ese restablecimiento de las obras se hizo en fechas de su obispado, tras la nominación de Gelmírez como obispo en 1100, o en las de sus dos vicariados precedentes, de 1092 a 1100.
- 12 La HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950, refiere en el Libro I, capítulo III, p. 29. "*El sobredicho D. Diego, por su nobleza y generosidad, floreció mucho tiempo en la presente vida; pero tanto se mezcló en los negocios exteriores, que su vida interior no correspondió, cuál debía, a la norma de hábito eclesiástico. Por lo que, preso por el rey D. Alfonso, según lo exigen sus deméritos, estuvo en prisiones quince años....*" Dato que no se corresponde con la realidad, pues estuvo presente en la segunda consagración de la iglesia abacial de San Salvador de Leyre en el año 1098, según consta en su acta de consagración. JOSÉ MARÍA LACARRA. "*El primer románico en Navarra*"; pp. 232 a 234. Príncipe de Viana, año V, nº XVI. Pamplona, 1944. "*Prefatus namque rex catholicis sui regni pontificibus, scilicet egregio Petro Pampilonensium presule in cuius diocesi consistere prefatum monasterium uidetur, atque venerabili Petro Oscentium antistite, necnon Pontio Rotensium venerando pontifice, simulque Didaco episcopo beati apostoli Iacobi Gallecie... Dicho rey acompañado de los católicos prelados de su reino, a saber: el egregio Pedro obispo de los pamploneses, en cuya diócesis reside dicho monasterio; Pedro el venerable obispo de los oscenses; Ponce, venerable obispo de Roda; y también Diego, obispo de Santiago de Galicia*". La misma HISTORIA COMPOSTELANA tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. Cap. 7, p. 35, confirma la levedad de la prisión del obispo Peláez "... Así, pues, habiendo sabido el sobredicho obispo don Diego Peláez, libre ya de la prisión real, que el santísimo obispo Dalmacio era muerto ..." Se refiere al intento del obispo de recuperar la catedral episcopal 8 años más tarde de su encarcelamiento, contando con los dos años del primer vicariado de Gelmírez (1093-1094), y los otros dos del obispado del obispo Dalmacio (1094-1096), y otros 4 del segundo vicariado de Gelmírez (1096-1100) "... Allí (en Roma) querellóse con importunos lamentos de que había sido despojado injustamente de la dignidad episcopal, y que había padecido violencia, de donde resultó quedar indecisa (la diócesis) por espacio de cuatro años desde la muerte de don Dalmacio, y esta iglesia en muy crítica situación ...", p. 35.
- 13 "*Reinando el rey Alfonso se construyó esta obra ... regnante principe adefonso constructum opera*" "*En tiempo del obispo Diego se comenzó esta obra ... tempore presulis Didaci inceptum hoc opus fui*", según consta en las cartelas de ambos capiteles.
- 14 La discutida representación de las etapas constructivas de la catedral siempre ha traído de cabeza a los historiadores del arte, pero ninguno de ellos discute la etapa del crucero como propia del arzobispo Gelmírez, aunque las dudas puedan recaer sobre la autoría profesional de su arquitecto Bernardo el Joven, debido a la acumulación de cargos como dice la "HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. Lib. II. cap. 87 "...confirió (el arzobispo Gelmírez) la cancelería a don Bernardo, su familiar y tesorero de Santiago Poco es el argumento para certificar su obra cuando el arzobispo le niega el permiso para un viaje a Tierra Santa con el argumento de "...viendo que su iglesia sufriría mucho detrimento por su ausencia, ya que no dudaba de que las obras de la iglesia necesitaban mucho de su magisterio..." HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. Lib. III cap. 8, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. No concreta si el magisterio era de tipo profesional activo, o de organización de proyecto anterior. Para las etapas constructivas de la catedral, véase: RAMÓN YZQUIERDO PERRIN: *De los orígenes al románico, en La Catedral de Santiago*, La Coruña, 1993 pp.138 a159. *El protogótico. en La Catedral de Santiago*, La Coruña, 1993. Pp. 203 a 240. *Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: sus muros y los capiteles del triforio norte, en Homenaje al Profesor Azcárate*. Pero sobre todo: "*La construcción de la catedral románica de Santiago*. Libro: *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*. Pp. 59-82. Xunta de Galicia, 1995. Ediciones en español, francés y alemán, donde el autor fija su opinión al respecto, y la de otros autores. MICHEL WARD: *El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago*, en Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo", La Coruña, 1991. pp. 43 a 47. NEIL STRATFORD: "*Compostela and Burgundy?*" *Thoughts on the Western cript of the Cathedral of Santiago*, en Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo", La Coruña, 1991. pp. 53

- a 83. James D'Emilio: *Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión*, en Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"; La Coruña, 1991. pp. 83 a 103. SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ: *Notas para una revisión de la obra de Conant K. John*, en *Conant, K. John: Arquitectura románica da Catedral de Santiago*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santiago, 1983, pp. 91 a 116.
- 15 Recogida por JOAQUÍN YARZA LUACES ET AL.: *Arte Medieval II (Románico y Gótico)*, Barcelona, 1982. p. 83. "...En el nombre de Cristo., Pedro, obispo de la iglesia de Pamplona, junto con el convento de canónigos y monjes súbditos míos, eterna salud a ti, Esteban, artesano y a tu mujer, hijos e hijas. Por nada obligado, ni tampoco impedido, ni inducido, siendo favorable nuestro señor el rey (...), mandé hacer y extender para ti una carta de donación sobre unas casas que te había mostrado en Pamplona, y también sobre unas viñas. Igualmente te doy un horno que has de hacer en ellas. Todas estas cosas te doy para que las tengas y poseas durante tu vida, y después de tu muerte las dejes a quien tú y tu mujer queráis. También te doy sesenta medidas de trigo, vino y cebada para que los agricultores que trabajen durante tu vida aquellas tierras lo entreguen a tu casa cada año, por el buen servicio que hiciste para mí y para la iglesia de Santa María, y que aún has de hacer..."
- En otro documento, se hace relación a los confirmantes de estas donaciones, entre los que se encuentra el obispo compostelano Diego Gelmírez. Vale la cita anterior, "... Fue hecha esta carta de donación el día tres de los idus de junio, de la era de 1139 (11 de junio de 1101), cuando el rey Pedro tenía soldados suyos u otros muchos (¿). Pedro, obispo de Pamplona, lo confirmó; Poncio Barbatem lo confirma; el abad de San Ponce lo confirma; el abad de Leire lo confirma; Diego II, obispo de la iglesia de Compostela, lo confirma..."
- Hay otro documento que no es más que la repetición del de las donaciones anteriores, con algunas pequeñas modificaciones de detalles. "...Yo, Pedro, obispo de la iglesia de Santa María de Pamplona, te doy a ti, Esteban, maestro de la obra de Santiago, en la ciudad de Pamplona, aquellas casas que te enseñé (...) y además un horno que ha de ser hecho en ellas libremente, para el servicio de Santa María de Pamplona. Igualmente te doy aquellas viñas que te mostré (...). Todas estas cosas te doy a ti, a tu mujer y a tu posteridad por los buenos servicios hechos en la construcción de la predicha iglesia y que, si Dios quiere, han de ser hechos (...). Esta donación fue escrita en el mes de junio, en Pamplona (...), en la era de 1139 (junio de 1101)..." Es precisamente en este texto donde se hace mención a la actuación del Maestro Esteban como artífice de obras en la catedral de Santiago de Compostela.
- 16 MANUEL GÓMEZ MORENO: "El arte románico español. Esquema de un libro"; Madrid, 1934. p. 129. "... si nos atuviéramos a la teoría de que, en tiempos pasados y generalmente, los maestros de obras eran a la vez artífices de la parte decorativa, cabría identificar a este gran escultor (se refiere al Maestro de Platerías) con el maestro Esteban de 1101..." SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ: "Notas para una revisión de la obra de Conant K. John", en *Conant, K. John: Arquitectura románica da Catedral de Santiago*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santiago, 1983. p. 227 "... En cuanto pudiera venir a cuento una referencia al enigmático Esteban, citado en Pamplona en 1101 como maestro de la obra de Santiago y activo por entonces en la de la catedral navarra. Desde la prudente publicación de los documentos en cuestión por J.M. Lacarra, se ha ido tejiendo en torno a este escueto personaje una compleja teoría, que podríamos ilustrar cumplidamente de lo temerario del método biográfico para la interpretación de un arte sin biografías. En mi opinión, el asunto pudo haber quedado visto para sentencia – y así fue en la bibliografía extranjera, desde el escéptico planteamiento que de él dio G. Gaillard en 1938 ..."
- 17 Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"; La Coruña, 1991 RAMÓN YZQUIERDO PERRIN: *El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago en "Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura"*. pp. 253-284. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2005. "Maestro Mateo y el arte de Galicia". Real academia de Bellas Artes de Galicia. La Coruña. 2015.
- 18 ISIDRO G BANGO TORVISO. "Las llamadas Iglesias de Peregrinación o el arquetipo de un estilo", en *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas*, La Coruña, 1994.
- 19 DURLIAT MARCEL. "La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques". Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne. 1990. p. 47 "... l'église fut comencé par la abbé Odolric (avant 1031-1065); que refiere con estas palabras "...orné de vertus et de bonnes moeurs, décoré de toute forme de beauté ..."
- 20 DURLIAT MARCEL. "La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques". Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne. 1990. p. 212 "Tous les sculpteurs de l'atelier de Bernard le Vieux ne venaient pas de Conques ..." SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. "Notas para una revisión de la obra de Conant K. John", en *Conant, K. John: Arquitectura románica da Catedral de Santiago*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santiago, 1983. p. 223. "En el aspecto plástico y decorativo, nuestra catedral tiene más en común con Conques, por un lado, y con Toulouse por otro, que lo que Conques y Toulouse comparten entre sí". CHAMOSO LAMAS MANUEL, GONZÁLEZ VICTORIANO y REGAL BERNARDO: Galicia, en la colección "La España

- Románica”, Madrid, 1979. p. 85 “... la construcción de la iglesia de Santiago (1075) es muy posterior a la de Conques (antes de 1060) ...”. “Los capiteles de la entrada (capilla de Santa Fe) reproducen, corregidas y aumentadas, escenas alusivas al martirio de Santa Fe, que se encuentran en otros dos capiteles de la iglesia francesa de Santa Fe. George Gaillard atribuye la obra compostelana a un artista de Conques venido en peregrinación”. GEORGE GAILLARD. “*Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Sainte-Jacques. Compostellanum*”, nº 10 Compostellanum. 1965. p. 700.
- 21 MARÍA ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA: *Época prerrománica y románica*, en *La Catedral de Pamplona*, tomo. I, Pamplona, 1994, p. 135. J. GOÑI GAZTAMBIDE: *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979. LUIS MARÍA DE. LOJENDIO: *Navarra, en la colección “La España Románica”*, Madrid, 1978.
 - 22 HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. Lib. III cap. 8, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. p. 59 “... Y como tenía indisolublemente fijo el ánimo en la celestial patria, condescendió con los ruegos de don Pedro, obispo de Pamplona, que estaba presente, autorizándole para que consagrarse con gran veneración el altar de santa Fe ... Se refiere a la consagración de los altares de la girola y del crucero en 1075 por Gelmírez, excepto el de San Nicolás, por no estar concluido, y depender su ejecución de los monjes de San Martín Pinario, a quienes pertenecía la iglesia de la Corticela, todavía en pie.
 - 23 KENNETH JOHN CONANT. “Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200”. Penguin Books. Inglaterra, 1959. p. 98 “ Before the date of rebuilding of Conques was suspected, the beginning of St Sernin were ascribed to the 1060s. Conservative opinion now prefer 1077 ... Antes de fecha de reconstrucción de Conques, el comienzo de San Sernin se atribuyó a la década de 1060. La opinión conservadora ahora prefiere 1077...”. Tema que abordó JHON WILLIAMS “Spain or Toulouse? A half century later: Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Granada, 1976.
 - 24 FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA: “*San Xoa de Portomarín*”, Santiago, 1987. “*Relaciones volumétricas de San Juan de Portomarín*”, en *Lucensia*, nº 11, Lugo, 1995. “*Traslado y restauración de la iglesia románica de San Juan de Portomarín*” Abrente – Real Academia de Bellas Artes de Galicia Ntra. Sra. del Rosario, nº 38-39. A Coruña 2008
 - 25 RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN. “*La expansión del arte del Maestro Mateo: San Esteban de Ribas de Miño. Jubilatío*”. Homenaje a los profesores Manuel Lucas Álvarez y Ángel Rodríguez González. Universidad de Santiago. T. II. Pp. 571-591. Santiago, 1987. *El río Miño vía de difusión artística: De Portomarín a Os Peares*. IV Coloquio Galaico-Miñoto. Resúmenes das comunicacións presentadas. T. I. Pp. 215-217. Lugo, 1990.
 - 26 Para las iglesias citadas, pero no referenciadas, puede consultarse la obra genérica MANUEL CHAMOSO LAMAS, VICTORIANO GONZÁLEZ y BERNARDO REGAL: *Galicia*, en la colección “La España Románica”, Madrid, 1979
 - 27 Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992. p. 563 “*De las torres de la catedral*”
 - 28 KENNETH JOHN CONANT, “*The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*”, Harvard University Press, Cambridge, 1926.
 - 29 Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992. p. 563 “... dos sobre las dos escaleras de caracol ...”
 - 30 KENNETH JOHN CONANT, : *New Studies on the Cathedral of Santiago de Compostela*, Art. St., 1925. *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard University Press, Cambridge, 1926. *Municipal politics in 1117: an explanatory note*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XV, nº 1, New York, 1956.
 - 31 HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. Libro segundo, Cap. 111, p. 218.
 - 32 J. CARRO GARCÍA “*La escritura de concordia entre Don Diego Peláez, obispos de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares*”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, Santiago 1949.
 - 33 FERNANDO LÓPEZ ALSINA: “*Evolution urbaine de la Compostelle medievale (X-XII siècle)*”, en catálogo de la exposición “Santiago de Compostela” 1000 Ans de Pelerinage Européen. Gante, 1985.
 - 34 KENNETH JOHN CONANT, *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard University Press, Cambridge, 1926. *Municipal politics in 1117: an explanatory note*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XV, nº 1, New York, 1956.
 - 35 RAMÓN YZQUIERDO PERRIN: *El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago*. en “*Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*”. pp. 253-284. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994.
- AA.VV. *La Catedral de Santiago*, Barcelona, 1977.
- AA.VV. *La Catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993.
- AA. VV. *Las Catedrales de Galicia*. León, León 2005.
- ACTAS DEL SIMPOSIO INTERNACIONAL sobre "O PÓRTICO DA GLORIA E A ARTE DO SEU TEMPO", LA CORUÑA, 1991
- ARAGONÉS ESTELLA MARÍA ESPERANZA: *Época Prerrománica y Románica*, en *La Catedral de Pamplona*, tom. I, Pamplona, 1994.
- BANGO TORVISO ISIDRO G: *El Arte Románico en España*, Madrid, 1992.
- *El Camino de Santiago y el estilo románico en España*, en Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994.
 - *Las llamadas Iglesias de Peregrinación o el arquetipo de un estilo*, en *El Camino de Santiago*, Camino de las Estrellas, La Coruña, 1994.
- CARRO GARCÍA J.: *La escritura de concordia entre Don Diego Peláez, obispos de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, XII, Santiago 1949.
- CASTILLO ÁNGEL DEL: *La arquitectura en Galicia*, vol. I de la Geografía General del Reino de Galicia, dirigida por Carreras y Candí, Barcelona, 1932.
- *Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago*, Boletín de la Real Academia Gallega, vol. XV.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual"; en *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago, 2000.
- CORDERO CARRETE F. R: *De los esponsales de una hija de Guillermo el Conquistador con un rey de Galicia*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XXI, Santiago, 1952.
- CHAMOSO LAMAS MANUEL, GONZÁLEZ VICTORIANO y REGAL BERNARDO: *Galicia*, en la colección "La España Románica", Madrid, 1979.
- CONANT, KENNETH JOHN: *New Studies on the Cathedral of Santiago de Compostela*, Art. St., 1925.
- *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard University Press, Cambridge, 1926.

- *Municipal politics in 1117: an explanatory note*, en Journal of the Society of Architectural Historians, vol. XV, nº 1, New York, 1956.
- *Carolingien and Romanesque architecture 800-1200*. The Pelican History of Arts, Penguin Books, Middlessex, England, 1959.
- D'EMILIO JAMES: *The Romanesque churches of Galicia: the making of a provincial art*”, en B. Fernández Salgado, ed, Actas IV Congreso Internacional de Estudios Gallegos, 26 – 28 septiembre 1994, Vol. II, Oxford, 1997.
- DÍAZ BUSTAMANTE J. M. y J. E LÓPEZ PEREIRA: *El Acta de Consagración de la Catedral de Santiago*, Compostellanum, XXXV, Santiago, 1990.
- DURLIAT MARCEL: *The Pilgrimage Roads Revisited*, en Bulletin Monumental, 1971.
- *La porte de France à la cathédrale de Compostelle*, en Bulletin Monumental, CXXX, 1972.
- *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques*. Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne. 1990.
- FERNÁNDEZ OXEA JOSÉ RAMÓN: *Maestros menores del románico rural gallego*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago, 1962, tom. XVII.
- GAILLARD G.: *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*. París, 1938.
- *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en Príncipe de Viana, XXI, Pamplona, 1964
- GALBETE MARTINICORENA V.: *Ensayo de reconstrucción de la planta románica de la catedral de Pamplona (1100-1127)*, en Príncipe de Viana, XXXVII, Pamplona, 1976.
- GÓMEZ MORENO MANUEL: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.
- GOÑI GAZTAMBIDE J.: *La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)*, en Príncipe de Viana, X, Pamplona 1949.
- *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979.
- HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950.
- LIBER SANCTI IACOBI - CODEX CALIXTINUS, Transcripción de KLAUS HERBERS y MANUEL SANTOS NOIA, Santiago, 1998.

- Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus", tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992.
- LACARRA J. M: *La catedral románica de Pamplona: nuevos documentos*, en Archivo Español de Arte y Arqueología, VII, Madrid, 1931.
- LOJENDIO LUIS. MARÍA DE: *Navarra*, en la colección "La España Románica", Madrid, 1978.
- LÓPEZ ALSINA FERNANDO: *Evolution urbaine de la Compostelle medievale (X-XII siècle)*, en catálogo de la exposición "Santiago de Compostela" 1000 Ans de Pelerinage Européen, Gante, 1985.
- *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago 1988.
 - *La invención del sepulcro de Santiago y la difusión del culto jacobeo*, en "El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico", XX Semana de Estudios Medievales, Estella 1994.
- LÓPEZ FERRIRO A.: *Historia de la Sta. A. M. Iglesia de Santiago*, 11 volms. Santiago 1898-1909.
- *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1893 (reimp. Pico Sacro, Santiago, 1975).
- MANSO PORTO, C. "*El documento de 1161 relativo a la supuesta intervención del Maestro Mateo en la construcción del puente de Cesures*", en Actas del Simposio internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo", La Coruña, 1991.
- MAYER L. AUGUST *El estilo románico en España*, Madrid, 1931.
- MORALEJO ÁLVAREZ SERAFÍN: *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*, en Compostellanum XIV, Santiago, 1969.
- *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, en Les Dossiers de L'archéologie, nº 20, 1977.
 - *Notas para una revisión de la obra de Conant K. John*, en Conant, K. John: *Arquitectura románica da Catedral de Santiago*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santiago, 1983.
 - *La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela*, en *Il Pellerinagio a Santiago di Compostela e la letteratura jacobea*, Perugia, 1983.
 - *El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago*. en *Pistoia e il Camino de Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale*. Pistoia, 1984.

- *Le Lieu Saint: Le tombeau et les basiliques médiévales*, en catálogo de la exposición "Santiago de Compostelle": 1000 Ans de Pelerinage Européen, Gante, 1985.
 - *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, en Compostellanum, volumen XXX, números 3-4, Santiago de Compostela, 1985.
- OCAÑA EIROA FRANCISCO JAVIER: *San Xoan de Portomarín*, Santiago, 1987.
- *Relaciones volumétricas de San Juan de Portomarín*, en Lucensia, nº 11, Lugo, 1995.
 - *La controvertida personalidad del maestro Esteban en las catedrales románicas de Santiago y Pamplona*. Institución Príncipe de Viana - nº 228. - Pamplona, 2003
 - *Traslado y restauración de la iglesia románica de San Juan de Portomarín*. Abrente - Real Academia de Bellas Artes de Galicia Ntra. Sra. del Rosario, nº 38-39. A Coruña 2008
 - *El crucero de la catedral de Santiago*. Abrente - Real Academia de Bellas Artes de Galicia Ntra. Sra. del Rosario, nº 35-36-37. en prensa
- O. NAESGAARD: *Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962.
- OURSEL RAYMOND. "*La arquitectura románica*". Ediciones Encuentro. Madrid, 1987.
- OTERO TÚÑEZ RAMÓN: *Problemas de la Catedral románica de Santiago*, en Compostellanum X, Santiago, 1965.
- PITA ANDRADE J. M: *Notas sobre el románico popular de Galicia*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV, nº 72-74, Santiago, 1969.
- *Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico de Galicia*, en Abrente I, La Coruña, 1969.
 - *Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico de Galicia*, en Abrente II, La Coruña, 1970.
 - *La arquitectura románica*, en La Catedral de Santiago de Compostela, Barcelona, 1977.
 - *La escultura en el Camino de Santiago*, en El Románico en el Camino de Santiago, Diputación Provincial, Palencia, 1983.

- PORTER A K. *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. I, Boston, 1923.
- *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols., New York,
 - *La escultura románica en España*, 2 vols., Florencia, 1928.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, ROCÍO, “*Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX*”, en *Románico en Galicia y Portugal*, La Coruña, 2001.
- STRATFORD NEIL: “*Compostela and Burgundy?*” *Thoughts on the Western crypt of the Cathedral of Santiago*, en *Actas del Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”*, La Coruña, 1991
- TORRES BALBÁS L. *La Catedral románica de Pamplona*, en *Archivo Español de Arqueología*, II, Madrid, 1926.
- UBIETO ARTETA A.: *El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón*, Cuadernos de Estudios gallegos, VI, Santiago, 1951.
- VALLE PÉREZ JOSÉ CARLOS: *Maestro Esteban*, en *Gran Enciclopedia Gallega*, nº 307, Santiago, 1974.
- WHITEHILL WALTER, M: *Spanish Romanesque architecture of eleventh century*. Oxford University Press, London, 1941.
- WARD MICHEL: *El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago*, en *Actas del Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”*, La Coruña, 1991. pp. 43 a 47. Press, London, 1941.
- WILLIAMS J.: *Spain or Toulouse? A half century later: Observations on the Chronology of Santiago de Compostela*, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Granada, 1976.
- *La arquitectura del Camino de Santiago*, Compostellanum, XXIX, nº 3-4, Santiago, 1984.
- YARZA LUACES JOAQUÍN: *La Edad Media*, en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1980.
- *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979.
- YARZA LUACES JOAQUÍN, GUARDIA MILAGROS, VICENS TERESA: *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I (Alta Edad Media y Bizancio). Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona, 1982.
- YZQUIERDO PERRÍN, RAMÓN: *El estilo de Bernardo el Viejo en el románico rural: San Lorenzo de Pedraza*. *Revista: Cuadernos de Estudios Gallegos*. T. XXXI. Fascículos 93-94-95. Pp 347-356. Santiago, 1980.

- La expansión del arte del Maestro Mateo: San Esteban de Ribas de Miño. *Jubilatio*. Homenaje a los profesores Manuel Lucas Álvarez y Ángel Rodríguez González. Universidad de Santiago. T. II. Pp. 571-591. Santiago, 1987.
- La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones. Revista: *Abrente*. Real Academia Gallega de Bellas Artes. Nº. 19-20. Pp. 7-42. La Coruña, 1987-1988.
- *El coro del Maestro Mateo*. Ramón Yzquierdo Perrín y Ramón Otero Túñez. Fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña, 1990.
- *El río Miño vía de difusión artística: De Portomarín a Os Peares*. IV Coloquio Galaico-Miñoto. Resúmenes das comunicacións presentadas. T. I. Pp. 215-217. Lugo, 1990.
- *La catedral de Santiago de Compostela*. Capítulos: De los orígenes al románico. El protogótico. El gótico: arquitectura y escultura. Libro: *Patrimonio Histórico Gallego. 1. Catedrales*. Pp. 137-155, 201-241 y 246-273, respectivamente. La Coruña, 1993.
- *Guía de la catedral de Santiago*. Ramón Yzquierdo Perrín y Alejandro Barral Iglesias. Ediciones en español, francés, inglés, alemán e italiano. Dos ediciones. León, 1993 y 2004.
- Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: sus muros y los capiteles del triforio norte. Revista: *Anales de Historia del Arte*, nº. 4. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^º. de Azcárate. Pp. 309-319. Madrid, 1994.
- El río Miño vía de difusión artística: de Portomarín a Os Peares. *Abrente*. Real Academia Gallega de Bellas Artes. Nº. 26. Pp. 39-59.
- La construcción de la catedral románica de Santiago. La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos. Pp. 59-82. Xunta de Galicia, 1995. Ediciones en español, francés y alemán.
- Santiago de Compostela, la ciudad construida. Arquitectura medieval. Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos. Pp. 227-270. Xunta de Galicia, 2000.
- Santiago de Compostela en la Edad Media. Madrid, 2002.
- Ejemplos de iglesias románicas de cabecera poligonal. *Estudios sobre patrimonio artístico*. Homenaje a la Prof^ª. M^ª. del Socorro Ortega Romero. Pp. 97-118. Xunta de Galicia, 2002.
- San Esteban de Ribas de Miño en la historia y el arte medieval de Galicia. Revista: *Circular polo Saviñao*. Nº. II. Pp. 107-126. Saviñao, 2003.

- Introducción. Las primeras catedrales de Mondoñedo. Catedral de Santiago de Compostela. Catedral de Lugo. Las catedrales de Galicia. Pp. S.p.; 17-43; 59-103; 105-139. León, 2005.

- El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago. Libro: Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura. Pp. 253-284. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2005.

LOLITA DÍAZ BALIÑO: A ILUSTRADORA MODERNA

ROSARIO SARMIENTO ESCALONA

Xestora cultural, comisaria de exposicións e crítica de arte

Debuxante e ilustradora sen parangón en Galicia, académica, formadora de varias xeracións de artistas...todas as fontes documentais que reflicten os anos nos que viviu e traballou Lolita Díaz Baliño (A Coruña, 1905-1963) recoñecen o seu traballo, pero todo desaparece despois do seu pasamento. Como moitas outras mulleres artistas, que tiveron protagonismo, que aportaron os seus coñecementos e traballo, ela tamén é unha “expulsada” da historia á que debe regresar. Unha historia da arte que aínda en pleno século XXI temos que reescribir, onde as mulleres artistas non sexan esas convidadas que non molestan e das que se prescinde cando convén, senón protagonistas de pleno dereito para o bo e o malo, para seren xulgadas e valoradas, pero ante todo para seren coñecidas.

Dibujante e ilustradora sin parangón en Galicia, académica, formadora de varias generaciones de artistas...todas las fuentes documentales que reflejan los años en los que vivió y trabajó Lolita Díaz Baliño (A Coruña, 1905-1963) reconocen su trabajo, pero todo desaparece después de su muerte. Como muchas otras mujeres artistas, que tuvieron protagonismo, que aportaron sus conocimientos y trabajo, ella también es una “expulsada” de la historia a la que debe regresar. Una historia del arte que aún en pleno siglo XXI tenemos que reescribir, donde las mujeres artistas no sean esas invitadas que no molestan y de las que se prescinde cuando conviene, sino protagonistas de pleno derecho para lo bueno y lo malo, para ser juzgadas y valoradas, pero ante todo para ser conocidas.

Palabras chave: muller/artista/ilustradora/académica/esquencida

Palabras clave: mujer/artista/ilustradora/académica/olvidada

ABSTRACT: Cartoonist and illustrator unparalleled in Galicia, academic, trainer of several generations of artists... all the documentary sources that reflect the years in which Lolita Díaz Baliño (A Coruña, 1905-1963) lived and worked recognize her work, but everything disappears after her death. Like many other women artists, who had a leading role, who contributed their knowledge and work, she is also “expelled” from history to which

she must return. A history of art that even in the XXI century we have to rewrite, where women artists are not those guests who do not bother and who are dispensed with when appropriate, but full-fledged protagonists for the good and the bad, to be judged and valued, but above all to be known.

Keywords: woman / artist / illustrator / academic / forgotten



Fig. 1: Lolita Díaz Baliño fotografada por Portela.

Dolores Díaz Baliño, Lolita ou Lolacha (**Fig. 1**) como asinaba nalgunhas das súas cartas, naceu no seo dunha familia numerosa unida á creación artística desde múltiples ámbitos: pintura, escultura, fotografía, ilustración, cartelismo... Germán Díaz Teijeiro e Camila Baliño López, os proxenitores desta ampla saga trasládanse pouco despois de casar a Ferrol e posteriormente á Coruña. Nestas dúas cidades nacerá toda a súa descendencia: Camilo, pintor, muralista e escenógrafo, Camila, Germán, falecido ao pouco de nacer, Gonzalo, comerciante, Indalecio, delineante, prolífico escultor e director da Escola de Artes e Oficios da Coruña, Germán, músico e fotógrafo, Joaquín, Ramiro siluetista e caricaturista e Lolita a irmá máis pequena que nace na Coruña en 1905. O avó paterno desta numerosa familia foi Juan Ramón Díaz de Arteaga Becaría e Navía, de familia fidalga do Pazo de San Fiz de Vixoi e secretario do Concello de Ortigueira. A

familia materna proviña do mundo do comercio relacionados cos ambientes anarquistas de Ferrol (Fandiño Vega e López López, G, 2018).

Camilo (1889-1936) o irmán maior, será a figura central na vinculación coa creación plástica dos Díaz Baliño, fundamentalmente dos seus irmáns Indalecio, Germán e por suposto de Lolita, como recordaba anos despois o seu fillo Isaac Díaz Pardo “ o fundamental na familia foi o meu pai. Pero despois el tivo atención cos seus irmáns para que foran artistas. Os irmáns tiñan devoción por él. El a quen máis apreciaba era a Lolita...” (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011a)

Camilo, pintor, ilustrador, escenógrafo e muralista, será un referente dentro das técnicas gráficas do modernismo, reflectindo en moitas das súas ilustracións o mundo das lendas e personaxes medievais de Galicia, baixo un

prisma de fantasía que influirá nun traballo que partindo do romanticismo e o simbolismo terá cada vez un maior peso das correntes prerrafaelitas e art decó. Desas premisas e do seu maxisterio partirá Lolita para ir tecendo o armazón do seu mundo e da súa propia linguaxe, alimentado polos escenarios *Art Nouveau* do británico **Audrey Beardsley** (1872-1898) ilustrador da obra de Óscar Wilde e Edgar Allan Poe e moi coñecido na contorna creativa dos Díaz Baliño, e sobre todo, do norteamericano **Will Bradley** (1868-1962), un referente no mundo da ilustración e deseño de carteis, que xunto cos seus anuncios e cubertas de libros eran coleccionados por Lolita (Díaz Ripoll, 2014).

Á beira destas influencias foráneas, hai outras máis próximas que se rastrexan en Lolita: o mundo onírico de **Manuel Bujados** (1889-1954), de forte compoñente simbólico e literario cuxa pegada é moi patente nalgunhas das súas ilustracións e **Rafael de Penagos** (1889-1954) o gran ilustrador gráfico da primeira metade do século XX en España e as súas sofisticadas e elegantes mulleres, que sen dubida axudaron a conformar o seu universo creativo.

Un universo que despunta nos “felices anos vinte”, unha etapa que representa o inicio dunha importante transformación para as mulleres. Mulleres que comencian a incorporarse a vida pública e social, que traballan e queren decidir o seu destino. Para a historiadora Leonora Salvo, esta nova muller terá uns claros rasgos de identidade:

Ao terminar a Primeira Guerra Mundial, cando os homes empezaron a retornar ás súas casas en Europa, atopáronse cunha inesperada sorpresa. As súas mulleres e moitas outras xa non estaban tan dispostas, como antes do conflito bélico, ás tarefas hogareñas nin aos labores de beneficencia. Durante os catro anos de guerra, elas desempeñaran moi ben os papeis antes privativos dos homes e xa non querían retroceder.

A muller entregouse a unha vida chea de actividades. Foi moito máis ao cinema e moito menos ás aburridas reunións sociais. Asumiu a práctica de deportes como o tenis e a natación. Manexou autos con desenvoltura. Fumou e abordou con interese temas de conversacións antes prohibidos. Bailou fox trot, check to check, charleston e black bottom. Para asumir as súas novas condutas abandonou os flocos de seda, desfíxose da molesta lenzaría, sacouse os chapeus cheos de complicacións e o vestido de rúa longo, que ao comezo da guerra estaba a impoñerse entubado nos nocellos que case non permitía camiñar. Tamén se baixou o escote, subiuse a saia e borrou a cintura de avésa. A consigna xeral feminina foi cultivar o tipo xuvenil case masculino, suprimindo o corpiño que privaba de naturalidade aos seus movementos, cortándose o pelo ao raparigo e usando chapeus fondos. (Salvo, 2019)

Serán as “modernas” ou as “sen sombreiro”, aludindo ao xesto protagonizado en plena Porta do Sol madrileña por Federico García Lorca, Salvador

Dalí, Margarita Manso e Maruja Mallo, que quitaron o chapeu porque sentían que ese complemento obrigado para as xentes de orde na rúa lles estaba a “conxestionar as ideas”. Unas ansias a prol da igualdade das mulleres que a II República levará á práctica: a lei do divorcio, o recoñecemento do matrimonio civil e o dereito ao voto feminino foron logros conseguidos co esforzo de moitas mulleres no afán de modernizar a sociedade española. Uns logros que se verán cernados cando o franquismo impoña un novo modelo de muller: ser só nai e esposa. Lolita Díaz Baliño vivirá e reflectirá esa modernidade pero tamén vivirá trala guerra civil o peso dunha sociedade que relegaba as mulleres artistas a cumprir as demándas da arte máis conservador ou por suposto, á esfera da docencia como foi o seu caso.

Con apenas vinte anos, en 1925 Lolita publica os seus primeiros debuxos na revista *Mariñana* unha publicación quincenal editada polo Concello de Sada e dirixida por Eduardo Garcia Ramos. Serán unhas ilustracións para os números 21, 22 e unha dobre páxina que aparece no número 23. Son debuxos cunha clara e innegable influencia rexionalista no modo en cómo retrata as súas protagonistas femininas –números 21 e 22– (**Fig 2, Fig 3**) ou dándolles un carácter de fantasía e languidez xuvenil, na ilustración do número 23.

Son os seus primeiros pasos no mundo do debuxo e a ilustración, ao que Lolita Díaz Baliño achegará unha linguaxe nova e moi persoal, sen referencias similares en Galicia e sempre protagonizado por mulleres: estilizadas, elegantes, de aire sofisticado, ... sen dúbida, “modernas”



Fig. 2 e 3: Ilustracións para os números 21 (esquerda) e 22 (dereita) da revista *Mariñana*.

Pero ser muller, nova e iniciarse no mundo da arte, case nunca era entendido nin moito menos valorado obxectivamente neses momentos, xa que para elas a arte non deixaba de ser considerada un labor secundario e de afección. O pintor Manuel Abelenda, escribe sobre esta Lolita aínda moi nova desde unha mirada chea de prexuízos e estereotipos cara ao que significaba ser unha muller artista:

...se aqueles debuxos foran executados sen a dirección dun mestre, non me negaría ninguén que se non eran exactamente copias dos debuxos contemporáneos que asiduamente ilustran as revistas gráficas españolas polo menos unha marcadisima influencia exercían estes artistas no temperamento sensible da nosa afeccionada... Inxenua e boa, no descanso dos labores caseiros ten sempre un bo cuarto de hora que dedica aos seus debuxos. (Abelenda, M.,1925)

En 1927 comeza a colaborar coa revista *Céltiga*, publicación cultural ilustrada subtitulada **Revista Galega de arte, crítica, literatura e actualidade**, e lugar de encontro da intelectualidade galega residente en Arxentina entre 1924 e 1932. Neles continua a mesma liña argumental e estilística que na súa curta colaboración con **Mariñana**, personaxes femininos cun inequívoco aire folklorista e costumista, que adereza e sofisticada cunha chiscadela de modernidade. **Esperando o regreso, A nai, A sobriña do crego** e sobre todo na peregrina que retrata en **Camiño de Compostela**, (Fig 4) mostra un patente dominio do debuxo, co que raia e modela os volumes do manto que envolve a súa protagonista, unha peregrina elegante, sofisticada e con un halo de distancia na expresión do sua mirada e rostro.

Un estilo diferente vai marcar a súa presenza e o seu traballo para a revista **Galicia e Galicia Gráfica** entre 1925 e 1929. Foi unha publicación semanal dirixida por Fernando Montero Doiztua e na súa nómina de redactores ademais de Lolita Díaz Baliño, estaban Ramón Torrado, Augusto Portela e Manuel Abelenda. Foi unha revista que buscaba reflectir a vida social e cultural dunha cidade



Fig. 4: "Camiño de Compostela." Ilustración para a revista *Céltiga*, nº 87, 10/08/1928.

cosmopolita, galegista e republicana, como era a capital coruñesa dos anos vinte e trinta.

Lolita publicará un elevado número de ilustracións, en seccións fixas como “Mujeres,” na que se perfilaba os rasgos dun novo modelo de muller: activa, traballadora, deportista, mundana... En todos eles, Lolita recrea unha muller idílica e sofisticada, con rostros de óvalos perfectos e silueta estilizada, con cabelos curtos, vestida á moda cos seus sombreiros e toucados de plumas ou os seus vestidos de aire oriental cun innegable estilo déco. Mulleres que aspiraban e soñaban con ser donas do seu destino, “modernas”, plasmadas cun debuxo sinxelo e sobrio, pero dinámico e preciso tras o que se adiviña un coñecemento técnico moi depurado (**Fig 5, Fig 6**). Mulleres que protagonizarán tamén as súas **colaboracións publicitarias** en diferentes follas, programas, revistas ou xornais. Unha faceta moi singular que converte a Lolita nunha pioneira dentro deste ámbito profesional en Galicia.

Outro medio onde Lolita publicará tamén as súas ilustracións será no xornal **La Voz de Galicia** Entre 1926 e 1937, o seu nome aparecerá de forma



Fig. 5: Ilustración para a revista *Galicia Gráfica*, nº 115, 10/03/1929.



Fig. 6: Ilustración para a revista *Galicia Gráfica*, nº 104, 06/08/1926.



Fig. 7: Ilustración para a portada do libro de Xulio Sigüenza “Cantigas e verbas ao ar”, editorial Nós, 1928.



Fig. 8: Figurín “Baile azul” (ca. 1934) Acuarela s/pergamiño 36x34; 5 cm. Colección Isadora Art Decó (A Coruña).

puntual vinculado aos anuncios das festas estivais da cidade, a chegada do Ano Novo, o 25 de xullo ou á publicidade, con mulleres que coa súa novedosa, fresca e deportiva imaxe venden as bondades do produto que anuncian.

En 1928 a editorial Nós, fundada e dirixida por Anxel Casal en A Coruña no ano 1927, edita o libro de Xulio Sigüenza “**Cantigas e verbas ao ar**” con prólogo de Johana de Ibarborou. Lolita vai ilustrar a portada deste libro (Fig 7) cun debuxo tratado a partir da utilización de dúas tintas, azul turquesa e negra que combina con branco. Atopa un equilibrio entre a ilustración e unha tipografía decorativa que agrupa na parte superior co nome do autor e na parte inferior co título. Utilizara cores planas recreando unha paisaxe fantástica e sensual en clara sintonía coa estética do modernismo (Bangueses Vázquez, M.). Non será a súa única colaboración no mundo editorial xa que nos anos coarenta ilustrará tamén o libro infantil de Matilde Vela, “*El jueves Mariquita y Rosita o Mariquita y currucucu*”.

Un ano despois en maio de 1929 a Deputación da Coruña concédelle unha bolsa para perfeccionar os seus coñecementos na Escola de Belas Artes en Madrid, “2.000 pesetas no ano actual que percibirá na parte propor-

cional... co obxecto de cultivar as súas aptitudes para o debuxo artístico que vén cultivando e visto así mesmo o informe emitido pola Real Academia de Belas Artes da capital á que se remitiu esta instancia ademais dos traballos presentados pola solicitante” (Actas Deputación Provincial A Coruña, 1929). Ademais de supoñer un recoñecemento institucional á súa valía, esta axuda puido resultar decisiva para o desenvolvemento da súa carreira profesional como artista, pero renuncia á mesma por motivos persoais.

Anos despois nunha entrevista, explicará a razóns desa renuncia “cando tiña 18 anos e quedei orfa, a Deputación concedeume unha bolsa para estudar en Madrid, en San Fernando. O meu irmán non quixo aceptar a responsabilidade de deixarme ir soa a Madrid. E eu quedeime sen ir a San Fernando” (Caparrós, Luis, 1951 a). Non foi desde logo unha decisión baladí, seguramente Lolita tería aproveitada esa oportunidade nun momento no que as mulleres comezaban a ter unha certa presenza na formación académica en España (Lomba Serrano, 2019). Trala guerra civil, na década dos corenta Lolita e unha das súas primeiras e máis fieis alumnas, Carmen Arias de Castro, *Mimina* farán por libre o ingreso e os dous primeiros cursos de Belas Artes en Madrid, carreira que ningunha das dúas terminará (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011 b)

A comenzos dos anos trinta Lolita participa en diferentes exposicións colectivas. O seu nome empeza a ser unha referencia, comenza a ser valorada a súa achega ao mundo do debuxo...“Lolita impúxose e labrou o seu nome a forza de loitar, auxiliada por esa formidable capacidade e temperamento artístico que corre polas súas veas... Ten unha sensibilidade tan clara, tan luminosa, unha facilidade de concepción tan extraordinaria e unha maneira de “ver” o que vai plasmar a súa pluma na cartolina” (Conde de Rivera, 1929)

En 1934 Lolita involúcrase na posta en marcha da sala de exposicións da Asociación de Artista da Coruña, onde na súa primeira directiva presidida polo pintor Jose Seijo Rubio, exercerá o cargo de tesoureira. Será unha das cinco artistas mulleres, xunto con Pilar e Carmen Álvarez de Sotomayor, Elvira Santiso, Carmen Corredoira e Elena Olmos, que protagonizarán a exposición inaugural desta sala, incluíndo unha ampla representación do seu traballo: vinte e dúas obras entre debuxos, augadas e acuarelas. Por algúns dos seus títulos, *Fantasia en verde, A Vedette, O abanico, A pamela, O fada da noite, Fantasia azul,...* podemos imaxinar o peso significativo tanto das súas modernas e glamurosas mulleres como dese mundo modernista, onírico e colorista tan característico da súa obra. Desgraciadamente en ningún dos pequenos folletos destas exposicións que se conservaron aparecen reproducidas estas obras, o que fai moi difícil poder identificalas e datalas cronoloxicamente. (Fig 8)

Esas mulleres serán as mesmas que protagonizarán algunhas colaxes, acuarelas e debuxos sobre pergamiño que realizará fundamentalmente ao longo desas primeiras décadas, onde amosará o seu extraordinario dominio da

cor e o debuxo, da técnica que manexará con absoluta soltura sobre calquera soporte sexa papel, tea ou pergamiño (Fig 9). O mundo oriental tan identificativo do modernismo, o mundo das fadas e os sonos serán temáticas recorrente, na que as mulleres sempre serán protagonistas absolutas. Nos anos da posguerra esas mulleres que bailaban libres, a veces insinuantes, sin perxucios se converterán en obras como no seu *Triptico gallego* (ca.1952) en personaxes de claro acento costumista e popular. Xa non hai cor, senon tintas e lapis escuros cos que recrear esa escea. Eran tempos oscuros, non eran momentos para que as mulleres puideran mostrar ningún signo de modernidade. Lolita volve a suas primeiras mulleres, recatadas, vestidas ca “corrección” que impoñían os novos códigos de conducta para as mulleres.

En 1935 deixa a directiva da Asociación de Artistas e é sometida a unha operación cirúrxica no Sanatorio do doutor Puente Castro en Santiago. Debeu de ser un momento duro para ela, segundo lembraba anos despois a súa

alumna e fiel amiga, Carmen Arias de Castro, *Mimina*, “ Ela tiña moitos pretendentes porque era unha muller guapa. Era moi elegante. Pero tivo un contratiempo, un cancro á matriz. Puente Castro baleirouna. A ela encantábanlle os nenos. Tivo moita pena por iso...” (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011 c).

En xuño de 1936 o periódico *El Correo Gallego*, publica unha noticia dunha nova faceta profesional que Lolita acomete: o deseño de vestiario. Farao para a opereta “*A Gheisha*” de Sidney Joanes que a coral polifónica “O Eco” representa no Teatro Jofre de Ferrol deseños que, seguindo as mesmas noticias de prensa, estiveron expostos en distintos escaparates da Coruña. Non será os únicos deseños de roupa que realice e que plasme en vistosos debuxos de traxes populares ao longo da súa vida. Igualmente nos anos cincuenta, decorará pequenas pezas de porcelana de *O Castro*, algunhas con debuxos infantís para amigos e familiares.



Fig. 9: ‘Arrepentida’ Tinta e acuarela s/lenzo 13,5 x 8,5 cm Colección Bernardo Barreiro.

O golpe de estado de 1936 e o inicio da Guerra Civil foi sen ningunha dúbida, un acontecemento moi traumático para a familia Díaz Baliño. Camilo, o irmán maior e o seu gran referente na vinculación co mundo artístico, é asasinado. O seu fillo Isaac salvará a súa vida escondéndose en casa do seu tío Indalecio, irmán do seu pai e de Lolita na Coruña. Por unha serie de cartas, escritas por Lolita e dirixidas ao seu irmán e familia entre 1933 e xaneiro de 1935, é patente non só o agarimo fraternal senón o referente profesional que para ela é o seu irmán maior, en quen se apoia e a quen consulta e pide axuda en diferentes cuestións. A realidade debeu de ser un grollo amargo, que posiblemente lle fixo vivir a guerra e a posguerra cun claro apoio aos que a gañaron, tal e como comentaba o seu sobriño Isaac Díaz Pardo anos despois “Ela durante a guerra, foi moi utilizada polas forzas liberadoras pero comigo (Isaac Díaz Pardo) levábase moi ben e fixo todo o posible por axudarme... Durante a guerra incorporárona a moitas cousas...” (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011 d)

Polas noticias que a prensa deses anos publica en diferentes medios, Lolita vai involucrase na formación das novas xeracións femininas a través da súa vinculación ca Falanxe (Hoja del Lunes, 1937) e máis concretamente da Secretaría Provincial de Artesanía (El Compostelano, 1944). En 1943 nunha visita de Pilar Primo de Rivera á Coruña, fai entrega dun traxe típico rexional que ela deseñara e destinara ao museo permanente da Sección Feminina no Castelo da Mota (Hoja oficial del Lunes, 1943).

En plena guerra, o 13 de febreiro de 1938, Lolita Díaz Baliño ingresa como académica de número na Real Academia Galega de Belas Artes da Nosa Señora do Rosario, baixo a presidencia do arquitecto Rafael González-Villar. Nesa mesma data, farao tamén a pintora Carmen Corredoyra, conver-



Fig. 10: Lolita académica.

téndose ambas nas primeiras mulleres académicas en formar parte desta institución, unha das primeiras en abrir as súas portas ás mulleres como membros de número en España. Según os datos aportados por M. Assier, no catálogo da mostra “Invitadas” organizada polo Museo do Prado, a primeira académica española foi a condesa de Lebrija, Regra Manjón elixida en 1918 pola Academia de Santa Isabel de Hungría (Sevilla) e na Real Academia de Belas Artes de Granada a primeira foi Joaquina Eguaras Ibáñez en 1942 (Assier, M, 2020).

Para Lolita foi, sen dúbida, un recoñecemento importante a súa traxectoria como artista, vinculándose activamente ná institución onde exerceu diferentes cargos: Tesoureira (19/12/1948-19/10/1958) e Consiliaria 2ª (19/10/1958 - 5/11/1961). (**Fig 10**)

O final da guerra e a posguerra ata o seu falecemento en 1963, marcarán un novo capítulo no perfil profesional de Lolita: a súa dedicación á docencia. Por unha banda, será profesora na Escola de Artes e Oficios da Coruña, primeiro como interina de Gramática Castelá e Caligrafía e posteriormente, en marzo de 1954 como profesora de Entrada Numerario de Gramática e Caligrafía, según consta nos libros de Actas desta institución.

A esta actividade académica unirase a que desenvolverá no seu estudo, un gran espazo situado na casa familiar de rúa Porta de Aires, número 2 na Cidade Vella coruñesa, onde se formarán un gran número de alumnas e alumnos de diferentes xeracións. Algúns deles como M^{ra} Antonia Dans, Elena Fernández-Gago, María e Carmen Formoso, Gloria de Llano, Rosina Llamas Fole, Mariano García Patiño, Isaac Díaz Pardo farán da creación plástica a súa profesión.

As clases naquela academia de pintura chegaron a ser toda unha referencia na cidade e eran lembradas por algunha das súas alumnas como un lugar “onde había reproducións de mans, pés, froitas... Ela substituíu as láminas das que se adoitaba copiar por esas cousas. Pensaba que cumpria debuxar do natural” (Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011 e). Lolita explicaba o seu alumnado “que o primeiro que debían aprender, se querían dedicarse á arte, era a encaixar a figura co carboncillo, antes de poñerse cos pinceis e o óleo... Ás veces, Lolita cubría cunha tea de seda unha das súas Venus de escaiola para que os alumnos aprendesen a arte dos pliegues” (Bugallal, I., 2016)

En 1951 realiza a súa primeira e practicamente única exposición individual na Asociación de Artistas da Coruña –unha segunda será na Habana, Cuba en 1958– integrada por 45 obras entre debuxos e acuarelas, unha técnica que neses anos utilizaba fundamentalmente para pintar as súas paisaxes. Feitos en case sempre do natural, Lolita recrea rincons e naturezas cun absoluto dominio da técnica e do uso da luz e a cor. Nunha entrevista feita por Luis Caparros e publicada no xornal *La Voz de Galicia* antes da súa inauguración, Lolita alude directamente ao que para ela supuxo ser muller e artista. (Caparros, Luis 1951b):

-Por que non expuxera individualmente antes na Coruña? Por medo... a que teñan pouco interese as cousas que fago.

-Desde cando pinta? Pinto desde que teño uso de razón. Sendo moi pequena me metía no estudo do meu irmán Camilo, que foi o meu mestre e alí aprendín a amar a pintura...

-Vostede cre que en pintura unha muller... eu creo que en pintura unha muller pode facer absolutamente todo. E conste que vostede di pode facer e non fai, porque aínda que poida eu creo que non o fai... eu creo que cal-

quera pintora boa pode chegar onde chegue calquera pintor bo, pero tamén creo que normalmente non chega.

-Por que?

Non porque non queira senón porque o sexo inflúe no desenvolvemento da vida do artista.

-Atribúe isto a que nunca houbera unha pintora como Rafael, Velázquez ou Renoir?

Exactamente. Quizais dentro doutros vinte séculos debeunhas á transformación do ambiente no mundo, xa moito máis favorable á actividade feminina. Pero ata o de agora iso non foi posible. E dígoo por experiencia propia.

-Cóntame esa experiencia?

Por exemplo, eu non podo saír ao campo porque sendo muller chamo a atención que un home aforrariase.

-Gustoulle nacer home?

Non se trata diso pero o sexo inflúe. Cando tenia 18 anos e quedei orfa, a Deputación concedeme unha bolsa para estudar en Madrid, en San Fernando. O meu irmán non quixo aceptar a responsabilidade de deixarme ir soa a Madrid. E eu quedeime sen ir a San Fernando.

-Que fará cando deixe de pintar?

-Morrer

Toda unha declaración de principios do que neses anos supoñía para as mulleres desenvolver unha carreira profesional como artistas, enfrontarse a un traballo mediatizado polos estereotipos e prexuízos dunha sociedade que antepoñía á súa condición de mulleres os intereses e as achegas do seu traballo. A esfera da docencia como foi o seu caso, foi un dos camiños que moitas destas mulleres elixiron para envorcar o seu talento.

Os soños formaron parte da realidade, do mundo cheo de cor e fantasía que a o longo da súa vida creou Lolita Díaz Baliño. O seu debuxo firme, seguro, preciso apréciase tanto nas súas ilustracións, nas súas acuarelas e sanguinas como nos bosquexos máis simples. O seu nome aparece unido a unha maneira de ilustrar un mundo feminino refinado e elegante nuns momentos que iso simbolizaba novos aires de liberdade para as mulleres, que ela mesma estrañaba, “gustaríame ser home para poder ir ao estranxeiro, via-xar soa, vivir libre, estudar e... claro demasiado nova para ir por eses mundos. Hai que conformarse” declaraba nunha entrevista na revista Galicia Gráfica, sendo aínda moi nova (Montero Doitzua, 1929).

É por iso que para ela a realidade non foi outra cousa que un soño?
(Fig 11)



Fig. 11: Lolita Díaz Baliño na súa mocidade.

BIBLIOGRAFIA:

- ABELENDA, M. Dibujos de Lolita Díaz Baliño. Revista Galicia, 28/09/1925
Acta Sesión Comisión Provincial Deputación A Coruña, 29 maio 1929
- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, Victoria (2011) Testemuñas dunha orientación artística. Cartas de Lolita Díaz Baliño ao seu irman Camilo. Festa da Palabra silenciada, Vigo, nº 27, pag. 111-126
- ASSIER, M. (2020) Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931. INVITADAS. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España 1833-1931. Museo Nacional del Prado. Madrid
- BANGUESES VÁZQUEZ, M. Ilustradores galegos de preguerra (1880-1936). Instituto de Estudos Vigueses, p. 275
- BUGALLAL, I. La escuela de Lolita Díaz Baliño. La Opinión. A Coruña 24/10/2016
- CAPARRÓS, Luis. "5 minutos de charla. Lolita Díaz Baliño". La Voz de Galicia, 14/10/1951
- CONDE DE RIVERA, I "Artistas gallegos: Lolita Díaz Baliño" Celtiga VI, 10-X-1929, Buenos Aires, p.115
- DÍAZ RIPOLL, C. (2014) Dolores Díaz Baliño e a búsqueda da felicidade. Revista Luzes. A Coruña. nº 2, pag. 98-99
- FANDIÑO VEGA, X.R. LÓPEZ LÓPEZ, G. (2018) Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo en Compostela. Con Galiza sempre no horizonte. Concello de Santiago, Deputación A Coruña. p. 21
- Hoja oficial del Lunes, 25/01/1943
- El Compostelano, 07/12/1944
- El Correo Gallego. Ferrol 03/06/1936
- Hoja del Lunes, 15/03/1937.
- LOMBA SERRANO, C. Bajo el eclipse. Pintoras en España 1880-1939. (2019) Biblioteca de Historia del Arte. CSIC. Madrid pp. 266-267
- La Exposición de pinturas femeninas. Lola Díaz Baliño. La Voz de Galicia, 25/04/1934.
- MONTERO DOIZTUA, Fernando Hablando con Lolita Díaz Baliño Galicia Gráfica, A Coruña 17/03/1929, nº 116, pg. 3-4
- SALVO, Leonora (2019) "La rebelión de las mujeres en la década de los años 20. Interferencia. 10/03/2019 Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/la-rebelion-de-las-mujeres-en-la-decada-de-los-anos-20> (Consultado 18-08-2021)

ARQUITECTOS DE HOLLYWOOD. LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA EN EL CINE

JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND

Dr. Arquitecto. Real Academia Gallega de Bellas Artes

RESUMEN: El cinematógrafo como arte desarrollado en el siglo XX, ha creado un panorama cultural y artístico enriquecedor del patrimonio de la humanidad. Un protagonismo especial durante estos cien años lo ha tenido la producción de películas desde Hollywood en California, donde se concentraron las más importantes empresas productoras. El proceso creativo del cine es una aportación colectiva, en equipo, a diferencia de las otras artes. De todos los participantes en la realización de films, los Directores Artísticos y Diseñadores de Producción, tienen la responsabilidad de la faceta más creativa vinculada a las artes, entre ellas la arquitectura. A lo largo de estos cien años han sido numerosos los arquitectos que asumieron estas responsabilidades, perdiéndose en un cierto anonimato su labor que tanto contribuyó a la valoración cultural del séptimo arte.

Palabras clave: Cine, diseño de producción, dirección artística, decorados, escenografía, set de rodaje.

ABSTRACT: The cinema as an art developed in the 20th century, has created an enriching cultural and artistic panorama of the world heritage. Film production has had a special role during these hundred years from Hollywood in California, where the most important production companies were concentrated. The creative process of cinema is a collective contribution, as a team, unlike the other arts. Of all the participants in the making of films, Artistic Directors and Production Designers are responsible for the most creative facet linked to the arts, among them architecture. Throughout these hundred years, many architects have assumed these responsibilities, losing their work in a certain anonymity that contributed so much to the cultural appreciation of the seventh art.

Keywords: Cinema, production design, artistic direction, architectural scenery, filming set.

Con la evolución de la producción cinematográfica en las primeras décadas del siglo XX, se hizo necesaria una mayor definición del espacio

filmado, del continente arquitectónico y la sensación de realidad. Cuando hacia 1908 la cámara dejó de ser una máquina estática sobre un trípode y empezó a desplazarse, se acabó con el teatro filmado, debiendo construirse decorados en tres dimensiones, más realistas (1). Tanto en Europa como en los EE.UU. se recurrió a los arquitectos en sustitución de los escenógrafos que solían proceder del teatro. Pero las exigencias del cine a la arquitectura no pasaban de la cáscara constructiva, de una simulación o un espejismo de edificios inexistentes, además de las expectativas del público que demandaba mayor fantasía que realidad. Esta disyuntiva en la experiencia del proyecto, consistía en elegir entre una obra acabada y útil o una simulación inventada y efímera. El mundo fílmico es siempre un espacio ilusorio, construido mentalmente mediante la unión de fragmentos que dan la impresión de continuidad espacial, como si lo que estuviéramos viendo fuera sólo un trozo de la realidad, aunque de hecho sean imágenes fragmentarias, planos unidos por el montaje. Eso que nos parece una parte del mundo real sólo es un fragmento ilusorio, construido para la ocasión (2). La incorporación a la escenografía del cine de los profesionales de la arquitectura fue exigente por los estudios que elegían a firmas reconocidas, debiendo asumir una nueva forma de proyectar por dos razones, la excelente remuneración o la escasez de trabajo que generó en 1930 la gran depresión. A cambio, el sacrificio consistía en no aparecer en la Historia del Arte y, escasamente, en la Historia del Séptimo Arte.

1.- LA LLEGADA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

JOSEPH URBAN

En las primeras décadas del cine los EE. UU. contaron con numerosos arquitectos europeos, profesionales formados en las vanguardias del siglo, teniendo algunos una prominente presencia en el campo de la Dirección Artística de Hollywood que marcó la diferencia con el cine más comercial. Procedente de Austria, el arquitecto de la Secesión Joseph Urban, formado en Viena, dejó buena muestra de su arquitectura en grandes edificios de New York como el International Magazine Building de 1929 para William Randolph Hearst, o el Ziegfeld Theatre en 1927. Con anterioridad ganó el gran premio con el pabellón austríaco en la Expo de Saint Louis 1904. Pero donde mejor mostró su enorme capacidad creativa fue en el mundo del diseño de interioro-



El arquitecto Joseph Urban contratado por W. Randolph Hearst para la Cosmopolitan Productions.

res y en la decoración, como escribió la crítica, toda su escenografía para el cine estuvo dotada de un enorme sentido teatral (3). Hearst lo contrató como Director Artístico de la Cosmopolitan Productions entre 1920 y 1933, para los escenarios de películas y óperas. Ya desde los principios del cine este autor suscitó la polémica sobre la creación artística en el cine, con consecuencias lógicas sobre los derechos de autor.



Hans Dreier arquitecto alemán de la Paramount Pictures.

HANS DREIER

La llegada a Hollywood de arquitectos europeos, coincide igualmente con la emigración a la meca del cine de directores, alemanes en este caso, como fueron Joseph von Sternberg y Ernst Lubitsch. Precisamente asociado a la figura de Lubitsch se encuentra el Director Artístico Hans Dreier, con el que había trabajado en los estudios de la UFA en Berlín desde 1919. Siguiendo al director volvieron a coincidir en los rodajes americanos de la Paramount Pictures, siendo su primer trabajo para “El paraíso prohibido” 1924. Estudió arquitectura en Munich entrando en contacto con la primera Bauhaus. Aportó al cine americano el expresionismo alemán de fuertes contrastes lumínicos, en sus más de 500 películas, por las que obtuvo 4 óscar hasta su retiro en 1950, el último de los cuales lo consiguió ese año por “Samson and Delilah” 1950, con una escenografía exótica y extravagante recuerdo de la Babilonia de “Intolerancia”, aunque hecha a menor escala que el natural e inspirada en las inexactas restauraciones de Arthur Evans en el palacio de Knossos en Creta (4). También existe el precedente del “Samson und Delila” 1922, hecho en Austria con espectaculares escenarios decorados con leones gigantes del arquitecto Alexander Ferency.



CEDRIC GIBBONS

Este arquitecto de origen irlandés, emigrado a los EE.UU., se inició en el cine trabajando con Edison en 1916. Entre los años veinte y los cincuenta fue el máximo encargado del diseño de las arquitecturas

Cedric Gibbons arquitecto Director de Arte de la Metro Goldwyn-Mayer, recoge uno de los 11 óscar que ganó.



Decorado art decó de Cedric Gibbons para *La máscara de Fu-Manchú* en 1932.

en los films de la Metro Goldwyn Mayer, consiguiendo el título profesional con el que dirigió un enorme equipo técnico en la productora, autentica y eficaz cadena de diseño para cientos de films, exigiendo aparecer en los títulos de crédito. Sus lujosas escenografías están entre el eclecticismo y el art deco, estilo que introdujo en Hollywood tras visitar en París la Expo de Arts Décoratifs en 1925 (5). Gibbons, muy interesado en las vanguardias europeas, marcó el estilo lujoso como especialización de la MGM, para tramas glamorosas y románticas (6). Dotado de un enorme prestigio, fue uno de los fundadores de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, que le otorgó 11 óscar durante su dilatada carrera como Director Artístico, un récord no superado. Entre los films premiados se encuentran “Un americano en París” 1951 y “Cautivos del Mal” 1952. También proyectó los decorados de “San Francisco” 1936 para Griffith, construyendo a escala reducida varias calles tal y como eran en 1906 cuando quedó destruida por un terremoto. Los efectos especiales del seísmo, logrados por otro arquitecto, James Basevi, y el posterior incendio se lograron con fragmentos de edificios en ruinas y estas maquetas que reproducían fielmente los edificios de aquella época. Entre sus construcciones residenciales destaca su propia vivienda en Santa Mónica California 1930, con arquitectura racionalista e interiores de estilo deco, el mismo que usó, entre otras películas, en “La máscara de Fu-Manchú” 1932.

BEN CARRÉ

El artista francés Benjamín Carré (1883-1978) fue un especialista en decorados y fondos teatrales. Trabajó para el Coven Garden y la Comedie Francaise y en 1903 se inició en la escenografía para el cine haciendo falsos paisajes y fondos pintados (7). En 1912 llegó a los Estados Unidos donde aportaría al cine los trucos pintados sobre cristal y proyectos de reproducción de obras artísticas, como fue su construcción de la ópera de París a escala real, para “El Fantasma de la ópera” 1925 que dirigió Lon Chaney. Apoyándose en grabados se construyó la escalera monumental y la sala del teatro con la enorme lámpara central, un decorado de la platea y los palcos que resistió al tiempo apareciendo con ligeras modificaciones en diversas películas.



Escenografía de *El fantasma de la ópera* en 1925 del Director de Arte Ben Carré.



Decorados pintados de Ben Carré para *Cantando bajo la lluvia* de 1952.

Ejerciendo de diseñador y arquitecto, realizó fondos pintados en tres dimensiones para la M.G.M. entre los que destacan “Cantando bajo la lluvia” 1952, cuando Gene Kelly baila con Cyd Charisse.



Carl Jules Weyl arquitecto Director de Arte de la Warner Bros.

CARL JULES WEYL

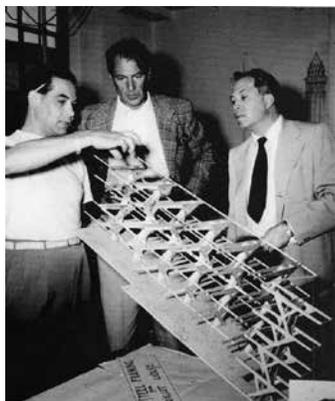
El arquitecto de la película “Casablanca” 1942, diseñador de la falsa ciudad árabe y del decorado del mítico café Rick, fue el alemán Carl Jules Weyl. Nació en Stuttgart en 1890, estudiando arquitectura en Berlín y Munich, además de cursar la disciplina de bellas artes en la famosa École des Beaux Arts de París. Emigró a los EE.UU. donde ejerció su carrera en la década de los años veinte, diseñando el Hollywood Palace Theatre y el Hollywood

Boulevard Building en los Ángeles, obras eclécticas que le abrieron las puertas del cine (8). Su trabajo con las productoras de Cecil B. de Mille y la Warner Bros se produjo en los años treinta durante la gran depresión que obligó a los arquitectos a buscar nuevos mercados, dedicándose a la Dirección Artística. Su más llamativa creación fue la escenografía medieval para “The adventures of Robin Hood” 1938, construyendo el castillo y los interiores de Nottingham con la famosa escalera circular, por lo que fue nominado al óscar, contando con el precedente de la fortificación gigante de “Robin Hood” 1922 de Douglas Fairbanks. Lejos de introducir corrientes modernas de la arquitectura o una mayor realidad arqueológica en sus decorados, se adaptó a los gustos pintorescos del momento. Los decorados de Casablanca se han considerado una valiosa aportación al cine, aunque la escenografía levantada en estudio



Set de rodaje de *Casablanca* en 1922 proyectado por Carl J. Weyl.

exagera la falsa imagen árabe de una ciudad como la colonia francesa, que realmente era occidental y moderna en aquel momento, igual que ocurre con el exotismo oriental de los interiores (9). Falleció a los 57 años después de dirigir artísticamente decenas de películas.



EDWARD CARRERE

Cuando en 1949 se estrenó “El manantial” de King Vidor, llevando a imágenes la novela homónima de Ayn Rand (10), para justificar la filosofía objetivista de la autora por la que el creador artístico debe aislarse de los demás sin compromiso alguno con la sociedad, debieron materializarse los elementos del conflicto que se narraba, convirtiendo

Edward Carrere, Director de Arte de la película *El Manantial*, enseñando una maqueta a Gary Cooper y al director Kin Vidor.

la película en el enfrentamiento entre la arquitectura ecléctica americana y los nuevos edificios del Movimiento Moderno, defendidos por el arquitecto protagonista. Se ha escrito que Frank Lloyd Wright se negó a que sus proyectos aparecieran en pantalla, ya que la historia tiene ciertos paralelismos con la vida del maestro. El auténtico arquitecto de *El manantial* fue el mejicano Edward Carrere, Director Artístico que debió diseñar los planos y los edificios objeto del complejo debate argumental. Carrere se formó en construcción y diseño en el Polytechnic High School de Los Ángeles, pasando la mayor parte de su profesión desde 1932 en los estudios de la Warner Bros, encargado también de “Grupo Salvaje” 1969 o “Camelot” 1967 (11).



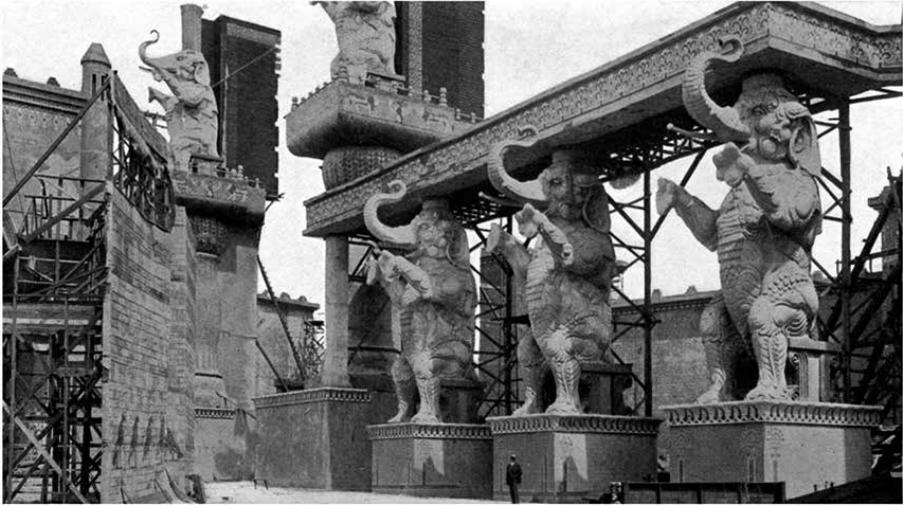
Proyecto de edificio para *El Manantial* por Edward Carrere imitando el estilo de Frank Lloyd Wright.

El rodaje de *El Manantial* se hizo en interiores, dejando ver la arquitectura a través de las ventanas cuyas cristaleras transmiten la presencia real de la ciudad de New York en los años cuarenta, con fachadas tipo Escuela de Chicago o anodinos edificios racionalistas. Carrere traslada el debate sobre la arquitectura a los años veinte cuando se convocó el concurso para la construcción del Chicago Tribune, entre historicistas, monumentalistas, art deco y racionalistas. Los dibujos de los edificios y las maquetas que juegan un importante papel, muestran hasta qué punto Carrere estaba al corriente de la arquitectura de su tiempo, al enfrentar el estilo tradicional de New York con las vanguardias de California, defendidas por el protagonista. Los proyectos inventados por el Director de Arte beben en numerosas fuentes, desde el monumento a Rosa Luxemburgo de Mies van der Rohe en Berlín o diversas obras de Le Corbusier (12). En el film los proyectos rechazados por la sociedad se asocian vagamente con la obra de los discípulos de Wright, que a principios de los años cuarenta estaban desarrollando formas estructurales agresivas en voladizo, como Rudolf M. Schindler en la Costa y en el Medio Oeste. (13)

2.- LOS GRANDES DECORADOS: FANTASÍA O REALIDAD HISTÓRICA

WALTER L. HALL

Un cierto debate se ha suscitado entre los historiadores del cine, sobre la Dirección Artística del film “Intolerancia” de Griffith 1916, con la espectacular recreación de varios momentos de la historia del hombre que alcanza su



Construcción de los decorados de Babilonia por Walter L. Hall para la película *Intolerancia* de Griffith en 1916.

cumbre en el episodio de la corte del rey Baltasar en la antigua Babilonia. La aparición muy tardía del nombre del diseñador Walter L. Hall como encargado del proyecto de los decorados y de su construcción con los gigantescos elefantes (14), coincide con sus dibujos conservados, sin dejar duda de quien diseñó el set inspirado en un cuadro romántico del pintor inglés del siglo XIX John Martin “La fiesta del rey Baltasar” de 1820, conservado en el museo de la Universidad de Yale. La inclusión de elefantes se debe al conocimiento que

tenía Griffith del cine italiano del momento, en concreto de la producción “Gabiria” 1914, cuyos decorados monumentales del palacio de Cartago y del templo del dios Moloch, incluían con anterioridad estatuas de elefantes africanos en sus decorados. La presencia de artistas italianos en Hollywood para hacer las figuras de escayola, se documenta en el film de los hermanos Taviani, “Good morning, Babylon” 1987. Hall Tuvo que construir un auténtico edificio a base de muros y plataformas, con estructuras metálicas y madera, capaces de soportar los movimientos de masas en terrazas a diferente



Decorados de *Intolerancia* por el Director de Arte Walter L. Hall, incendiados en el rodaje de *Lo que el viento se llevó* de 1939.

altura, incluyendo caballos y carros de combate. La Babilonia de Hall no deja de ser una fantasía pintoresca y colosal de poca fidelidad histórica, destinada a producir un asombroso efecto de sorpresa, pero que impidió reutilizar el decorado para otras producciones, como era norma por el ahorro económico que suponía. El carácter efímero de las arquitecturas del cine tuvo trayectorias más o menos largas, pero la de Babilonia tuvo escaso aprovechamiento: Su efecto era tan impactante que resultaba casi imposible volver a ponerlo en escena sin remitirnos a la película en que aparecía (15). Todo quedó abandonado durante unos veinte años en los terrenos de la productora.

WILLIAM S. DARLING

El arquitecto húngaro William S. Darling (1882-1963), nombre americanizado de Adalbert Sandorhazi que se cambió durante la primera guerra mundial, se había formado también en bellas artes en Budapest y París. Emigró a los EE.UU. y en 1920 se trasladó a California trabajando como diseñador de decorados para el cine. Durante los diez primeros años consiguió varios éxitos y en su dilatada carrera de 63 películas entre 1921 y 1954 estuvo nominado siete veces por la Academia, con tres óscar a su labor como Director Artístico de la 20th Century Fox. En el film "In old Chicago" 1938 de Henry King, Darling diseñó y construyó a escala real los edificios y las calles de la ciudad tal y como se eran en 1871, siguiendo imágenes de antiguas fotografías cuando un incendio destruyó el centro histórico. En lugar de usar maquetas, como se hizo en "San Francisco" rodada dos años antes, se emplearon grandes construcciones que luego arderían, iniciando la estela del cine de catástrofes. En una finca de 110 acres, se construyeron los edificios en ma-



William S. Darling arquitecto de la 20th. Century Fox, ganador de tres óscar a la Dirección Artística.



Reconstrucción para *In old Chicago* del incendio de la ciudad, con edificios construidos a escala real por William S. Darling.

dera con estructuras metálicas, en memorables escenas del incendio por su realismo, injustamente olvidadas en los óscar. El incendio fue controlado mediante tuberías de gas, haciéndose en escasas tomas con diversas cámaras sobre altas torres (16).

LYLE R. WHEELER

En el año 1939 la productora de David O. Selznick rodó “Lo que el viento se llevó”, todo un reto para llevar a la pantalla la famosa novela de Margaret Mitchel. Un rodaje complejo, lleno de contratiempos y que exigía una titánica labor de reconstrucción histórica. La Dirección Artística se encargó a Lyle R. Wheeler y el storyboard a William Cámeron Menzies. El primero para las labores de arquitectura, proyectando y construyendo decorados que se harían míticos en la historia del cine, como la casa familiar Tara o la propia ciudad de Atlanta. Cámeron, por su parte, debió dibujar los ambientes y las escenas de la vida aristocrática sureña, la violencia de la guerra y la destrucción de Atlanta. En los terrenos de la productora conocidos como 40 Acres, Wheeler construyó la ciudad a escala real, con los edificios singulares y la estación del ferrocarril, donde se desarrolla una de las más famosas escenas del film



Lyle R. Wheeler arquitecto y Director de Arte con la maqueta de Atlanta para *Lo que el viento se llevó* de 1939, que le valió el óscar.

con la espectacular vista de los heridos en combate. Wheeler realizó una profunda indagación de los restos de mansiones y arquitecturas del siglo XIX en el sur de los EE.UU., evitando las falsas construcciones de columnatas neoclásicas. Previamente se hicieron maquetas de las casas, llegando a construirse 40 edificios a tamaño real. Para el incendio de Atlanta, se destruyeron parte de estos decorados, junto con otros del film



Tara, la casa de la protagonista de *Lo que el viento se llevó*, era un decorado vacío diseñado por Lyle R. Wheeler.

“King Kong” y, sobre todo, los restos de la ruinoso decoración de la Babilonia de Griffith construida veinte años antes para “Intolerancia”. Todo ello le valió a Lyle R. Wheeler el Oscar de 1940 a la mejor Dirección Artística. Tara, la mansión de Escarlata O’Hara, era realmente un decorado hueco donde solo se construyeron las fachadas del edificio, quedando posteriormente abandonado sin uso hasta su destrucción. Wheeler, que había estudiado diseño y construcción en la universidad del Sur de California, se incorporó a los estudios de Selznick en 1936, pasando años después a la 20th Century Fox, consiguiendo en veinte años de profesión un total de cinco óscar.

VAN NEST POLGASE

Nacido en New York en 1898, Van Nest Polgase estudió arquitectura, bellas artes y diseño de interiores, dedicándose a la construcción en EE.UU. y Cuba donde colaboró como diseñador del palacio presidencial. Hacia 1920



El arquitecto Van Nest Polgase y el decorador Darrel Silveira, Directores de Arte de *Ciudadano Kane* de Orson Wells.



Xanadú, la mansión de *Ciudadano Kane*, construida con una maqueta por Van Nest Polgase.

llegó a Hollywood, pasando por la MGM y la RKO, donde asumió la dirección del departamento de Arte cuando en 1940 Orson Welles presentó su proyecto para rodar “Ciudadano Kane”, película que le llevaría a la nominación en los óscar a la Dirección Artística. El equipo del complejo trabajo artístico de la obra maestra de Welles, se apoyaba en los dibujos elaborados para el storyboard de Perry Ferguson. El gran reto fue el diseño del exterior e interiores de Xanadú, la mansión acastillada de Kane. Hacer una alternativa al palacio de San Simeón residencia del magnate William Randolph Hearst requería una desatada imaginación, donde la historia del arte se extralimitó entre el neobarroco y el neogótico. La ostentosa decoración del film es un reflejo del propio mal gusto del protagonista, que acaba sus días perdido en gigantescos espacios vacíos, rodados en estudio: “que superan la escala humana para mostrar la indefensión del protagonista, realzados por la utilización sistemática de la profundidad de campo, con un juego de escalas entre la pequeñez del hombre y el gigantismo del paisaje arquitectónico” (17). La imagen siniestra del castillo es una composición montada con una maqueta de la colina y una pintura lejana del edificio. Para la construcción de los numerosos sets de los interiores de la película, como el periódico, la casa paterna o el teatro de la ópera, el decorador Darrel Silveira acompañó a Polgase, hasta en la misma nominación al óscar.

3.- LOS ARQUITECTOS DE ALFRED HITCHCOCK

Entre las diversas manías u obsesiones que los estudiosos del cine le reconocen a Alfred Hitchcock, una es la afición por la arquitectura, que acaba reflejándose en casi todas sus películas. Es una realidad ver como en sus films hay numerosos edificios fetiche, un reto para los directores artísticos con los que trabajó en Hollywood, a los que le unió una estrecha colaboración profesional. Hitchcock durante su juventud en los años veinte residió en Alemania, trabajando en los estudios de la UFA de Berlín en la realización de decorados, colaborando con los Directores de Arte y empapándose de expresionismo del cine germano, hasta convertirse en un experto de la arquitectura al servicio del cine. De los directores artísticos con los que trabajó en América, los arquitectos de profesión contratados por las productoras de sus films llegaron a un estrecho entendimiento en el diseño de las escenografías. Uno de los primeros fue Lyle R. Wheeler que le proyectó Manderley, la mansión de “Rebecca” 1940, luego Hal Pereira en los años cincuenta cuando la Paramount produjo sus títulos, hasta que en 1960 creó su propia productora trabajando con George Milo y, sobre todo, Robert G. Boyle. Entre ellos se cuentan las diez mejores películas del maestro, siendo nominados sus directores artísticos a los premios de la Academia en numerosas ocasiones.

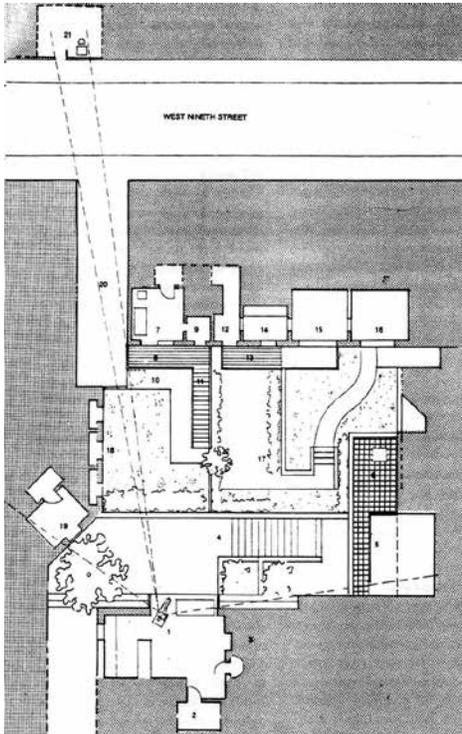
HAL PEREIRA

Cuando se jubiló el arquitecto Hans Dreier en la Paramount, le sucedió a partir de 1950 como Director Artístico de la productora el arquitecto Hal Pereira (1905-1983). Eran los primeros años de las superproducciones en color, con las que Hollywood hizo frente a la difusión que estaba teniendo la televisión en los EE.UU.

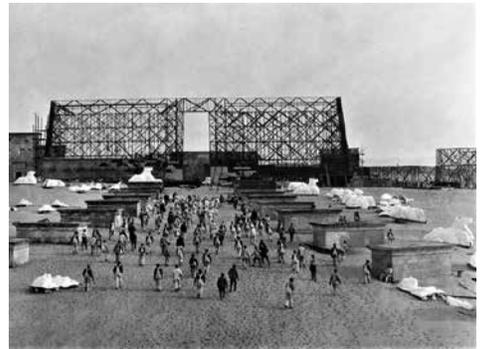


Alfred Hitchcock con el actor James Stewart y el arquitecto Hal Pereira Director de Arte de *Vértigo*.

Formado en la Universidad de Illinois, afrontó retos constructivos en las superproducciones de la época, aunque siendo nominado a los óscar en más de veinte ocasiones solo consiguió uno por su labor al servicio de los grandes directores del momento como Cecil B. de Mille. En 1956 construyó



Proyecto de Hal Pereira para la construcción del patio de manzana de *La Ventana indiscreta* en 1954.



Construcción de los decorados de *Los Diez Mandamientos* en 1956 por el arquitecto Hal Pereira.



Edificios de *La Ventana Indiscreta* construidos por Hal Pereira en los estudios de la Paramount Pictures.

los monumentales edificios egipcios de “Los Diez Mandamientos,” como los pilonos del templo y la avenida de las esfinges desde la que Moisés sale al frente de los israelitas, así como la decoración adicional del templo de Hatshepsut en Egipto. Para las escenas de la construcción de la ciudad de Pi-Ramses (18), la productora desplazó sus equipos de rodaje al norte de África, iniciando una época de expansión a diferentes países por razones de economía, climatología o ausencia de presión sindical. En su larga nómina de escenografías destacan “El hombre que mató a Liberty Valence” 1962 de John Ford o “Desayuno con diamantes” 1961 de Blake Edwards. Pero si hoy es conocido entre la crítica especializada como uno de los mejores Directores de Arte, es por su aportación al cine de Alfred Hitchcock. En solo cuatro años diseñó los sets de rodaje de “La ventana indiscreta” 1954, reproduciendo en estudio el patio de manzana a escala real donde se desarrolla toda la trama, “Atrapa a un ladrón” 1955, “El hombre que sabía demasiado” 1956 y “Vértigo” 1958, donde diseñó la escenografía de la misión franciscana con la famosa escalera, utilizando realidad, construcciones, maquetas y fondos pintados. En todas ellas la cámara de Hitchcock se desplaza y analiza los espacios, dejando una buena muestra de su propia pasión por la arquitectura (19). Las vistas desde la grúa de las viviendas del patio en “La ventana indiscreta”, el zoom dirigido a la orquesta en Royal Albert Hall de “El hombre que sabía demasiado” o los trucos con la deformación de la escalera en “Vértigo”, van más allá de un simple recurso fílmico.

GEORGE MILO

La realización de “Psicosis” en 1960, rechazada por las productoras, obligó a Hitchcock a crear su propio equipo y rodar con un presupuesto limitado, siendo distribuida por la Universal. Para la parte artística contrató al ilustrador Saul Bass y al decorador George Milo, el primero hizo un storyboard tan detallado que llegó a presumir de haber rodado él la escena del asesinato en la

ducha. A Milo, del que desconocemos su formación como arquitecto, profesión de ejerció de oficio, le correspondió adaptar decorados usados y construir el edificio más significativo, el motel Bates y la casa del protagonista. En terrenos de la Universal y cerca de otros decorados de la productora, Hitchcock encargó un edificio



La casa del protagonista de *Psicosis* de A. Hitchcock era solo un decorado con dos fachadas, diseñado por el Director de Arte George Milo en 1960.

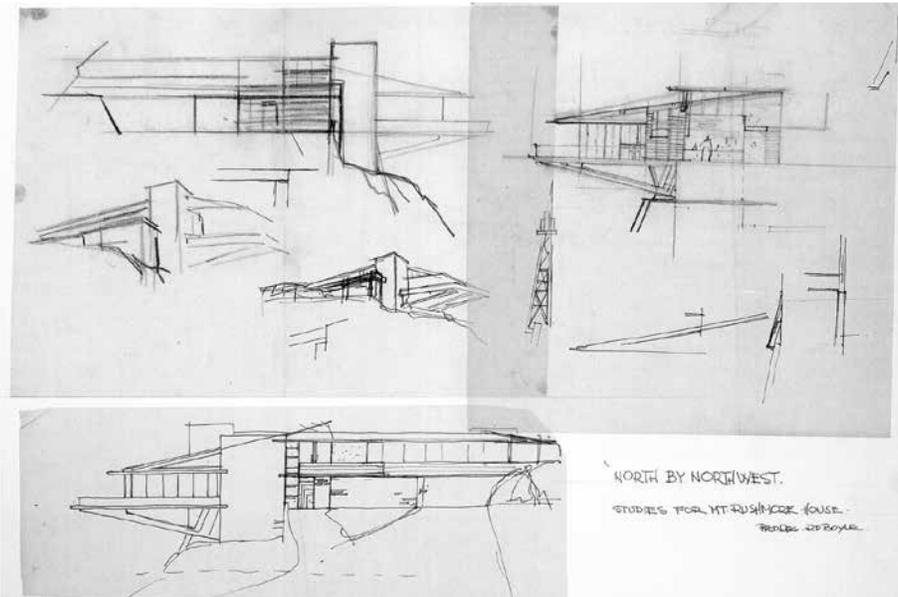
idéntico al que aparece en el cuadro “The house by the railroad” de Edward Hopper, pintado en 1925 y conservado en el MOMA de New York. La casa de la colina no era tal, sino un mero decorado de dos lados del edificio de madera sin ningún contenido interior, lo que obligó a presentar la visión de un único ángulo del edificio. Nunca una arquitectura tan falsa se había convertido en un icono del cine como el andamio decorado de George Milo, por el que consiguió la nominación al óscar de Dirección Artística de 1960. Los restos del set se fueron destruyendo mientras su fama crecía entre los cinéfilos. Milo seguiría colaborando con otros directores artísticos de Hitchcock.

ROBERT F. BOYLE

Films de Hitchcock como “Con la muerte en los talones” 1959, “Los pájaros” 1963 o “Marnie la ladrona” 1964 tuvieron como Director Artístico al arquitecto Robert F. Boyle. Se trata según la crítica norteamericana del último gran Director de Arte de Hollywood (20). Durante su trayectoria se empezó a denominarles Diseñadores de Producción encargados de ser responsables del



Robert F. Boyle arquitecto y Director de Arte de la Universal, trabajó con A. Hitchcock en *Los Pájaros* y *Con la muerte en los talones*.



Planos de Robert F. Boyle para la casa de Van Damme de *Con la muerte en los talones*, inspirada en F. Lloyd Wright.



Rodaje en estudio de escenas del ataque de la avioneta en *Con la muerte en los talones*.

espacio en el que se desarrolla una película, como el mismo se definió. Estudió arquitectura en la Universidad del sur de California licenciándose en 1933, aunque por la situación del trabajo profesional durante la depresión solo se dedicó al cine, proyectando decorados y construcciones durante más de 60 años. Empezó trabajando en la Paramount a las órdenes de Hans Dreier, pasando luego a la RKO y a la Universal. Su primer trabajo con Hitchcock fue en “Saboteur” 1942, pero sería en “Con la muerte en los talones” don-

de dio un salto de calidad en sus diseños, solucionando difíciles problemas de rodaje, cuando les prohibieron filmar en los bustos de los presidentes del monte Rushmore, o utilizar edificios de Frank Lloyd Wright. Para las escenas de la avioneta de fumigación persiguiendo a Cary Grant recompuso la escena del desierto en una maqueta, que se utilizó junto con planos proyectados en estudio del vuelo rasante sobre el protagonista. Diseñó igualmente los planos de la casa de Van Damme, construyéndola en el estudio. Finalmente tuvo que materializar en estudio a tamaño natural varios trozos de las estatuas de los presidentes tallados en el monte Rushmore, que se componían en el rodaje con la proyección en ciclorama de las figuras traseras a gran tamaño para las escenas finales del film. Como el mismo dijo: “nosotros inventamos nuestra propia verdad” (21).

4.- LA EDAD DE LAS SUPERPRODUCCIONES

Nunca arriesgaron tanto las productoras de Hollywood como en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, para hacer frente a la competencia de la televisión y para responder con un cine de espectáculo a las exigencias de las cadenas de exhibición con grandes salas de proyección. El problema de los elevados costes se solucionó diversificando su logística de rodaje en otros países con mayores facilidades oficiales, sin presión sindical, bajos coste de mano de obra, técnicos o figurantes y una climatología similar a la de California, eran los países del Mediterráneo. Hollywood empezó a diluirse como la meca del cine donde antes todo se creaba y todo se rodaba. Las precursoras habían sido “Quo Vadis” 1951 y “Ben Hur” 1959 rodadas en Roma, o también “Alejandro Magno” 1956 y “Espartaco” 1960, cuyo director de Arte fue el arquitecto ruso Alexander Golitzen, rodadas parcialmente en España, donde surgió, por diferentes razones, una pequeña secuela de Hollywood cuando Samuel Bronston creó su propia productora, realizando una serie de películas para dar salida al bloqueo de divisas a que estaban sometidas las empresas

americanas que operaban aquí. Los inversores afectados aportaron el capital para rodar superproducciones con más o menos éxito comercial, entre las que destacan “El Cid” 1961, “Cincuenta y cinco días en Pekín” 1963 o “La caída del imperio romano” 1964. En paralelo seguían los rodajes multimillonarios en los estudios de Cinecittá de Roma, como “Cleopatra” 1963 que casi arruina a la 20th Century Fox. También en España se acabó rodando “Doctor Zhivago” 1965 producida por Carlo Ponti, dada la experiencia técnica y facilidades que ofrecía el país, así como la buena experiencia que el director David Lean tenía desde “Lawrence de Arabia” 1962. Pero, la casi unanimidad de temas históricos de estos films exigió un cuidado escenográfico realista y creíble, que solo podían aportar arquitectos bien formados en la historia del arte. En todas estas películas se encargaba la ambientación general a la Production Design, sustituta de la Dirección Artística, con una función de coordinación sobre los diversos técnicos de la imagen y decoración, desde las ideas y proyectos a la realización de la escenografía, maquetas o construcciones, cargo a cuyo frente también encontramos a excelentes arquitectos.

HUGH B. HUNT

Hollywood siempre produjo películas de romanos, desde sus orígenes. Pero con la llegada del color y el cinemascope al mundo de las producciones históricas, especialmente a las de la antigua Roma se las conoce con la denominación despectiva de Peplum. Cuando se rodó “Quo Vadis” 1951 este tipo de cine adquiere la personalidad propia del género con el lujo y la monumentalidad de los decorados, para hacer la antigüedad más grandiosa de lo que fue realmente. Cedric Gibbons, el famoso arquitecto de la Metro ya con 60 años se hizo cargo de la dirección artística, el había sido miembro del equipo que decoró el primer “Ben Hur” en 1925, con todo tipo de trucos. Para



El Director de Arte Hugh B. Hunt, óscar por sus construcciones para *Ben Hur* en 1959.



En el rodaje de *Quo Vadis* de 1951 se utilizó la maqueta de la Roma imperial existente en el Palacio de la Civilización.



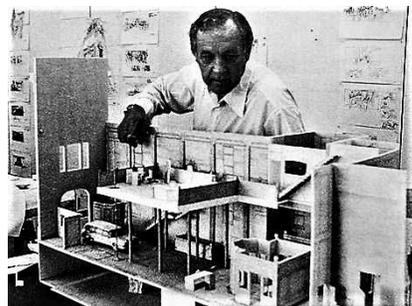
El decorado más grande de Cinecittà, el circo de Roma, lo construyó Hugh B. Hunt para *Ben Hur* en 1959.

el rodaje en Cinecittà de Roma, delegó en Hugh B. Hunt la realización de los decorados, destacando en su obra la construcción de un anfiteatro, el foro, los interiores del palacio de Nerón y el incendio de la ciudad. Para la nueva Roma soñada por Nerón, se usó la maqueta de la Roma Imperial conservada hoy en el museo de la Civilización Romana. Sin embargo, ni el foro que sale en pantalla, ni el anfiteatro donde transcurren los momentos más dramáticos existieron en época de Nerón. Cuando en 1959 se rodó el segundo “Ben Hur”, se recurrió igualmente a Cinecittà, bajo la dirección artística de Hugh B. Hunt, que consiguió el óscar de la categoría. Si “Quo Vadis” le costó a la Metro 7 millones de dólares, “Ben Hur” casi lo duplica, con una preparación de cinco años para el rodaje en más de trescientos decorados, el circo más grande del cine y el foro de Roma, que como siempre no se parece en nada al verdadero foro republicano. Desconocemos la profesión real de Hugh, pero ningún arquitecto tuvo hasta entonces el presupuesto y los retos constructivos que él.

JOHN DE CUIR

Natural de San Francisco vivió entre 1918 y 1991, graduándose en arquitectura en la Universidad del Sur de California, completando dos años en un posgrado de tecnología de la construcción.

John de Cuir arquitecto y Director de Arte de la Universal es el autor de las construcciones de *Cleopatra* en 1963.



Trabajó en el equipo artístico de la Universal desde 1930 como dibujante. También a lo largo de su carrera trabajó para la Disney, diseñando arquitecturas para sus films y parques temáticos. Pero ha pasado a la historia de Hollywood por recibir tres óscar como Diseñador de Producción, entre ellos “Cleopatra” 1963 y “Hello, ¡Dolly!” 1969. La producción de “Cleopatra” inició el rodaje en Londres, pero la climatología obligó a trasladar el film a Cinecittà en Roma. Allí se construyeron los grandes decorados de la Roma de Cesar, con una entrada triunfal de la reina que superaría cualquier espectáculo anterior. Lejos de una recreación arqueológica del foro, De Cuir se inventó el pasado haciendo entrar el carro de Cleopatra por el arco de Septimio Severo, que vivió un siglo más tarde. De Cuir es uno de los pocos Directores de Arte que



Construcción del Foro romano en Cinecittà en Roma para *Cleopatra* por John de Cuir.



Construcción en las afueras de Madrid de la Ciudad Prohibida en *55 días en Pekín* por la productora de Samuel Bronston.

ha escrito sobre esta profesión del cine en su obra "The Architecture of Illusion". Su figura aparece asociada a Samuel Bronston y a la preproducción de las películas que se realizaron en España, junto con el arquitecto ucraniano George Wakhevitch. La complejidad de aquellos proyectos, en los que se mezclan los Product Designer, los Directores de Arte y los decoradores, hace difícil deslindar sus actuaciones y competencias, aunque siempre encontramos asumiendo estos cargos y las nominaciones a los premios de la Academia al norteamericano John Moore, al italiano Veniero Colasanti ambos procedentes de la escenografía teatral y al español Gil Parrondo, aunque no constan arquitectos al frente de las colosales construcciones de "El Cid", "La caída del imperio romano" o "55 días en Pekín", sobre las que existe diversa bibliografía.

BORIS LEVEN

El cine musical, una de las grandes aportaciones de Hollywood al Arte, se encontraba en un estancamiento de edulcorados productos amables como, "Hello, ¡Dolly!" 1964 o "Sonrisas y lágrimas" 1965, que aprovechaban el éxito de los musicales de Broadway. Cuando el futuro de la música apuntaba en otra dirección surgió la espectacular producción "West side story" 1961 de Robert Wise con partitura de Leonard Bernstein. El óscar al mejor Diseño de Producción de 1962 lo consiguió por este film el arquitecto Boris Leven. Había nacido en Moscú emigrando a los EE.UU. en 1927. Se graduó en arquitectura en 1932 y en diseño en el Beaux Arts Institute of Design de New York. Trabajó para la Paramount, bajo la tutela del Hans Dreier (22) y para la 20th. Century Fox, la



Boris Leven arquitecto y Director de Arte consiguió el óscar por *West side story* en 1961.

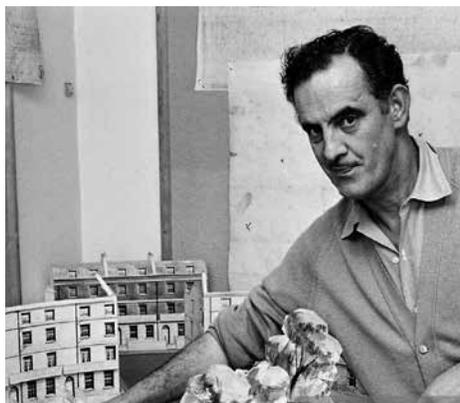


Rodaje urbano en las calles de New York de *West side story*.

United Artists y la Warner Bros. Como pintor alcanzó un gran prestigio que llevó sus obras al Museo de Arte de los Ángeles y, con otros grandes Directores de Arte, Leven fue incluido en el Salón de la Fama de Hollywood en 2004. En Europa la Nouvelle Vague del cine francés con François Truffaut o Jean-Luc Godard, estaban rodando en la calle la realidad de la vida, valorando la ciudad tal como es sin reconstruirla en limpios y bonitos decorados (23). En Italia el Neorrealismo daba protagonismo también a la ciudad con todos sus problemas constructivos y sociales. Esa sería la línea seguida por Wise en el musical de Bernstein, adaptado a la realidad por Leven durante el rodaje en una deteriorada manzana de casas abandonadas de New York, que iban a ser derribadas.

JOHN BOX

Los ingleses consideran a John Box (John Allan Hyatt Box) como el mejor de sus Directores Artísticos (24). Nacido en 1920, falleció en 2005, siendo el responsable de películas como “Lawrence de Arabia” 1962 u “Oliver” 1968, ganando cuatro óscar durante su vida profesional al servicio de la M.G.M. y siendo condecorado con la Orden del Imperio Británico. Box era arquitecto titulado por el Politécnico de North London. Trabajó varias veces en España en Lawrence, “Nicolás y Alejandra” 1971 y “Doctor Zhivago” 1965, las tres oscarizadas. En unas seleccionó edificios y lugares existentes, en otras tuvo de construirlos. La primera de estas tres películas se rodó en la plaza de España de Sevilla, pero también se construyó entero el pueblo turco de Ácaba en Almería. En Nicolás y Alejandra usó escenarios y monumentos de Madrid, como la Biblioteca Nacional o la estación de Mediodía, para acabar



Arquitecto John Box ganador de cuatro óscar como Diseñador de Producción de la Metro Goldwyn Maller, entre ellas *Lawrence de Arabia* y *Dr. Zhivago*.



Montaje de los decorados de Moscú para *Doctor Zhivago* en Madrid por John Box.

construyendo una gran avenida de Moscú en el pueblo de Canillas (Madrid) para Dr. Zhivago. Según cuenta Gil Parrondo, ayudante de Box, para construir Moscú se aprovechó una carretera asfaltada a la que se le añadieron los raíles de un tranvía, levantando las fachadas de edificios nobles con la visión lejana de las cúpulas del Kremlin siluetadas sobre altos andamios (25). También se utilizó para este rodaje la presa de Aldeadávila simbolizando, al final del film, el desarrollo industrial soviético en plena España franquista.

5.- EL FUTURO POR DISEÑAR

En la historia del cine, el primer momento en que el futuro se diseña con coherencia arquitectónica es en “Metrópolis” 1927 de Fritz Lang, donde el arquitecto alemán Otto Hunte proyectó una ciudad en el futuro, apoyándose en los proyectos futuristas y constructivistas de las vanguardias. Lejos quedaban las fantasías pintorescas de Meliés en “Viaje a la Luna” y algunas otras. No se puede hablar del futuro y el espacio en el cine hasta la producción de “2001, una odisea del espacio” 1968, de la mano maestra de Stanley Kubrick. El futuro se convirtió en un tema apasionante coincidiendo con la llegada del hombre a la luna en 1969. Los retos de la Dirección Artística no eran ya de arquitecturas históricas monumentales, sino de equipamientos, naves, estaciones espaciales, interiores electrónicos etc. Los viejos arquitectos de los estudios se encontraron sin trabajo ante la demanda de diseñadores de alta tecnología, y mobiliario futurista. Este fue el caso de la cinta de Kubrick, cuyo equipo de Dirección Artística con John Hoesli y el Diseño de Producción con Anthony Masters y Ernest Archer no eran arquitectos, sino ilustradores y decoradores, a los que supongo que se debe la psicodélica entrada final de la nave en un agujero negro donde se pierde la dimensión del tiempo y el espacio. Pero la figura más destacada que también fue incluida entre los candidatos al óscar fue Harry Lange, un artista asesor de la Nasa que aventuró el modelo de los artefactos espaciales, diseñando con detalle y precisión la nave que viaja a Júpiter, la estación espacial con forma de doble rueda, los interiores de ambas y el ordenador Hall 900, donde aparecen por primera vez los circuitos integrados o chip de memoria, recién inventados, como tabletas cristalinas. Desde entonces la ciencia ficción se moverá en el cine entre la fantasía de “Star Wars” 1977, el terror alienígena de “Alien: el octavo pasajero” 1979, la ciudad del futuro en “Blade Runner” 1982, o la realidad virtual como alternativa al mundo real en “Matrix” 1999.

LAWRENCE G. PAULL

Fue el último arquitecto que alcanzó fama como Productor Design en Hollywood. Nació en Chicago en 1938, graduándose en la Universidad de



El Diseñador de Producción que hizo los decorados para *Blade Runner* en 1982, fue el arquitecto Lawrence G. Paul.



Maquetas construidas para filmar la ciudad de Los Ángeles en el futuro, en la película *Blade Runner*, por Lawrence G. Paul.

Arizona, aunque, según contaba, dejó la carrera profesional por el cine al ver “Doctor Zhivago”. Dirigió artísticamente películas desde 1970, aportando su experiencia a la docencia en la Escuela de Cine de los Ángeles y el Dodge College of Film and Media Arts de la Universidad Chapman. Pero ha pasado a la historia del séptimo arte por su participación en “Blade Runner” 1982 de Ridley Scott, creando una atmósfera futurista situada en los Ángeles del 2019, donde la lluvia y la vida nocturna ocultan magistralmente un rodaje con maquetas de gran tamaño, una general de toda la ciudad para tomas aéreas y otras de los edificios. La temática de un mundo cercano cada vez más sórdido, con seres creados para morir a plazo fijo usados como mano de obra galáctica, la han convertido en una película de culto: “Su permanencia en el imaginario colectivo se debe, además de a su innegable capacidad de plasmar en imágenes el pensamiento de una época, al hecho de que su influencia posterior es inmensa y no se detiene solo en el cine, sino que también se ha reflejado en la publicidad, la moda y el diseño” (26). Buena parte de este legado se lo debemos a su diseñador Lawrence G. Paull, que falleció precisamente en el 2019.

MICHAEL SEYMUR

Se trata de un Productor Design de la 20th. Century Fox, nacido en Inglaterra en 1932, que tiene en su haber profesional ser el coordinador general de “Alien el octavo pasajero” 1979, la película de Ridley Scott que transformó el mundo fantástico del espacio en una terrible experiencia, creadora de una serie de secuelas. Michael Seymour estudió diseño en el Royal College of Art de Londres, aunque no se considere expresamente como un arquitecto. El resto de sus trabajos para el cine quedan en un segundo plano, aunque el



El ordenador *Hall 900*, creado por Harry Lange para *2001, una odisea del espacio* de Stanley Kubrick en 1968.

resultado de *Alien* no sea exclusivamente fruto de su ingenio. El mundo monstruoso de la bestia babosa de doble mandíbula y pronunciado cabezón es obra del diseñador H.R. Giger, mediante estructuras mecánicas, un actor de 2m de alto y hasta un perro disfrazados. Las naves espaciales repletas de tuberías y amasijos mecánicos donde esconderse fueron ideadas por Ron Cobb (27). Lejos de la limpia y luminosa elegancia de la nave de “2001 Una Odisea del Espacio”, el propio Ridley Scot, cámara en mano, filmó los siniestros entresijos de los sucios espacios interiores con iluminaciones parpadeantes y puntuales. Para el diseño de los trajes espaciales y el storyboard se contrató al famoso dibujante francés Moebius (Jean Giraud) y, en definitiva, la escenografía construida en su mayoría en Londres no precisó proyectos arquitectónicos.

OWEN PATERSON

En el último cuarto de siglo XX, Hollywood dejó de ser el Hollywood que conocimos como la fábrica de los sueños, las películas ahora tienen banderas de conveniencia como los grandes buques, financiación desconocida, equipos y rodajes internacionales, solo en la distribución seguimos encontrando a las otrora productoras míticas. En este panorama, el que un Director de Arte o un Productor Design sea un arquitecto, carece por completo de relevancia. El mundo de las profesiones encasilladas está desapareciendo en el cine, donde todos hacen de todo. Sin que se apreciara, lentamente, se hizo preciso suprimir gastos en caros decorados, utilizando las socorridas maquetas suplementadas con la técnica del blue screen, que permitía rodar con pantalla azul y sustituir la escena por decorados virtuales mediante la informática. Luego llegó el croma verde con una solución digital a cualquier complicación decorativa, como si se tratara de otro efecto especial, tan propios del séptimo arte. Las cámaras digitales y efectos como de filmación con el bullet time o tiempo bala, permiten incluso diferenciar la acción del rodaje, acelerando o ralentizando imágenes superpuestas. El film que sumó todas las ventajas del cine digital, con un rodaje complementado por efectos virtuales, trasladando



Rodaje sobre croma de escenas de *Matrix* en 1999, añadiendo digitalmente los escenarios del Diseñador de Producción Owen Paterson.

una parte importante de la realización cinematográfica a los laboratorios informáticos fue “Matrix” 1999, era el final de un mundo y el principio de otro, el cine del siglo XXI. El australiano Owen Paterson, sin título universitario conocido, coordinó las escenografías de los dos mundos de Matrix, el real y el virtual, el segundo tiene una presentación del mundo actual donde las máquinas mantienen dócil a la sociedad humana con decorados y localizaciones convencionales, mientras que el mundo real es una horrible pesadilla (28). Estamos ante un futuro destruido, con harapientos seres dominados por máquinas inteligentes, una metáfora de la sociedad contemporánea, una película sobre mundos digitales de máquinas, realizada con máquinas de programas digitales.

NOTAS

1. Solaz Frasset, Lucía, "La Dirección Artística." Revista Encadenados. Valencia.
2. Ortiz Villeta, Áurea, "Paisaje con figuras: El espacio habitado del cine." Revista Sailabi nº 57. Valencia 2007, p. 205-226.
3. Randolph Carter and Robert Reed Cole, Joseph Urban: Architecture, Theatre, Opera, Film. New York 1992, p.183.
4. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 158.
5. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 50.
6. Solaz Frasset, Lucía, "La Dirección Artística." Revista Encadenados. Valencia.
7. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 43.
8. Langman, Larry, Destino de Hollywood: la influencia de los europeos en América del Cine. Jefferson 2000.
9. Harmetz, Aljean, Round up the usual suspect: The making of Casablanca. Londres 1992, p. 17.
10. Rand, Ayn, The Fountainhead. New York 1943.
11. Soraluze Blond, J.R., El museo insólito. A Coruña 2019, p.100.
12. En El Manantial el arquitecto protagonista Howar Roark diseña una urbanización económica, los Hogares Cortland, formada por torres de viviendas inspiradas en las formas cruciformes de la Ville Radieuse o del plan Voisin para París de Le Corbusier. También el proyecto que hace el protagonista para el Banco es una versión simplificada de una Unité d'Habitación.
13. Zevi, Bruno. Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona 1980, p.358.
14. Vila, Santiago. La escenografía. Arquitectura y cine. Madrid 1997, p. 211.
15. Molina Siles, Pedro y otros, "Arquitecturas efímeras, decorados colosales. La intolerancia de los hermanos Taviani y la identidad recuperada." Revista L'Atalante 20, p. 109.
16. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 127.
17. Ortiz Villeta, Áurea, "Paisaje con figuras: El espacio habitado del cine." Revista Sailabi nº 57. Valencia 2007, p. 225.
18. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 167.
19. Jacobs, Steven, The Wrong House: The architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam 2007, p. 30.
20. Grimes, William, "Robert F. Boyle, Film Designer for Hitchcock, diez at 100" The New York Times 3/8/2010. Artículo aparecido tras el fallecimiento del más longevo arquitecto del cine, que obtuvo un óscar honorífico en 2008 a toda su trayectoria de más de 80 producciones.
21. Grimes, William, o. cit.
22. Ramírez, Juan Antonio, La arquitectura en el cine. Madrid 1995, p. 45.
23. Ortiz Villeta, Áurea, "Paisaje con figuras: El espacio habitado del cine." Revista Sailabi nº 57. Valencia 2007, p. 218.
24. Christie, Ian, The art of film: John Box and production design. London 2009.
25. Benítez, Jorge, "Canillas, capital de la URSS" El Mundo. Madrid 20/2/2015.
26. Ortiz Villeta, Áurea, "Paisaje con figuras: El espacio habitado del cine." Revista Sailabi nº 57. Valencia 2007, p. 223.
27. Salisbury, Mark, Alien: El archivo. Edit. NORMA. 2016.
28. Efe Korkut, The anlysis of the design concepts of the movie The Matrix. Estambul 2008.

EL BESTIARIO EN EL ARCIPRESTAZGO DEL UMIA

LORENA TORRADO GÁNDARA

Dra. en Historia del Arte

RESUMEN: Los capiteles y canecillos de las iglesias románicas se decoran con un amplio repertorio de animales reales y fantásticos o monstruos; los cuales no son sólo decoración sino que guardan un rico significado para enseñar al fiel; es lo que se conoce como bestiario. El presente artículo estudiara el bestiario de una zona concreta, el arciprestazgo del Umia, con la finalidad de identificar los animales representados y su posible simbología. El modelo escultórico que seguirán será el del maestro Mateo por pertenecer a la diócesis de Santiago, además de situarse en las inmediaciones del Camino de Santiago Portugués.

Palabras claves: Arte medieval, escultura, bestiario, monstruos, simbología.

ABSTRACT: The capitals and corbels of the Romanesque churches are decorated with a wide repertoire of real and fantastic or monsters; which are not only decoration but have a rich meaning to teach the faithful; it is what is known as bestiary. This article will study the bestiary of a specific territory, the *archpriesthood* of the Umia, in order to identify the animals represented and their possible symbology. The sculptural model that they will follow will be that of Master Mateo for belonging to the diocese of Santiago, in addition to being located nearby on the Way to Portuguese Santiago.

Key words: Medieval Art, sculpture, bestiary, monsters, symbology.

1. INTRODUCCIÓN

El arciprestazgo del Umia pertenece al arzobispado de Santiago y dentro de este a la vicaría de Pontevedra. Se localiza en la zona noroccidental de la provincia de Pontevedra y su denominación se debe al río Umia, el cual transcurre por varios ayuntamientos de este arciprestazgo; actualmente¹

¹ <https://parroquias.archicompostela.es/listings/b-category/vicaria-de-pontevedra/arciprestazgo-de-umia/>

comprende treinta y seis parroquias ubicadas en los ayuntamientos de: Barro, Caldas de Reis, Campo Lameiro, Cuntis, Moraña, y Portas.

Dicha zona posee varias iglesias románicas que conservan su fábrica románica en su totalidad o en parte; pertenecen a lo que se conoce por románico rural, su arquitectura se caracteriza de formas simples y austeras. Su cronología abarcaría entre mediados del siglo XII a principios del XIII, aunque gran parte de ellas son de último tercio del XII.

El actual arciprestazgo del Umia no corresponde exactamente con el de siglo XII, ha variado a lo largo de la historia, incluso anteriormente existió una sede episcopal en Caldas, absorbida por la Iriense en el 569 con el Concilio de Lugo (Sá Bravo, 1986: 103-135). La sede de Iria estaba parcelada por una cuarentena de terras constituyéndose en arciprestados en plena Edad Media, de los cuales nos interesaría el de Cuntis, Caldas y Moraña (García Oro, 2020: 17); además Caldas comprendía una mayordomía. (González Vázquez, 1996: 77).

La Catedral de Santiago sería su fuente de inspiración, al pertenecer a la archidiócesis de Santiago y situarse próximas al camino.

De las treinta y seis parroquias, pertenecen al románico las siguientes: San Martín de Agudelo (Barro) Santa María de Caldas, Santa María de Bemil (Caldas), San Andrés de Cesar (Caldas), San Esteban de Saiar (Caldas), Santa Mariña das Fragas (Campo Lameiro), San Miguel de Campo (Campo Lameiro), San Pedro de Rebón (Moraña), San Martín de Gargantáns (Moraña) y Santa María de Portas.

La escultura románica se caracteriza por estar supeditada a la arquitectura, decorando sus muros a través de capiteles, canecillos y molduras que presentan formas vegetales, geométricas y figuradas. Se localizan en el ábside y la fachada; en el primero se cuida la articulación y en el segundo la escultura figurativa. La iglesia es considerada la imagen de la Jerusalén Celeste y su ábside su modelo reducido, el lugar más santo, incluso el rostro de la misma (Yarza Luaces 1987: 167).

Estas formas no pretendían sólo decorar sino que tenían una razón de ser, una simbología de carácter didáctico. Dentro de los motivos figurativos destaca el bestiario y las representaciones eróticas, cuya finalidad es provocar aprensiones e inquietudes psicológicas y espirituales, reflejan los pecados diarios de los fieles: la embriaguez, la lujuria, la avaricia. Este desorden moral llevaba al infierno, había un Dios-juez que juzgaba las acciones y esto provocaba angustia al hombre.

Se realizará un análisis del bestiario del actual arciprestazgo del Umia, el cual se encuentra en las portadas, en los capiteles y en los canecillos tanto de la nave como del ábside.

2. EL BESTIARIO

Este concepto se define por:

“Conjunto recopilado de fábulas relativas a animales imaginarios, muy comunes en la Edad Media.

-Decoración de bestias y monstruos, usada abundantemente en la Edad Media” (Fatás; Borrás 1992: 41)

La Antigüedad Clásica transmitió la tradición del simbolismo animal a la Edad Media mediante la compilación alejandrina y anónima del siglo II denominada *El Fisiólogo*, “O Naturalista”, la cual trataba sobre las características y simbolismo de los animales, plantas y piedras.

Los bestiarios medievales proceden del Fisiólogo pero dedicados sólo a animales e enriquecidos con exégesis bíblica. Se pueden considerar un complemento de la Biblia ya que muestran las verdades de la fe; contribuyendo a alimentar la vida espiritual y consolidar la moral cristiana.

El manuscrito más conocido del *Physiologus* es el de Esmirna del siglo XI; cada capítulo tiene dos imágenes, una realista figurando el animal y otra simbólica representando escenas de la Escritura o vida de los santos. Fueron interpretadas con sentido cristiano por Vicente de Beauvais en su *Speculum Naturale* y por Honorio de Autun en la *Imago Mundi* (Réau, 2000: 97)

El bestiario cristiano no debe entenderse como una enciclopedia zoológica sino como un complemento del espejo moral. No sólo tiene significado simbólico sino que a veces tiene carácter apologético. Cada animal presenta bastantes características de la que sólo se seleccionan las susceptibles a una interpretación simbólica, reforzada con referencias a los libros sagrados para obtener una lección moral, sobre todo la exaltación de las virtudes y la corrección de los vicios. En una sociedad marcada por dualismo del bien y el mal, se usan tanto animales existentes como fabulosos o monstruos, los cuales suelen ser híbridos y representan el mal.

En los libros de viaje de la Antigüedad se hablaba de seres monstruosos que que contradecían la normalidad de los animales. Lo desconocido y que transgrede las leyes humanas es considerado monstruoso, la fealdad como signo de perversión. Monstruos e híbridos de la Antigüedad son: el toro alado de Korsabad, los grifos de Susa, los dioses egipcios Horus, Anubis, Hathor, además de la esfinge, el minotauro y la sirena. En Grecia, el centauro, la gorgona, el fauno y la quimera.

La miniatura del siglo XII tuvo gran interés por la fauna extravagante, donde la inicial pintada es todo un ornamento fantástico. El Apocalipsis fue fuente de inspiración, cuyo comentario del beato ofrece una interpretación en

imágenes. Los capiteles y canecillos reflejan la vida de los fieles y los vicios que a diario pueden cometer; los pecados son tema de preocupación porque hay un Dios-juez que los juzgara. A partir del 1200, la visión se relaja y es posible el perdón (Yarza Luaces, 1992: 28).

En el bestiario, algunos animales son ambivalentes simbolizando a veces a Jesús y otras a Satanás. Un mismo significante puede simbolizar cosas opuestas, debido a la variedad de comportamientos de los animales, los cuales se ligaran al bien o mal; de ahí la ambivalencia de los símbolos. Por ejemplo, el león se usa como símbolo de Cristo y a la vez de Diablo; en su faceta de animal valiente representa a Cristo y como animal depredador al Diablo (Réau, L. 2000: 98 y 134)

3. INFLUENCIAS DEL BESTIARIO DEL MAESTRO MATEO

Las iglesias a analizar, por ser rurales tendrán como fuente de inspiración la Catedral de Santiago y por tanto el bestiario del Maestro Mateo; donde son frecuentes los animales enfrentados: sirenas, basiliscos, dragones, grifos, centauros, además de águilas y leones.

En el zócalo del Pórtico de la Gloria aparecen aves picudas, zorros, leones, osos e híbridos difíciles de identificar. Su parteluz descansa sobre un hombre con barba y larga cabellera que abraza a dos monstruos o leones. También se representa a Daniel en el foso de los leones.

Los capiteles de las naves² presentan: leones rampantes de cabeza volteada hacia el centro, leones con cachorros, sirenas-pájaro que apoyan sus patas en el astrágalo y vuelven la cabeza, dos leones luchando con un dragón, dos lobos devorando un cordero que yace sobre el astrágalo.

El coro está compuesto por doseletes de parejas enfrentadas de sirenas-pájaro, dragones, grifos, centauros, águilas, basiliscos, leones. Estos relieves interiores de carnosa factura mateana y entrelazados con elementos vegetales pertenecen a un maestro menor conocido como maestro de la Trinidad (Otero Túnez; Yzquierdo Perrín, 1990: 171).

Las caras de los animales son más serenas y dulces, están adecuados al marco, la ejecución de alas se resuelve mediante la sucesión de rombos.

Aparecen monstruos con alas de ave con escamas de reptil, que bien vuelven la cabeza hacia atrás y muerden unos tallos o bien se inclinan hacia abajo para alcanzar, afrontadas, hojas tendidas sobre el basamento. Las colas se resuelven en tallos vegetales que se deslizan entre las dos patas.

2 Últimos tramos de la nave y triforio correspondientes al taller de Mateo

Los leones en dinámica de avance, con las garras apoyadas sobre suelo y la cola volteándose entre las patas traseras para alzarse verticalmente ante los lomos.

4. CORPUS ICONOGRÁFICO.

se clasificarán en animales reales y fantásticos o monstruos, y dentro de éstos a la especie correspondiente.

4.1. Animales reales

Encontramos aves, bóvidos, corderos, leones y otros cuadrúpedos

4.1.1. Aves

“El calificativo de “aves” es muy común a muy diversas clases...unas son sencillas, como la paloma; y otras astutas, como la perdiz; unas se posan en la mano del hombre, como el halcón, mientras otras, como los garamanes, temen hacerlo; unas se deleitan con la presencia humana, como la golondrina, en tanto que a otras les agrada la vida retirada en solitarios lugares, como a la tórtola... se les llama aves porque no poseen caminos previamente establecidos, sino que discurren en su vuelo por rutas sin trazar” (San Isidoro de Sevilla 1993:105-107)

Se observan tres ejemplos de ave en esta zona, donde se puede identificar palomas apicadas y un águila.

En el exterior del ábside de San Andrés de Cesar, se encuentra un capitel de dos aves picudas enfrentadas, los animales enfrentados son bastante frecuentes en el taller de Mateo, y las aves picudas aparecen en el zócalo de Santiago. Podrían identificarse por palomas que simbolizan la virtud de la castidad e inocencia. (Réau, 2000: 166)

De estas palomas podemos extraer ejemplo, porque el agua quiere decir providencia. Y así como la paloma que se sabe guardar de las aves de caza que le pueden hacer daño, así deberíamos nosotros procurarnos nuestros asuntos” (Bestiario Toscano 1986: 47)

También palomas picudas aparecen en el capitel septentrional del arco del triunfo de San Pedro de Rebón (fig. 1), bajo sus picos una copa, están agarradas a un cordón que sostiene dos leones con la boca, detrás de ellos una cría y un mono. Son palomas eucarísticas que sujetan el cáliz, el cual significa la fe pero también el sacrificio. La paloma representa el Espíritu Santo, el alma del inocente blanqueada por la penitencia o purificada por la muerte y la Iglesia (Réau 2000: 101).



Fig. 1: Capitel de palomas eucarísticas de Rebón.

desplegadas y a menudo con una presa en sus garras; se podría entender como un ave castigadora (Réau, 2000: 105-106).

4.1.2. El buey o el toro

No es fácil discernir entre un buey y un toro, el primero es utilizado para las tareas agrícolas; simboliza la calma, el sosiego, la capacidad de trabajo y la disposición para el sacrificio. (Revilla 2007: 101). El toro, en cambio, es

más joven y no está castrado; los teólogos medievales interpretando el rapto de Europa asimilaron el toro-Júpiter con Cristo, siendo el toro expiatorio que toma sobre sí los pecados del mundo. (Réau, 2000: 118). Para diferenciarlos, nos podríamos orientar por el tamaño de los cuernos, siendo mayores los del buey.



Fig. 2: Canecillo del buey Apis de Rebón.

En este arciprestazgo encontramos seis bóvidos en canecillos: dos toros, tres bueyes y un buey apis.

San Esteban de Saiar, Santa María de Caldas y San Miguel de Campo muestran un canecillo de buey como nos indica sus cuernos sobresalientes.

Un canecillo de toro se observa en Santa María de Portas

Por último, en el ábside de San Pedro de Rebón, aparece un buey apis (fig. 2) cuyos cuernos son más alargados. El buey apis entre los egipcios era un animal sagrado y símbolo de la divinidad fecundadora (Charbonneau-Lassau, 1997: 56)

4.1.3. El Cordero o Agnus Dei

Es símbolo de la virtud de la inocencia, según Bango debía ser obligatorio para el piñón del ábside y en el muro del testero de la nave (Bango 1979: 62).

El cordero inmaculado era comido por los hebreos el día de Pascua y para los profetas era símbolo del Mesías. San Juan Bautista en el bautismo de Cristo lo presenta como: Ecce Agnus Dei. En el Apocalipsis es el cordero místico, el único juez digno de abrir el *Libro de los siete sellos*. San Cirilo de Alejandría explica que el cordero terrenal simboliza la carne de Cristo, mientras que la paloma celestial representa su espíritu, su divinidad.

Se distinguen cuatro tipos de corderos:

-cordero idílico: se dispone junto a los atributos del Buen Pastor sobre una roca simbólica donde brotan los cuatro ríos del Paraíso

-cordero crucífero: lleva una cruz simbolizando el Cristo crucificado, suele estar echado sobre un costado, de cuya herida se escapa un chorro de sangre que se recogerá en un cáliz.

-cordero vexilífero: se le añade a la cruz un estandarte, siendo la Resurrección. La cruz como un trofeo y la aprieta contra su pecho con su pata replegada, ondea el pabellón triunfal de Cristo resucitado. Esta imagen aparece en los Beatos hispanos.

-cordero apocalíptico: se caracteriza por el *Libro de los siete sellos* que va abriendo uno tras otro, es el símbolo del Cristo Juez.

Desde el siglo XII el cordero místico se sustituye por la imagen de Cristo Majestad. (Réau, 2000: 99-100).

En San Esteban de Saiar y en Santa María de Caldas se representa un cordero tanto en una antefija como en la portada.

Sobre el tejado del ábside de Santa María de Caldas, una antefija del cordero acostado con una cruz latina que en sus ángulos presenta los entrelazos de la cruz de San Andrés (fig. 3). Es el cordero crucífero simbolizando a Cristo crucificado. El de San Esteban de Saiar también está en posición acostada pero la cruz es latina.



Fig. 3: Antefija de Caldas.

La portada occidental de Santa María de Caldas (fig. 4) representa la adoración del cordero; en el tímpano, el cordero que levanta la pata derecha portando una cruz griega cuyos brazos se ensanchan formando una cruz patada, está en actitud de bendecir y en marcha, lo habitual es que esté acostado o quieto, delante de él una flor de cinco pétalos. En la arquivolta, los once ángeles de medio cuerpo con libros y otros objetos; la figura central parece bendecir con la mano derecha y en la izquierda un libro. Se completa la escena con los seis ángeles de medio cuerpo que llevan libros abiertos en el ábaco. Esta estructura recuerda a la portada sur de Carboeiro con tres arquivoltas, una con ángeles y otra con flores de botón central.

Al llevar la pata replegada se identifica como cordero velixífero, lleva el estandarte de la cruz simbolizando la resurrección, dicha imagen recuerda a los Beatos hispanos, particularmente al Cordero sobre el monte Sión.

La portada lateral de San Esteban de Saiar vuelve a mostrar un cordero portador de una cruz con la pata delantera derecha doblada y actitud en marcha. Se sitúa entre rosetas a diferencia de Santa María que sólo había una delante, esta flor es típica mateana y también de Carboeiro.

Un tercer cordero con la pata replegada y la cruz estandarte de Cristo se muestra en la portada de San Martín de Agudelo, pero con la peculiaridad

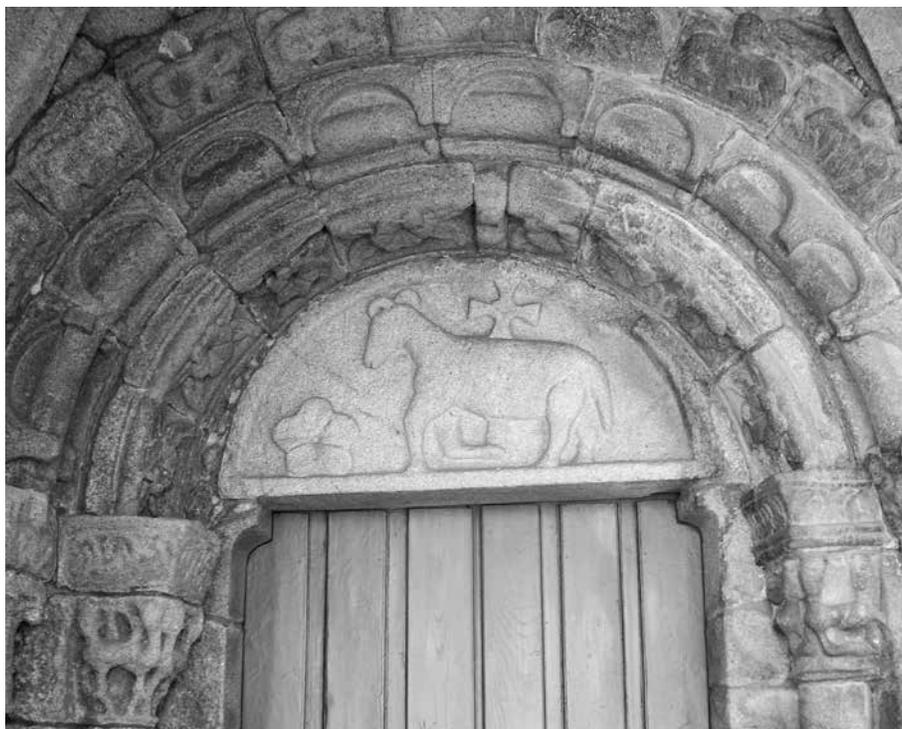


Fig. 4: Portada de Santa María de Caldas.

que va acompañado de un personaje con báculo en actitud de bendecir que podría identificarse con San Martín (Castillo 1987:13).

4.1.4. El león

Este animal es ambivalente dependiendo si la fuerza la pone al servicio del bien o del mal, según se muestre valiente o cruel, se puede interpretar como la imagen de Cristo o como la reencarnación del demonio.

Como emblema cristológico se relaciona con la Encarnación, la Resurrección o la misericordia divina. Cuando siente el acecho de los cazadores, borra con su cola las huellas de sus pasos; al igual que Nuestro Señor oculta las huellas de su divinidad cuando se encarna en el seno de la Virgen; es por tanto un ejemplo al pecador, que debe borrar ante el cazador infernal la huella de sus pecados. La Resurrección: se creía que el león dormía con los ojos abiertos, al igual que el Redentor parece dormir con la muerte, pero queda despierto en la tumba. La Misericordia Divina: el león como animal noble y generoso, que perdonaba a su adversario abatido; lo que se compara con Cristo que con su misericordia perdona al pecador arrepentido.



Fig. 5: Capitel exterior de San Pedro de Rebón.

leones. Puede aparecer en actitud orante con las manos extendidas (Réau, 1999: 459-460).

En San Pedro de Rebón, se puede ver dos capiteles que representan un hombre entre dos leones, se puede identificar con Daniel en la fosa de los leones. Uno de ellos, en el exterior del ábside (fig. 5), el personaje en el centro con la manos levantadas y parece que tiene una mandorla, a sus lados dos leones afrontados. Se identificaría por el nimbo crucífero significando la transfiguración de Cristo (Vinourd, 1994: 143).

En el interior, el capitel derecho del arco del triunfo, un personaje vestido de largo con un gorro que podría ser frigio como suele llevar Daniel. Tiene las manos abiertas a la altura del pecho; va acompañado a cada lado de una flor pentapétala y un león, que mira a los lados y no a la víctima. Esta escena se repite en un capitel de Santo Tomé de Piñeiro (Marín), donde también a ambos lados del Daniel hay una flor pentapétala.

Tanto en Gargantáns como Rebón, aparece un canecillo con un cuadrúpedo con un cinturón de fuerza sobre su lomo que recuerda a los leones de Daniel. También aparecían leones en la escena de las palomas eucarísticas de Rebón, las cuales estaban agarradas a un cordón sustentado por dichos leones.

4.1.5. Otros cuadrúpedos

Esta denominación se aplica a aquellos animales que van a cuatro patas, existen bastantes ejemplos pero a veces es difícil de precisar que animal representan y antes dar una identificación errónea es mejor aplicar el término cuadrúpedo.

Por ejemplo, en la portada de Santa Mariña de Fragas, dos de sus capiteles muestran cuadrúpedos que Bango identifica por lobos (Bango, 1979:



Fig. 6: Capitel de la portada de Santa Mariña de Fragas.



Fig. 7: Capitel de Santa María de Bemil.

178), también se han identificado como perros (García Guinea; Pérez González, 2012: 662). Es difícil precisar que cuadrúpedo representa, esto viene condicionado por el estado de conservación de la figura. El capitel izquierdo, el cuadrúpedo ataca a una serpiente y el capitel derecho, otro cuadrúpedo ataca a un hombre boca abajo que intenta defenderse. Este último podría identificarse por un león (fig. 6); es la lucha contra el león voraz cuyas fauces son comparables a la boca del infierno (Réau, 2000:133).

En Santa María de Bemil, el capitel de águila se acompañaba de un cuadrúpedo con su cría; podría ser un caballo o un asno (fig. 7). En Santa María de Caldas un canecillo muestra una pareja de cuadrúpedos simétricos.

En Gargantáns y Rebón se observa un canecillo con la cabeza de un animal que se apoya en sus patas delanteras, lo que sugiere una posición pensativa posiblemente de ideas eróticas. Podría identificarse por un perro el cual conlleva nociones de impudor (Réau, 2000: 136).

En Rebón, una de las basas muestra una cabeza de animal (fig. 8), que Bango menciona como de “*cabecitas de lobo*” (Bango Torviso 1979: 199). Me sugiere más un mono con cierta cara burlona. Este animal simboliza los vicios de la vanidad y lujuria. El diablo es el “mono de Dios” el demonio que quiso ser Dios; ejemplo de esto es el demonio en forma de mono que tienta a Cristo en Platerías (Réau, 2000: 134, 167).



Fig. 8: Basa de San Pedro de Rebón.

En el arco del triunfo de San Andrés, dos animales afrontados tocándose las patas delanteras, pueden estar peleándose. Sá los considera animales

fantásticos (Sá Bravo, 1986: 246) y Bango habla cuadrúpedos afrontados y agarrados por las extremidades delanteras (Bango, 1979: 170).

4.2. Monstruos o seres fantásticos

En este apartado se tratara los monstruos genéricamente e híbridos como el dragón, las arpías y los centauros

4.2.1. Monstruos:

“El propio término monstruo repugna a nuestra razón y tiene cierto sentido peyorativo. Pero sería un error considerarlo sinónimo de barbarie y delirio. Los monstruos traducen a menudo las más humildes actitudes de la vida espiritual ante el misterio del destino, de la muerte y de los dioses, son también formas de vida, Se vincula el hombre a la bestia, se le hace surgir la animalidad.” (Focillón 1986: 150).

El capitel derecho del arco de triunfo de Santa María de Caldas (fig. 9) presenta dos seres con dientes sobresalientes y con su cría, serían unos monstruos que representan el mal.

En un canecillo de San Andrés de César aparecen dos monstruos peleándose. La representación de la lucha alude al desorden moral y se vincula a al pecado de la ira (Revilla, 2007: 366). En otro canecillo de esta iglesia, se observa un híbrido con cabeza de pájaro picudo y cuerpo cuadrúpedo, pero no se puede precisar porque su talla sólo es de medio cuerpo. Tal vez, sea un grifo, híbrido compuesto de cuerpo de león con alas y cabeza de águila, que es interpretado como un ser diabólico, expresión de la fuerza destructora (Revilla 2007: 271).

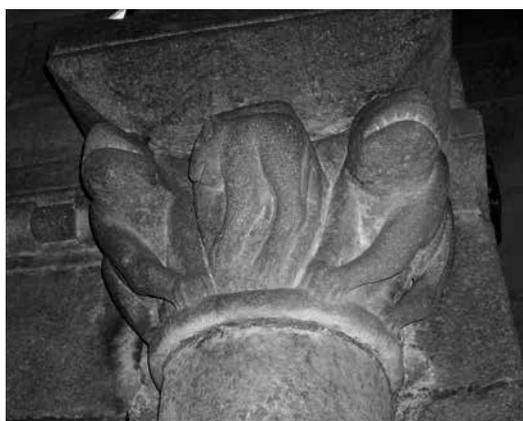


Fig. 9: Capitel de Santa María de Caldas.



Fig 10: Capitel de San Martin de Agudelo.

En Agudelo, en el capitel derecho del arco del triunfo, muestra tres cuadrúpedos que Bango los identifica por lobos (Bango Torviso, 1979: 153); dos de ellos están muy deteriorados y no los puedo identificar, pero hay un tercero que presenta una cola de reptil, con lo cual sería un híbrido formado por cuerpo de cuadrúpedo con fauces abiertas y cola de reptil (fig. 10)

4.2.2. El dragón

Es una variedad de serpiente, pero no pertenece a ninguna especie animal; tiene alas de murciélago, patas delantera de cuadrúpedo y cola de reptil resuelta en formas vegetales; puede aparecer con una o varias cabezas. Representa el vicio de la avaricia y simboliza el diablo.

En la Biblia encarna a Satanás atravesado por la lanza de arcángel san Miguel. La victoria de los santos que extirpan la idolatría se simboliza con la victoria sobre un dragón; el modelo es San Jorge, heredero en el siglo XI de San Teodoro y de San Demetrio. (Réau, 2000: p 140-141).

En un canecillo de San Pedro de Rebón (fig. 11) se podría identificar un dragón, un monstruo que devora otro ser, al cual sujeta por las patas.



Fig. 11: Canecillo de Rebón.

4.2.3. Arpías

Las arpías son un híbrido formado de rostro femenino, cuerpo de ave y cola de serpiente o escorpión. Se asocian a las sirenas, son el principio femenino en su aspecto destructivo y se relacionan con la muerte súbita, (Cooper, 2000: 20).

Se observan dos ejemplos, uno en el capitel izquierdo de la portada de Santa María de Caldas donde aparecen dos parejas de animales entrecruzadas y a la vez enfrentadas en la esquina con la otra pareja, sus extremidades son finas como las de un ave. Otro, en el capitel izquierdo de la portada de Santa Mariña de Fragas (fig. 12), con dos parejas entrecruzadas y las cabezas afrontadas, pero la pareja de la cara externa es de menor tamaño y está sobre hojas; en cambio la del interior, porta un tocado.



Fig. 12: Capitel de Santa Mariña de Fragas.

4.2.4. Los centauros

Son híbrido de hombre y caballo, se relaciona con la lujuria, la soberbia y la violencia; su origen está en el mito clásico de Ixión. En raras ocasiones presentan extremidades de buey o cola de dragón. (Bernárdez, Mariño Ferro 2014: 71).

Por la violencia y sensualidad se relacionan con el diablo y este se le aparece a San Antonio en forma de centauro (Réau, 2000: 145). Se les suele representar disparando un arco y en veloz carrera como en el coro del Maestro Mateo.



Fig. 13: Capitel de Santa María de Caldas.

“Así tiene cada hombre dos almas, y es indeciso en sus obras. Muchos hay que se reúnen en la iglesia mostrando una conducta divina, mientras que constantemente están negando su influencia....son, como las sirenas y los centauros, herejes hipócritas y de voluntad doble.” (Fisiólogo griego, Malaxecheverría, 1999: 188)

Aparecen en el capitel derecho de la portada Santa María de Caldas (fig. 13), sus extremidades son cuadrúpedos y están entrelazadas.

5. CONCLUSIONES

La escultura a analizar correspondería aproximadamente al último tercio del siglo XII, siendo el modelo de inspiración la catedral de Santiago y el taller mateano como son las aves picudas que aparecen en el zócalo de Santiago o los centauros del coro.

También influencias mateanas son las palomas eucarísticas de Rebón que se repiten en la catedral de Tui o la estructura de la portada de Santa María de Caldas formada por tres arquivoltas, una decorada con ángeles y otra con flores de botón central que recuerda a la portada sur de Carboeiro, también del taller de Mateo. El capitel de Daniel entre los leones de Rebón es similar al de Santo Tomé de Piñeiro (Marín)

Su identificación correcta puede ser difícil, debido a su estado de conservación, sobre todo de los cuadrúpedos e incluso alguno de ellos podrían ser monstruos por su matiz negativo y relacionado con los pecados y el infierno.

En cuanto a simbología, en síntesis, las palomas simbolizan la castidad e inocencia, y si son eucarísticas la fe pero también el sacrificio. Además, re-

presenta el Espíritu Santo, el alma del inocente blanqueada por la penitencia. El buey representa la disposición para el sacrificio y el toro toma sobre sí los pecados del mundo. El cordero crucífero simboliza el Cristo crucificado y el de la portada de Santa María de Caldas la adoración del Cordero. En Rebón, los leones pertenecen a la escena de Daniel en la fosa, sería un león anticristo pero su lado positivo se observa en el capitel de las palomas de Rebón.

Es difícil precisar que animal representan los cuadrúpedos, en Gargantás podría haber un canecillo de un perro que se identifica con el impudor y en Rebón una basa con una cabecita de mono que sería la vanidad y la lujuria

Los monstruos se relacionan con el mal, se observa un dragón que simboliza la avaricia y al diablo, los grifos son seres diabólicos, las arpías son el principio femenino en su aspecto destructivo y los centauros son la lujuria y la soberbia.

Por tanto el bestiario del arciprestazgo del Umia, siguiendo como modelo el taller del Maestro Mateo, representaría animales cuyo sacrificio se relaciona con Cristo y otros junto a los monstruos se identifican el demonio y los vicios, estos últimos sólo conllevaran al infierno, para evitarlo es necesario una vida de buenas obras y sacrificios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bango Torviso, I. (1979): *Arquitectura románica en Pontevedra*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Coruña
- Bernárdez, C; Mariño Ferro, X. R (2004): *Bestiario en pedra*. Nigatrea, Vigo.
- Castillo, A (1987): *Inventario. Monumental y artístico de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Coruña.
- Charbonneau-Lassay, L. (1997): *El bestiario de Cristo*. Barcelona.
- Cooper, J.C. (2000): *Diccionario de símbolos*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Fatás, G. y Borrás G. (1992): *Diccionario de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Alianza Editorial, Madrid.
- Focillón, H. (1986): *La escultura románica*. Akal, Madrid.
- García Guinea, M. A. y Pérez González, J.M (DIR.) (2012): *Enciclopedia del Románico en Galicia. Pontevedra*. Vol. 1-2. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.
- Malaxecheverría, I. (1999): *Bestiario medieval*. Ediciones Siruela. Madrid.

- Otero Túnez, R. y Yzquierdo Perrín, R. (1990): *El coro del Maestro Mateo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Coruña.
- Réau, L. (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. T 1, V 1. Serbal, Barcelona.
- Réau, L. (2000): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Revilla, F. (2007): *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra. Madrid.
- Sá Bravo, H. (1978): *Rutas del Románico en la Provincia de Pontevedra*. Caja Rural provincial de Pontevedra, Vigo.
- Sá Bravo, H. (1986): *Caldas de Reis*. Museo de Pontevedra, 1986.
- San Isidoro de Sevilla (1993): *Etimologías*. Tomo II. (Versión de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero). Biblioteca de autores cristianos, Madrid.
- Sebastián, S. (1986): *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de el Bestiario Toscano*. Ediciones Tuero, Madrid.
- Vinourd, J. C. (1994): "El hombre y el león en la Escultura Románica Española" en *XII Ruta cicloturística del románico internacional 6 febrero-12 Junio 1994*. Poio. Pp. 143- 148.
- Yarza Luaces, J. (1987): *Formas artísticas de lo imaginario*. Antropos, Barcelona.

A OBRA DE CASTELAO NO MUSEO DE PONTEVEDRA*

XOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ
Académico de Número

A Antonia Gil e Javier Baltar Tojo

O 9 de xaneiro do presente ano, 2021, no transcurso dunha rolda de prensa celebrada na Sala do que, nesa altura, aínda se denominaba, provisionalmente, *Sexto edificio* do Museo de Pontevedra¹ –coñécese hoxe xa, formal e oficialmente, como *Edificio Castelao*²–, na que se exhibían (e ahí continúan) como parte excelsa da súa Colección permanente³, deuse conta de que a Deputación Provincial de Pontevedra, Organismo/Entidade que o creou o 30 de decembro de 1927 e do que depende administrativamente⁴, chegara a un acordo coa súa propietaria, D^a María del Carmen Lino Álvarez-Quiñones, para adquirir, por 650.000,00 €, os orixinais, da autoría de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, que conforman o, por el así denominado, Álbum *Nós*⁵. Mostrouse este por primeira vez como tal, isto é, como un todo, como un conxunto, entre o 2 e o 22 de marzo de 1920 no *Salón da Reunión de Artesanos*, na Cidade da Coruña⁶. Trátase, para min sen discusión, do conxunto de obras máis significativo, de maior pegada e proxección, da extensa en número e densa por contido produción artística do autor. E iso non só polo que en si, como un todo, significou, formal e conceptualmente, na súa traxectoria creativa, senón tamén, convén non esquecelo, pola súa innegable transcendencia na evolución da Arte Galega do século XX⁷ (Foto 1).

Castelao, natural de Rianxo (A Coruña), chegou a Pontevedra a principios de 1916 para incorporarse ao seu traballo, como funcionario público na Sección de Estatística, o 15 de xaneiro⁸. O 14 de xuño deste mesmo ano

* Este artigo, no que ofrezco información de alcance e significación moi dispar, en moitas ocasións de primeira man, por ter sido protagonista directo dunha parte dos feitos que comento, e en numerosos casos tamén, por outro lado, inédita, por non terse dado as circunstancias propicias para difundir por escrito unha parte significativa dos datos que aporto, non é –nin pretende selo– un Inventario nin tampouco un Catálogo detallado e razoado do conxunto da obra de Castelao –destacada en número e excelsa pola súa transcendencia histórico-artística– que custodia o Museo de Pontevedra. Ocúpome nel, tan só –e, como se verá, ese “só” non é precisamente de escasa entidade–, das pezas ou conxuntos que, polo que son desde o punto de vista da súa conformación física ou polo que significan histórica, conceptual ou artisticamente, teñen unha relevancia especial tanto na súa traxectoria creativa persoal como na evolución da Arte Galega coetánea e mesmo, en moitas ocasións, na de tempos posteriores.

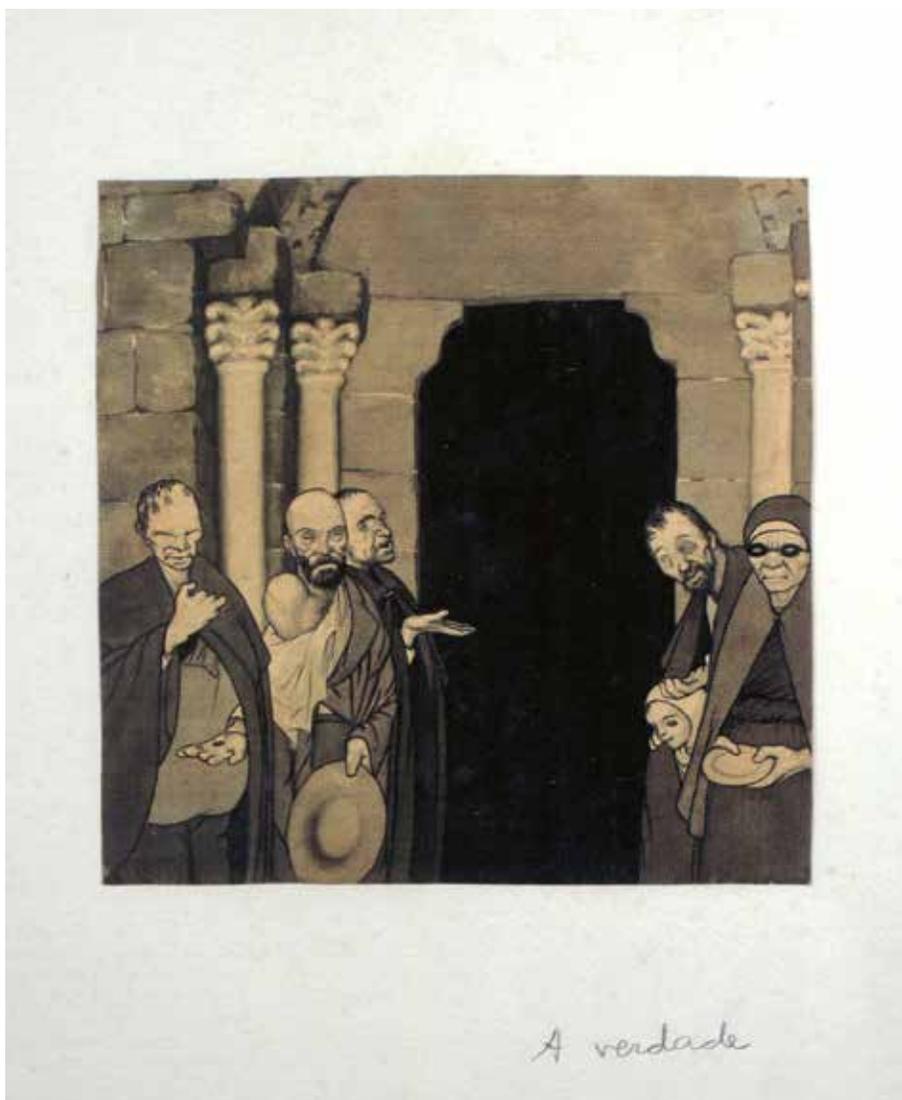


Foto 1: A. R. Castelao, *A verdade*, s.d. (ca. 1920). Técnica mixta/papel sobre cartolina, 20'2 x 20'2 cm. (Lám. Nº 45 do *Álbum Nós*). Museo de Pontevedra.

tomou posesión, por outro lado, da praza de Profesor Axudante de Debuxo no Instituto de Pontevedra⁹. Simultaneará os dous cometidos, converténdose pouco a pouco, inexorablemente, nun referente da vida cotiá da Cidade, que acabou facéndoa súa, tal como el mesmo sinalou no seu memorable texto, escrito no exilio bonaerense, rematado cun significativo *Meu Pontevedra!*¹⁰.

Pontevedra, consolidada como capital provincial, unha “distinción” que recibira nos anos trinta do século XIX, durante a Rexencia da Raíña M^a Cristina¹¹, convertérase xa nesa altura, malia que non fose de grande entidade, física e poboacional (non superará os 30.000 habitantes ata 1930¹²), nunha cidade moi dinámica, con proxección indubidable, particularmente destacada no ámbito cultural¹³. Nela, como se ven salientando repetidamente, terá Castelao un protagonismo tan incuestionable como inmediato¹⁴.

Non debe sorprendere, á vista do contexto cidadán e da súa impar personalidade, que Castelao participase activamente no proceso de creación e ulterior desenvolvemento do Museo de Pontevedra. Foi, por un lado, membro do seu Padroado fundacional¹⁵; interviu decisivamente, por outro, nos labores de reformulación/rehabilitación, para o seu uso como espazo museístico, do inmoble no que ía recibir acomodo a entidade: a casa construída para si como vivenda, no Centro histórico da Cidade, dentro, pois, do recinto delimitado pola súa muralla baixomedieval, na segunda metade do século XVIII, por José de Castro y Monteagudo¹⁶.

O Museo de Pontevedra foi inaugurado formal e oficialmente o 10 de agosto de 1929, véspera da festividade da Virxe Peregrina, Padroa non da Cidade, como habitualmente se cre, senón da Provincia. Esta circunstancia, a da festividade, que se celebra o segundo domingo do mes citado, servirá de referencia, no futuro, para actos de especial significación na traxectoria da entidade¹⁷. Non participou Castelao neste acto tan solemne. Encontrábase, xunto coa súa muller, Virxinia Pereira, fóra de Galicia, concretamente na Bretaña francesa. Ata alá trasladáranse, nunha etapa particularmente difícil nas súas vidas polo falecemento, o ano anterior, do seu único fillo, Alfonso¹⁸, para estudar, mercé a unha nova Pensión da *Junta para Ampliación de Estudios*, concedida neste caso a través da *Comisión de Estudios en Galicia*, as súas Cruces de pedra, tan similares e, á vez, tan distintas das que proliferan na Terra galega¹⁹.

Débase a Castelao, artista do seu tempo e comprometido coas manifestacións artísticas do seu tempo, á marxe de que non todos os “ismos” fosen do seu agrado²⁰, a iniciativa, pioneira no momento no que a formulou (xullo de 1928), de incorporar ó Museo de Pontevedra “trabajos característicos de los pintores y escultores (gallegos) contemporáneos”²¹. El mesmo predicará co exemplo a ese respecto: o 31 de decembro de 1931, data que figura nos recibos xustificativos de tal feito, procedeu a depositar na entidade 11 obras, por el denominadas *estampas*, da súa autoría. Realizadas na década anterior, todas, de pequeno formato (pouco máis de 30 cm no seu lado máis longo), están executadas sobre papel cunha técnica mixta especialmente coitada, explicitando na súa materialización o coñecemento preciso tanto das formulacións europeas máis ou menos próximas ou case coetáneas (as do



Foto 2: A. R. Castelao, *Vento mareiro*, ca. 1921. Técnica mixta/papel, 23'5 x 33 cm. Museo de Pontevedra.

Modernismo e o Simbolismo en particular) como das ofrecidas pola estampa xaponesa²² (Foto 2).

Estas once obras depositadas por Castelao no Museo de Pontevedra, importantes na súa traxectoria artística polas súas particularidades formais e moi valiosas, tamén, na evolución do discurso expositivo da entidade que as acollía polo que supoñían de achegamento ás creacións contemporáneas, cobrarán protagonismo, tras ser embargadas en 1937, terminada a Guerra Civil e no marco do *Expediente xudicial de Responsabilidades Políticas* ao que foi sometido en 1940²³. Tras múltiples trámites procesais, nos que resulta decisiva a intervención dos dirixentes do Museo de Pontevedra para evitar a poxa e a conseguinte dispersión das obras, o 30 de novembro de 1950 “se procedió en cumprimento de auto dictado por el Sr. Juez Especial de Ejecutorias nº 2 de la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas, a la incautación a favor del Estado de ONCE cuadros con incrustaciones de acuarelas de D. Alfonso Rodriguez Castelao, depositados en el Museo de Pontevedra y cuyos títulos son..., tasados por los peritos nombrados al efecto en 4.100 pesetas”, rematando a Acta así: “Verificada la incautación por el Ilmo. Sr. Delegado (da Facenda), teniendo en cuenta el valor artístico de los cuadros y para su mejor conservación, se hace entrega de los mismos en calidad de depósito, a reserva de lo que por la Superioridad se ordene, al Sr. Director del Museo”²⁴.

As referidas no parágrafo anterior, sen embargo, non eran as únicas obras incautadas polo Estado para facer fronte ó pago da sanción económica que se lle impuxera, que ascendía a 75.000'00 ptas. Había que engadirlle a elas outras que se encontraban no domicilio pontevedrés do casal, na Rúa da Oliva, embargadas e depositadas cautelarmente tamén en 1937, á espera, como parece obvio, do que resultase do Procedemento xudicial en marcha, no Museo de Pontevedra²⁵. Iso explica que, só uns meses máis tarde do fallo citado, o 26 de febreiro de 1951, e previa a intervención formal, por escrito tamén, do Padroado do Museo ofrecendo fórmulas para que non saísen a poxa pública, o Secretario do mesmo “Juzgado Especial de ejecutorias número dos adscrito a la Comisión liquidadora de Responsabilidades Políticas;” Fernando Ruiz del Árbol Rodríguez, dese fe dun novo Auto dictado polo Maxistrado Tomás Pereda Iturriaga, no que, para saldar a sanción comentada, imposta a Don Alfonso Rodríguez Castelao por sentenza do “Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de La Coruña,” e “RESULTANDO que como de la propiedad de dicho sancionado” foran embargados diversos bens que “ se hallan depositados en el Museo de Pontevedra, y han sido tasados por los peritos al efecto designados en la cantidad de TRECE MIL OCHOCIENTAS CINCUENTA PESETAS” se concluíse, finalmente, que “en atención al interés artístico de los cuadros referidos y demás bienes que se reseñan en el anterior Resultando... es procedente adjudicarlos al Estado, en pago de la sanción impuesta a Don Alfonso Rodríguez Castelao por responsabilidad política”²⁶.

Do contido desta Resolución foi informado o Padroado do Museo de Pontevedra na primeira sesión que celebrou tras a súa recepción. Produciuse esa reunión o 5 de maio dese ano e o parágrafo que a ela se lle dedica na Acta correspondente di textualmente: “El Sr. Director da cuenta de haberse firmado el 30 de marzo último la entrega hecha por el Ministerio de Hacienda, de las obras incautadas por el Juzgado Especial de Ejecutorias nº 2, en expediente instruido a D. Alfonso Rodríguez Castelao. Se acuerda la inscripción de dichas obras en el registro de objetos en calidad de depósito”²⁷. Como tal e co nº 2.579 asentáronse, en efecto, no Libro de Rexistro Xeral de Obxectos do Museo²⁸.

Para o Museo de Pontevedra, receptor do depósito, estas decisións xudiciais, que permitían, ante todo, evitar a dispersión dun conxunto de obras excepcional –polo seu número, pola súa calidade formal e pola súa significación histórico-artística–, parte esencial, indisociable, tras a súa incorporación ás Irmandades da Fala, do pensamento e da actividade política cotiá do seu autor²⁹, non supuxeron o remate do proceso de salvagarda da súa obra. Era preciso, tamén, reparar outros dereitos con elas relacionados ou, se así se prefire, inherentes á súa materialidade. Por unha carta de José Fernández López a Xosé Filgueira Valverde conservada no Arquivo Documental do Museo de Pontevedra, datada o 31 de xaneiro de 1964³⁰, sabemos que Alvaro

Gil lle ofrecera a Virxinia Pereira, viúva de Castelao, “por todas las obras que están depositadas en el Museo de Pontevedra, la cantidad de 300.000 ptas. Tendríamos que aportar tantas pesetas para sumar a la última cantidad que te he remitido para el Museo que estaba destinada a estas adquisiciones, lo cual haríamos como un donativo para resolver definitivamente este asunto de tanto interés para el Museo de Pontevedra. Esta cantidad creemos que es inferior a lo que valen estas obras y también estimamos que es lo mínimo que se le puede ofrecer para que pueda vivir los pocos años que le quedan sin privaciones de lo indispensable.”

Non moito tempo despois, o 8 de xullo, é Álvaro Gil quen lle escribe a Xosé Filgueira Valverde para comunicarlle que “hace unos días llegó de Buenos Aires Virginia, la viuda de nuestro querido y recordado Castelao. Viene principalmente a resolver la formalización de todo lo referente a los bienes de Castelao que están en depósito y de lo que tantas veces hemos hablado. He quedado con ella en que en los primeros días de Agosto nos encontraríamos en Vigo o en Pontevedra.”

“Te agradeceré pues que tengas preparado todo para poder liquidar definitivamente este asunto. Te recuerdo que la oferta aceptada por Virginia ha sido de que recibiría del Museo de Pontevedra 300.000 ptas., por todos los dibujos, trabajos y libros que están en distintas dependencias depositados y que tú y yo elegiríamos seis u ocho dibujos que enviaríamos al Museo de Lugo y por lo que pagaríamos otras 100.000 ptas., con lo cual la percepción total de Virginia sería de 400.000 ptas”³¹.

Documenta o que, daquela, podía interpretarse como a culminación, o remate deste proceso de compensación/resarcimento económico pola “incautación” das obras, unha carta de Virxinia Pereira, dirixida a X. Filgueira Valverde, datada o 1 de outubro de 1964, na que escribe: “Creo interpretar fielmente el sentir de mi llorado esposo y cumplir un deber de gratitud hacia ese Patronato del que fue miembro fundador al ofrecer al Museo de Pontevedra el conjunto de sus apuntes, dibujos, originales y los libros de su pequeña biblioteca, asegurando así que lo mejor de su obra quede reunido y en esa ciudad, donde precisamente fue producido. Al propio tiempo, cedo los derechos de edición y los que pudieran haber para la reivindicación de lo que fue incautado. Mi situación no me permite, como fuera mi deseo, hacer donación de todo ello; por eso acepto la cantidad de trescientas mil pts.”³².

O acordo coa viúva de Castelao, sen embargo, non supuxo o peche definitivo do proceso de compensación económica pola incorporación ó Museo de Pontevedra das súas obras. Unha extensa e, xuridicamente, moi ben fundamentada carta datada en Rianxo o 7 de novembro de 1964, asinada por Josefina, unha das súas dúas irmás, dirixida a X. Filgueira Valverde, director da entidade, reclamará para elas a compensación que legalmente lles

correspondía, pois, como “Daniel no dejó testamento, nosotras (ela, Josefina, e Teresa, a súa irmá) somos herederas de lo que excede a esos derechos (refírese aos gananciais, que son os que, legalmente, por non ter feito testamento Castelao, lle correspondían a súa viúva), o lo seríamos si hubiese algo que heredar, es decir, si la obra de Daniel no se encontrase en el Museo para ser custodiada o protegida y evitar su dispersión, sino definitivamente incautada”³³.

A recepción desta carta no Museo propiciou o inicio dun proceso de negociación que finalizou o 10 de xaneiro de 1968. Neste día está datado un oficio asinado por Xosé Filgueira Valverde, Director do Museo, no que comunica a Josefina e a Teresa, as irmás de Castelao, “que en la reunión ordinaria celebrada en el día de hoy por el Patronato del Museo de Pontevedra, dada lectura a las cartas, comunicaciones e informes referentes al abono de adquisición de originales y libros del que fue Patrono fundador y hermano de Vds. D. Alfonso Rodríguez Castelao (q.D.h.), se acordó abonarles en tres plazos la cantidad de ciento cincuenta mil pts. (150.000), ingresándoles de una manera inmediata el primer tercio y gestionando la posibilidad de adelantar en lo posible el de los restantes”³⁴. Documenta o remate deste trámite de compra-compensación dos orixinais de Castelao unha “Relación de objetos depositados en este Museo y que se adquieren de las Srtas. de Castelao” asinada polo Secretario da entidade, Alfredo García Alén, o 15 de decembro de 1968³⁵. Este acordo precipitará a recepción na Institución, materializada final e definitivamente no mes de xaneiro de 1970, da Biblioteca persoal de Castelao. Incautada tamén en 1937 e depositada, nun principio no Museo e desde 1940 na Biblioteca Pública de Pontevedra, o seu traslado ao primeiro Centro era lóxico, ao non estar afectada por ningunha sentenza ou cautela xudicial específica, tras a sinatura, en 1964, do acordo con Virxinia Pereira máis arriba comentado, como parte indisoluble do conxunto de materiais, propios ou alleos, con el, Castelao, relacionados³⁶.

Culminará, nesta ocasión xa dun modo definitivo, este longo proceso de compensación económica á familia máis directa de Castelao, agora xa unicamente coa súa irmá Teresa, a derradeira supervivinte do núcleo orixinario, pola incorporación ó Museo de Pontevedra “de cuadros, dibujos y demás objetos y obras, con todos los derechos inherentes, y a la justa compensación a su renuncia de las percepciones que pudieran corresponderle sobre obras de posterior ingreso”, coa firma, a partir dun protocolo datado o 6 de novembro de 1979, en Rianxo (A Coruña), dun acordo entre as dúas partes polo que se lle asigna, con carácter vitalicio, unha aportación fixa de “Doscientas cincuenta mil ptas. anuales, pagaderas por mitad en forma semestral con cargo al presupuesto del Museo”, engadíndose, finalmente, que a “cuantía de la aportación podrá ser revisada anualmente de mutuo acuerdo, en relación con la fluctuación del costo de la vida, según los índices oficiales”³⁷.

Unha segunda etapa no proceso de incorporación/adquisición da obra de Castelao por parte do Museo de Pontevedra prodúcese a partir de 1980. Idéntica á anterior nos seus fundamentos ou, mellor, na vontade e nas pretensións que a propician –incorporar e poñer ó servizo de Galicia o legado, asumido como un todo indivisible, de Castelao–, será distinta, sen embargo, nas bases ou, se así se prefire, nos fundamentos que posibilitaron a súa paulatina materialización.

No ano derradeiramente referido, 1980, e, exactamente, no día 6 do mes de febreiro, está datada unha carta que, desde Buenos Aires, lle escribe Rodolfo Prada a X. Filgueira Valverde, entón, como sabemos, Director do Museo de Pontevedra³⁸. Nela comunícalle, por un lado, que, no seu “caraute de herdeiro de Dña. Virxinia Pereira de Castelao retirei do seu apartamento os efectos que níl había, dos cales destiñei algún pra Sá que o Centro Orensano de Buenos Aires ten adicada a Museo Castelao”, sinalando outros que “quedan en custodia de la Comisión Directiva del Centro Orensano de Buenos Aires, hasta tanto no se disponga su envío al Museo de Pontevedra en Galicia”³⁹.

Remata a carta con este parágrafo: “Aparte delo, eu teño no meu fogar os orixinais das estampas dos tres álbumes de guerra de Castelao: “Galiza Mártir”, “Atila en Galiza” e “Milicianos” que me dera Castelao en custodia pra facelos chegar ao Museo de Pontevedra cando se restabeleceran as libertás na España e Galiza gozase de prena Autonomía con Goberno elexido polo seu pobo”.

Os materiais que se depositaron no Centro ourensán⁴⁰ están hoxe aínda en Buenos Aires. Exhíbense na Sala que o Centro Galicia, nacido como resultado da fusión, o 25 de xullo de 1979, dos Centros Coruñés, Lucense, Ourense e Pontevedrés (o primeiro e o derradeiro integrantes dunha denominada *Asociación Gallega*), destinou a Museo no edificio no que se acha a súa sede social nesa cidade⁴¹. Nese mesmo ámbito, como obra excelsa, emblemática, de Castelao, pode contemplarse *A derradeira lección do mestre*, versión monumental (Óleo sobre lenzo, 218 x 157 cm, marco incluído) da estampa do mesmo título, dedicada a Alexandre Bóveda, que figura no Álbum *Galicia mártir*⁴².

Canto ós *Álbums de Guerra*, os orixinais que os conforman áchanse no Museo de Pontevedra desde o 29 de abril de 1981. Foron trasladados desde Buenos Aires a Madrid por Rodolfo Lama Prada, o sobriño ao que se refire Rodolfo Prada na carta, escrita a X. Filgueira Valverde, que estou comentando, e pola súa muller, Carlota Lago⁴³ (Foto 4).

Outras creacións integrantes do que, xenericamente, debemos denominar *Legado Castelao*, custodiadas tamén por Rodolfo Prada, foron entregadas polo seu fillo, Alberto, a José B. Abreira, quen, á súa vez, as trouxo a Galicia e



Foto 4: A. R. Castelao, *A derradeira lección do mestre*, 1937. Técnica mixta / papel, 29'5 x 22 cm. (estampa incluída no *Álbum Galicia mártir*). Museo de Pontevedra.

as traspasou a V. Paz Andrade para que este, pola súa parte, as fixese chegar ao Museo de Pontevedra⁴⁴.

Rodolfo Prada, amigo íntimo e protector de Castelao, como xa comentei, non puido gozar da satisfacción do cumprimento escrupuloso da encomenda que este último lle fixera. Faleceu en Buenos Aires antes de que se materializase o encargo⁴⁵.

Tampouco chegou a ver rematado o proceso de restitución que me ocupa Álvaro Gil, fraternal amigo de Castelao primeiro, eficaz custodio e auspiciador excelso da proxección do seu legado despois, por ter falecido tamén en 1980, ano no que, por certo, fixo doazón ao Museo de Pontevedra dunha espléndida obra da súa autoría: “Cabeza de Valle-Inclán morto”⁴⁶. A súa semente en relación con Castelao e o Museo de Pontevedra, sen embargo, non se perdeu. Continuará viva, ata hoxe, coa súa filla, Antonia, á que se lle deben, sucesivamente, achegas ou doazóns tan importantes como, en 1988, os coñecidos como *Debuxos de negros*⁴⁷; en 1991 materiais moi diversos, entre eles parte do orixinal manuscrito, o texto definitivo, mecanografado e corrixido a man por el, os debuxos (case cincocentos) e as fotografías que o completan e complementan, da súa monumental investigación, modélica non só no

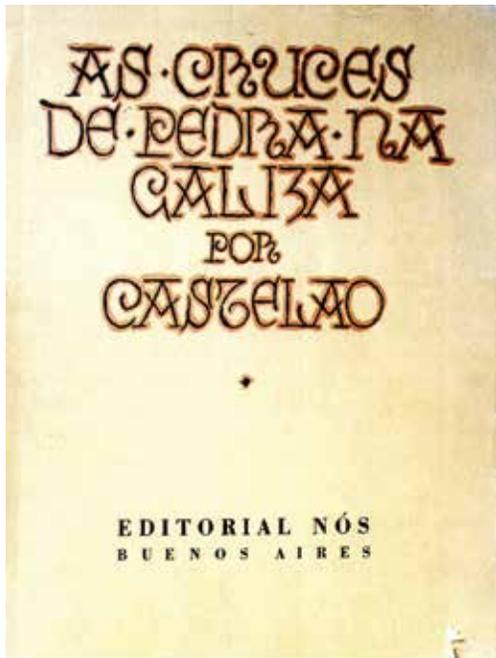


Foto 5: A. R. Castelao, *As cruces de pedra na Galiza*, Primeira edición, Ed. Nós, Buenos Aires, 1950. Colección particular.

seu tempo, sobre *As cruces de pedra na Galiza*⁴⁸ (Foto 5), e, avanzado xa 1999, os materiais –texto manuscrito, un caderno coas adaptacións musicais e 33 propostas/deseños escenográficos acuarelados– que conformaban, como puiden deducir a partir do que a continuación indico, a segunda versión, a definitiva, de *Os vellos non deben de namorarse*⁴⁹, a única obra teatral de Castelao, representada por primeira vez en Buenos Aires, no Teatro de Mayo, o 14 de agosto de 1941⁵⁰.

Uns meses antes de que se producise esta doazón, xustamente no mes de maio, o Museo incorporara ás súas coleccións, neste caso por compra realizada en Santiago de Chile a Alberto Prada, fillo do tantas veces citado Rodolfo Prada, outro conxunto excepcional de *materiais* da autoría de Castelao⁵¹: unha augada, de grande exquisitez formal, datada en 1943,

na que se representaba unha escena de romaría; máis de 60 debuxos sobre papel de temática moi diversa; un bosquejo para a portada do Programa das Festas do Apóstolo de Santiago do ano 1912 e, o que resultou unha sorpresa *a posteriori*, unha vez que puiden constatar telefónicamente que Antonia Gil tiña no seu poder outra copia da mesma obra, a primeira versión de *Os vellos non deben de namorarse*, a súa única obra teatral, como sinaléi xa no parágrafo precedente (Foto 6). A análise detida deste manuscrito, co que Castelao materializaba esa obra teatral, é transcendental para coñecer o seu proceso creativo, pois documenta, en cada unha das súas partes –ou, se así se prefire, utilizando as mesmas verbas que el emprega, en cada un dos seus *lances*–, as circunstancias espazo-temporais, externas, alleas a Castelao, que concorrían en cada unha desas seccións, completadas e complementadas polas correspondentes (28 en total) propostas escenográficas acuareladas⁵².

O referido no extenso parágrafo anterior, moi importante, sen dúbida, tanto cuantitativa como, sobre todo, cualitativamente polas circunstancias tan especiais que, en particular, concorren na obra teatral en cuestión, non esgota, sen embargo, o capítulo de adquisicións, por doazón, depósito ou compra, de obras de Castelao realizado polo Museo de Pontevedra. Outros traballos da súa autoría, desiguais na súa significación histórico-artística, sen dúbida,



Foto 6: A. R. Castelao, *Pimpinela e o Coro*, ca. 1939. Témpera/papel, 16'5 x 22'4 cm. Ilustración escenográfica complementaria da primeira versión manuscrita de *Os vellos non deben de namorarse*. Museo de Pontevedra.

pero todos, en calquera caso, igualmente valiosos polo que son e implican, foron incorporándose paulatinamente ás súas coleccións.

Cito en primeiro lugar nesta revisión, polo seu especial valor histórico-artístico, documental e mesmo etnográfico, a adquisición, en 2009, da maior parte⁵³ dos debuxos da súa man que ilustran ou, mellor, que son parte esencial, constituíndo, de feito, o seu soporte, o seu fundamento, do seu coñecido estudo sobre *As cruces de pedra na Bretaña*⁵⁴. Ten a súa orixe este traballo na concesión, por parte da *Comisión de Estudios en Galicia*, sección da *Junta para Ampliación de Estudios*, dunha pensión para estudar eses monumentos nun momento particularmente difícil para Castelao e a súa muller, Virxinia Pereira, tras o falecemento, o 3 de xaneiro de 1928, do seu único fillo, Alfonso⁵⁵. Malia que a pensión que se lle outorgou era para desfrutala no ano 1928, Castelao conseguiu que se transferise a súa efectividade ao ano seguinte, 1929. Entre os meses de maio⁵⁶ e agosto deste ano estará en territorio bretón, procedendo desa viaxe non só os materiais a partir dos que elaborou o estudo para o que fora pensionado, senón tamén outros moitos apuntes de temática dispar (tipos, escenas e costumes do territorio bretón). Conforman estes últimos o que se coñece habitualmente como *Álbum de Bretaña*, propiedade tamén do Museo de Pontevedra, incorporado ás súas coleccións anteriormente⁵⁷.

Menciono, en segundo lugar, a compra, en Buenos Aires e en 2006, de 6 máscaras concibidas e rematadas, pintadas por el⁵⁸, utilizadas nas primeiras representacións nesa Cidade, a partir da súa estrea no Teatro Mayo o 14 de agosto de 1941, da citada obra teatral *Os vellos non deben de namorarse*⁵⁹.

E moi significativa tamén, polas circunstancias tan especiais que concorren no conxunto do que forma parte, a adquisición dunha das tres obras que conformaron o tríptico titulado *Conto de cegos*, galardoado cunha Terceira Medalla na Exposición Nacional de Belas Artes de 1915⁶⁰ (Foto 7). A versión monumental deste tríptico, materializada por Castelao ese mesmo ano para o Gran Hotel de Mondariz (Pontevedra), propiedade hoxe da Real Academia Galega, pode contemplarse desde o 23 de febreiro de 2011, depositado por esta Real Corporación, nunha das dúas salas, a primeira na secuencia correcta da súa visita, dedicadas á exposición permanente da obra de Castelao no Edificio que, desde o mes de febreiro de 2021, leva o seu nome⁶¹.

Termino este apartado cunha referencia ás tres obras de Castelao que, xunto coas que integran o xa valorado *Álbum Nós*, son, nun sentido estrito, as últimas (¡Confíemos en que non se trate das derradeiras!) en seren incorporadas ás Coleccións do Museo de Pontevedra⁶².

E a primeira das obras a denominada por el mesmo *Apunte de un tonto de aldea*⁶³, datada en 1914 e exhibida na exposición titulada *Castelao artista*.



Foto 7: A. R. Castelao, *Conto de cegos*, 1915. Augada/papel, 39 x 58 cm. Museo de Pontevedra.

Os fundamentos do seu estilo, programada polo Museo en 2016 co gallo da dedicación a el, ese ano e pola Real Academia Galega de Belas Artes, do *Día das Artes Galegas*⁶⁴.

As outras dúas obras teñen en común, ante todo, a súa procedencia inmediata: pertenceron a Javier Pintos Fonseca, unha figura esencial no panorama cultural pontevedrés (tamén no galego, no español e no peninsular) no momento no que Castelao chega a Pontevedra⁶⁵. Trátase, por un lado, dunha “estampa” titulada –*¡Y-este é o mundo que fixo Deus?...*, versión coloreada, dedicada persoalmente, da obra que, case co mesmo título e con algunhas variacións formais, na súa esencia pouco significativas, figura co nº 48 no *Álbum Nós*⁶⁶.

A segunda “peza” é un libro titulado *Beethoven teósofo*, da autoría de Mario Rosso de Luna, editado non venalmente polo mesmo Javier Pintos en 1915. O exemplar que el posuía, encadernado en pergamiño, conta con ilustracións de Castelao, datadas en 1916, tanto na capa/cuberta como na contracapa/contracuberta⁶⁷

Estas dúas obras, así como outros materiais de carácter documental, xornalístico ou epistolar, demostrativos, vistos como un todo, da estreita relación que durante máis de unha década existiu entre Castelao e Javier Pin-

tos⁶⁸, fan explícita, por un lado, a inmediatez coa que, daquela, se recibían as novidades na Cidade do Lérez⁶⁹, e confirman, por outro, a rápida integración do primeiro –non era xa, certamente, un descoñecido en Galicia neses momentos⁷⁰– na vida cotiá de Pontevedra, unha Cidade que, tanto no político como, sobre todo, no cultural, coñeceu, durante os vinte anos nos que nela residiu Castelao, quen acabou considerándoa como “a súa Cidade”, un período de especial brillantez⁷¹.

Resulta lóxico, dada a significación e proxección da súa figura, que Castelao, como xa o comentei repetidamente nas páxinas precedentes, fose invitado a formar parte do primeiro Padroado do Museo de Pontevedra, unha institución nacida formalmente o 30 de decembro de 1927, día no que, baixo os auspicios da Deputación Provincial, presidida daquela por Daniel de la Sota, está datada a súa moción fundacional⁷².

O Museo, instalado, como xa o referín, nun edificio da segunda metade do s. XVIII ubicado no Centro histórico de Pontevedra, abriu as súas portas ó público o 10 de agosto de 1929, sábado, véspera da festividade da Virxe Peregrina, un día especialmente significativo na vida cotiá da cidade⁷³. Castelao, moi activo durante os meses que precederon a esa data histórica⁷⁴, non estivo presente, sen embargo, nese Acto tan sinalado. Achábase xunto coa súa muller, nun momento particularmente difícil para os dous tras o falecemento do seu único fillo Alfonso, en Francia, nas terras de Bretaña, pensionado, como xa sabemos, pola *Junta para Ampliación de Estudos* para investigar sobre as súas particulares Cruces de pedra⁷⁵.

Fronte ó que habitualmente se cría, a investigación realizada internamente para preparar a exposición *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, repetidamente invocada, coa que se conmemorou o centenario da súa chegada á cidade en 2016, permitiu comprobar, como xa o referín, que non había ningunha obra da súa autoría nas salas do Museo na data na que este foi inaugurado. Haberá que agardar 51 días para que unha creación artística súa se incorporase, en calidade de depósito, á Colección permanente do Museo. Cóubolle ese honor, como xa o sinaléi tamén precedentemente, á titulada *Alamo branco*, unha obra materializada cunha técnica mixta sobre papel, de pequenas dimensións (32 x 27 cm), depositada no Museo o 30 de setembro de 1929⁷⁶ por Antonio Iglesias Vilarelle, amigo fraternal de Castelao, destacado galeguista e figura moi importante no panorama musical pontevedrés e galego dese tempo e de todos os tempos⁷⁷.

Máis de dous anos despois de que se producise esa cesión, xustamente no día no que, como xa o indiquei, se producía o remate de 1931, sería Castelao en persoa quen procedese a depositar no Museo 11 acuarelas da súa autoría. Coñecemos ben este feito mercé á correspondencia que sobre o seu alcance e significación intercambiaron X. Filgueira Valverde e F. J. Sánchez

Cantón, un epistolario modélico e moi valioso como fonte de información, hoxe de fácil consulta por ter sido publicado, como xa o sabemos, polo Museo de Pontevedra en 2017⁷⁸. Na segunda das cartas nas que Filgueira Valverde se refire a este depósito, datada o 27 de xaneiro de 1932⁷⁹, inclúe un debuxo do que, polas súas particularidades físicas, é o *Salón Nobre* completo, non compartimentado, como está hoxe, ubicado no primeiro andar do Edificio Castro Monteagudo. No seu costado oeste figuran, debaixo dunha liña recta sobre a que está claramente escrito Castelao, simétricamente distribuídas, esas 11 obras mencionadas (Foto 8).

A ampliación do Museo, coa adición do Edificio García Flórez, inaugurado o 21 de agosto de 1943⁸⁰, permitiu ante todo, como resulta obvio, contar con máis espazo para a exposición da súa Colección permanente. Propiciou tamén, un dato non menor, un reaxuste na súa distribución. Tivo unha especial significación este reacomodo no caso das creacións dos artistas galegos contemporáneos, cuxas obras foron trasladadas ao piso superior do “novo” edificio⁸¹. Afectou esa reformulación, loxicamente, á obra de Castelao, ubicada

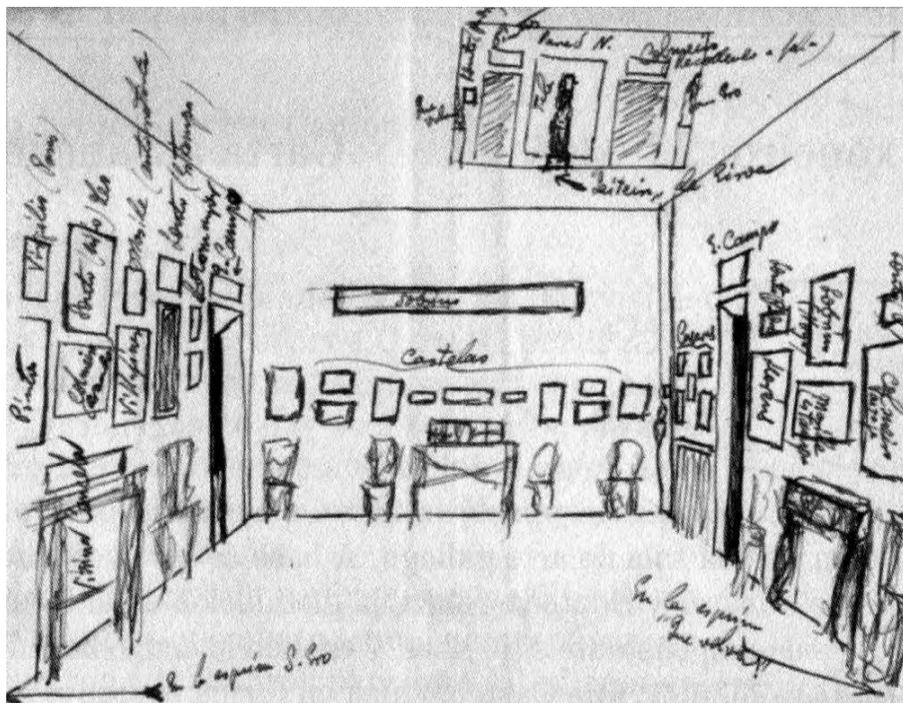


Foto 8: X. Filgueira Valverde, *Debuxo informativo sobre a disposición das obras que se pretendían ubicar na Sala destinada á Arte Galega Contemporánea no Edificio Castro Monteagudo do Museo de Pontevedra, ca. 27-I-1932*. Lapis/papel. Museo de Pontevedra, Arquivo Sánchez Cantón (Reproducido en *Cartolatria. Epistolario Sánchez Cantón-Filgueira Valverde*, Coordinación xeral, transcripción, introdución e edición literaria de M^a J. Fortes Alén, Tomo I, 1926-1943, Pontevedra, Ed. Museo de Pontevedra, 2017, p. 132).

finalmente no ámbito espacial que, cronolóxica e estilisticamente, como parece obvio, lle correspondía.

Documentan ese traslado, ese novo emprazamento, tanto as fotografías conservadas no Arquivo Gráfico do Museo como as referencias que se insiren na súa Revista, informando con precisión do paulatino crecemento do espazo dedicado a súa produción artística, moi en particular, as sucesivas edicións da *Guía breve del Museo de Pontevedra*, da autoría de quen era o seu Director, Xosé Filgueira Valverde⁸². Na súa primeira entrega, publicada en 1970, a obra de Castelao ocupaba, máis ou menos, o terzo setentrional da Sala grande ubicada, en sentido norte-sur, no costado leste desa planta do edificio⁸³; na edición de 1980 dous terzos⁸⁴ e na de 1984, máis extensa (88 páxinas, fronte ás 64 da primeira citada e as 68 da segunda referida), dispoñía xa da totalidade da Sala⁸⁵. O reaxuste de contidos expositivos neste Edificio, propiciado pola culminación dos labores de rehabilitación e, conseguintemente, de ocupación ou de adaptación ós diversos cometidos ós que estaba destinado o Edificio Sarmiento, inaugurado formalmente o 11 de agosto de 1984⁸⁶, está na raíz desa “expansión”.

O derradeiro capítulo, visto desde o presente, no proceso de crecemento e, subseguentemente, de reformulación de criterios expositivos da obra de Castelao no Museo de Pontevedra, prodúcese como consecuencia da finalización dos complexos labores de construción do Edificio que, desde hai uns meses, leva o seu nome⁸⁷. Inaugurado formalmente o 4 de xaneiro de 2013, malia que, tanto o Salón de Actos como a Planta baixa dos dous ámbitos dos que consta (a comúnmente denominada “Área acristalada”, un espazo de separación e, á vez, de comunicación entre o “novo” e o “vello” edificio propiamente dito), se viñan utilizando desde antes⁸⁸, a súa entrada en funcionamento propiciou un reaxuste ou, mellor, un reacomodo das Coleccións de Arte Española e Galega, no primeiro caso limitado ás obras datadas fundamentalmente entre os anos finais do século XVIII e o XX e, no segundo, nas valorables desde a Baixa Idade Media (Arte gótica) ata a actualidade.

Dúas salas, as que levan na secuencia cronoexpositiva do Edificio, de leste a oeste, os números 7 e 8, ubicadas no seu segundo andar, son as destinadas a exhibir os traballos artísticos de Castelao. E o único creador galego que conta con espazos propios, dous, non só un, nos ámbitos destinados á exposición permanente, moi extensa en número e moi valiosa, tamén, pola súa calidade e significación histórica, da Colección de Arte Galega do Museo de Pontevedra. Unha visita a estas Salas documenta á perfección, por un lado, a súa versatilidade. A diversidade dos seus recursos creativos (técnicas, tamaños, soportes), e, por outro, a amplitude, a disparidade dos seus intereses temáticos, nucleados, unidos polo seu amor a Galicia e ó Galego e a censura, a crítica a todo o que, desde a súa óptica, era merecedor de cuestionamento⁸⁹.

A ubicación das salas consagradas a exhibir a obra de Castelao no discurso expositivo do Museo de Pontevedra non é casual, froito da necesidade de adaptarse ó espazo, senón o resultado da reflexión, dun meditado proceso de selección-decantación. Tal como está concibida e desenvolvida a súa secuencia, permite apreciar tamén o valor do seu traballo creativo como nexo, como elo entre o pasado e o futuro. Non é, por iso, unha casualidade derivada das necesidades espaciais que nas dúas primeiras salas do terceiro andar do mesmo edificio, as ubicadas no seu costado leste, as que se visitan, nunha secuencia lóxica, tras abandonar as dedicadas a Castelao, se exhiban obras dos chamados, dos coñecidos usualmente como “Renovadores;” *Os Novos*, é dicir, a xeración, entre outros, de Souto, Maside, Torres, Colmeiro ou Laxeiro, os artistas que, desde a esencia e mercé ó aprendido “fóra” de Galicia (Madrid, París, Roma, etc.) grazas ás Bolsas de estudos concedidas por Organismos Públicos, nomeadamente as Deputacións Provinciais, contribuíron, poñéndoa ó día, á renovación formal e tamén temática da Arte Galega⁹⁰.

Lóxica ou, mellor, obrigada consecuencia da significación, en número e transcendencia histórica, da obra de Castelao reunida, *atesourada* polo Museo de Pontevedra, serán, ademais do que reflicte a escolma que conforma a súa Colección permanente, as actividades destinadas a promover a proxeción e o coñecemento do seu traballo creativo nos ámbitos máis diversos, nomeadamente nos que se relacionan, por ser ese o seu territorio prioritario de referencia, coa súa praxe artística. Esencial, a ese respecto, será a programación de exposicións temporais e a colaboración en iniciativas desa mesma natureza promovidas por outras entidades, unhas e outras complementadas sempre con catálogos que contribúen non só á difusión dos seus traballos, senón tamén, un dato non menor, a situar a súa obra axeitadamente no contexto histórico-artístico que lle corresponde e como referencia, inspiración ou punto de partida para o traballo doutros creadores⁹¹. Iniciáronse as primeiras, as propias, como adición e prolongación do que da súa autoría podía contemplarse na Colección permanente, antes de 1975, ano no que, como é ben sabido, o 20 de novembro, faleceu Francisco Franco⁹². Marcou un fito a ese respecto a apertura, o 10 de agosto de 1974, o mes vacacional de referencia e moi especialmente en Pontevedra⁹³, da exposición titulada “Castelao: Cousas da vida;” integrada por “cousas” da súa autoría propiedade da Caixa de Aforros Municipal de Santiago⁹⁴. Foi, como se sinala na reseña que da mostra se inclúe na súa Memoria anual de actividades, a “primera de las que el Museo dedica al gran artista, patrono que fue de la institución”⁹⁵. Meses máis tarde, entre o 6 e o 31 de mayo de 1975, programárase unha nova exposición, a segunda, sobre a produción artística de Castelao. Con ela, titulada *Castelao: “Os Homes” e “As Mulleres”*; como se fai constar explicitamente na Memoria anual da entidade, conmemorábase non só o cincuentenario da publicación desas dúas obras, senón tamén, un dato particularmente significativo vista a data

na que se fai explícita a efeméride, o “XXV aniversario de su muerte”⁹⁶. Con ese feito, así mesmo, relaciónase na Memoria a exposición inmediatamente anterior, *Goya: “Caprichos” y “Proverbios”*, aberta entre os días 1, data da súa inauguración, e 28, data da súa clausura, do mes de febreiro⁹⁷, e as posteriores *Castelao: “Cousas”*. “*Os dous de sempre*” e *Castelao, pintor*, a primeira aberta entre o 7 de maio (inauguración) e o 31 de xullo (clausura) e a segunda inaugurada o 4 de agosto⁹⁸.

Será habitual, a partir deste ano, a programación no Museo de Pontevedra de exposicións e actividades relacionadas coa figura de Castelao. Ante a imposibilidade de reseñar pormenorizadamente todas, limitareime a comentar, brevemente en calquera caso, as mostras que me parecen, polas circunstancias que nelas concurrían, máis significativas, complementadas sempre por Catálogos e case sempre, tamén, con outras iniciativas dirixidas tanto ó público en xeral aomo a colectivos máis especializados⁹⁹.

De acordo, pois, con estas premisas, cito, en primeiro lugar, a excepcional colaboración que o Museo prestou para a conformación da exposición conmemorativa do Centenario do nacemento, en 1886, de Castelao¹⁰⁰. Programada polo Ministerio de Cultura a través do *Centro Nacional de exposiciones*, dependente da *Dirección General de Bellas Artes y Archivos*, tivo como Comisario a un dos grandes coñecedores da obra de Castelao: José Antonio Durán. Puido contemplarse inicialmente en Madrid, no *Jardín Botánico*¹⁰¹, trasladándose posteriormente a Pontevedra. Recibiu acomodo no Edificio Sarmiento¹⁰², sendo continuada –e, á vez, complementada– por outra mostra, neste caso integrada por fondos específicos do propio Museo, titulada “*Debuxos de Castelao e a Arte galega do seu tempo*”¹⁰³.

Menciono, en segundo lugar, a Exposición titulada *Castelao e as cruces de pedra*. Inaugurouse o 30 de decembro de 1999¹⁰⁴. Materializada coa colaboración do Banco Pastor e da Fundación Pedro Barrié de la Maza¹⁰⁵, foi a primeira das actividades programadas para conmemorar o cincuentenario do pasamento de Castelao –7-I-1950–, un dos integrantes, como xa o sabemos, do Padroado fundacional do Museo, ó cumprirse tamén medio século da impresión en Buenos Aires do primeiro prego do seu excepcional libro sobre *As cruces de pedra na Galiza*¹⁰⁶.

Para lembrar igualmente o cincuentenario mencionado no parágrafo precedente, o da súa morte, preparouse tamén, co patrocinio do Banco Pastor e a Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, institución que a recibiu posteriormente na súa sede coruñesa, a exposición, xa mencionada precedentemente, titulada “*Castelao e o Teatro. Escenografías*”. Foi inaugurada o 28 de marzo de 2000. Tivo como grande atractivo esta mostra, na que se abordou, globalmente, a relación de Castelao co mundo teatral, a posibilidade de ver reunidos pública e conxuntamente, por primeira vez, os dous manuscritos de *Os vellos*

non deben de namorarse, a única obra teatral de Castelao, estreada, despois dunha longa e meticolosa preparación, no Teatro de Mayo de Buenos Aires o 14 de agosto de 1941¹⁰⁷.

Para rememorar o cincuentenario da súa morte programouse así mesmo, neste caso coa colaboración da Fundación Castelao e a Fundación Caixa-galicia, a mostra titulada *Castelao. Exposición 50 aniversario*¹⁰⁸. Inaugurouse no Edificio Sarmiento do Museo de Pontevedra nun día tan emblemático na Historia da Galicia contemporánea como o 28 de xuño¹⁰⁹, trasladándose posteriormente a san Domingos de Bonaval, en Santiago, onde se puido contemplar a partir do 29 de novembro¹¹⁰. Estruturouse en dous grandes apartados, *Castelao e a Arte* e *Castelao e a Escrita*, procedendo das Coleccións do Museo de Pontevedra para a súa conformación un total de 77 obras/pezas de formatos, soportes, técnicas e significación histórico-artística moi dispar, todas esenciais, en calquera caso, para unha axeitada valoración da súa diversidade de intereses formais e ideolóxicos –e tamén dos seus logros, obviamente–.

No verán de 2004 o Museo de Pontevedra prepararía de novo unha exposición monográfica sobre Castelao. Titulada *Castelao en Bretaña*, tivo como finalidade prioritaria –á marxe, obviamente, de difundir a súa obra, con pezas pouco ou mesmo descoñecidas e iso non só para o gran público– conmemorar o 75 aniversario da súa estancia, entre maio e agosto de 1929, nese territorio francés¹¹¹. Ten a súa orixe mediata esta viaxe no seu compromiso, asumido con firmeza no momento no que se produce o seu ingreso, en 1924, no *Seminario de Estudos Galegos*, de examinar, de analizar con rigor a Arte popular en xeral e os Cruceiros e as Cruces de pedra en particular¹¹². Unha trágica circunstancia familiar, xa comentada precedentemente neste texto, o falecemento, con tan só 13 anos de idade, do seu único fillo, Alfonso, o 3 de xaneiro de 1928¹¹³, acabará propiciando, como unha necesidade vital de romper co seu ambiente cotián e as súas preocupacións habituais, o desprazamento a ese territorio ubicado no noroeste de Francia, afastado no espazo, físicamente, si, pero con fortes e incuestionables vínculos culturais con Galicia desde os tempos prehistóricos¹¹⁴.

Contou Castelao, segundo xa o comentei máis arriba, para materializar a súa viaxe, que realizou acompañado pola súa muller, Virxinia Pereira, cunha pensión/bolsa da Comisión de Estudos en Galicia, unha Sección, centrada monográficamente nas cuestións relacionadas coa nosa Terra, creada, como sabemos, no seo da *Junta para Ampliación de Estudos*¹¹⁵.

A viaxe, como xa o anticipei, tivo importantes consecuencias na produción artístico-intelectual (investigadora) de Castelao. Propiciou, por un lado, a publicación de dous artigos sobre o Apóstolo Santiago en Bretaña, materializado o primeiro cando aínda estaba alí, na Revista *Nós*¹¹⁶. Posibilitou, en segundo lugar, a elaboración dunha monografía, xa mencionada tamén

precedentemente, sobre *As Cruces de pedra na Bretaña*, editada en 1930, un ano despois do seu retorno, polo Seminario de Estudos Galegos¹¹⁷. A análise que fai “in situ” destes monumentos, documentando con minuciosidade as súas particularidades, seralle de grande utilidade, así mesmo, no proceso de preparación da súa monumental obra sobre a orixe e desenvolvemento dese mesmo tipo de obras pétreas existentes na súa terra natal¹¹⁸.

A estancia en Bretaña permitiulle tamén, finalmentre, realizar unha serie de apuntes directos (monumentos diversos, non só cruceiros, tipos, escenas e costumes bretóns) que conforman o que se ven denominando, xenericamente, *O Álbum de Bretaña*, ben coñecido xa por ter protagonizado unha mostra monográfica no Museo en 1976¹¹⁹.

Todos estes materiais, aos que se engadiron correspondencia, fotografías e bibliografía sobre Bretaña que posuía Castelao e tamén documentación procedente doutras institucións galegas, foron reunidos por primeira vez –e, ata hoxe, única– na Exposición que comento¹²⁰.

Obras de Castelao figuraron tamén, obviamente, en mostras e iniciativas moi diversas programadas polo Museo en anos posteriores ao derradeiramente citado, 2004. Haberá que esperar, non obstante, a 2016 para encontrar propostas monográficas específicas e de entidade sobre o seu traballo creativo. Foi a primeira a mostra titulada *Castelao artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*. Comisariada por min, inaugurouse o 1 de abril, *Día das Artes Galegas*, dedicado ese ano a Castelao e celebrado, por decisión da Real Academia Galega de Belas Artes, a entidade promotora do evento, xustamente nas instalacións do Museo de Pontevedra¹²¹. A exposición propiciou, por un lado, unha relectura do traballo de Castelao desde os seus inicios, en 1905, ata a exhibición pública, en 1920, na Coruña, do *Álbum Nós*, de cuxos traballos previos se ofreceron testemuños significativos¹²². Permitiu tamén, por outro lado, ver reunidas por primeira vez todas as obras de gran formato por el realizadas –ou, mellor, para ser máis preciso, das que hoxe temos constancia que executou– e que se achan actualmente en Galicia¹²³.

A segunda das “macroexposicións” celebradas ese ano que estou considerando, 2016, programouse para conmemorar o centenario da chegada e afincamento na Cidade de Castelao. *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, foi o seu título, invocando no seu inicio o final dun coñecido texto da súa autoría escrito no exilio bonaerense no que facía explícitos o seu amor e, obviamente tamén, a súa débeda coa cidade¹²⁴. Comisariada por M^a A. Tilve Jar e J. M. Castaño García, celebrouse, como a anterior, no, daquela denominado, aínda, Sexto edificio do Museo de Pontevedra, entre o 28 de xuño e o 11 de setembro. Supuxo, froito dun enorme esforzo de investigación realizado durante moitos anos e un non menor traballo de síntese, unha revisión do executado por Castelao, fundamentalmente como artista e promotor cultural, no

transcurso das dúas décadas nas que viviu en Pontevedra, unha Cidade que, en xusta correspondencia coa súa dedicación, tamén exerceu sobre el unha fonda e persistente pegada¹²⁵. A localización nunha Colección privada pontevedresa, durante o proceso de preparación da Mostra, dos orixinais do *Álbum Nós*, foi o broche perfecto para un proxecto no que se implicou tamén con entusiasmo todo o equipo –técnico, administrativo e de montaxe– do Museo¹²⁶.

Obras de Castelao pertencentes ás Coleccións do Museo de Pontevedra figuraron así mesmo, como xa vimos que aconteceu no pasado século, en mostras sobre el ou o seu Tempo organizadas por outras institucións, en Galicia ou fóra das nosas fronteiras, nas dúas décadas xa transcorridas da presente centuria. Citarei a este respecto únicamente, con criterio selectivo, seis iniciativas, catro desenvolvidas, unha só no seu arranque, en Galicia, as outras dúas máis alá dos nosos límites xeográficos.

Invoco en primeiro lugar, no que ao capítulo inicial mencionado se refire, a exposición titulada *La Galicia moderna. 1916-1936*, inaugurada en Santiago, no *Centro Galego de Arte Contemporánea*¹²⁷, e trasladada despois a Madrid, ao *Círculo de Bellas Artes*¹²⁸.

Cito, en segundo lugar, a colaboración na mostra, titulada *Castelao: a derradeira lección do mestre*, organizada en 2010 polo Museo Provincial de Lugo¹²⁹. Entre as obras do Museo de Pontevedra que se cederon para esta importante exposición figuraron pezas pertencentes, 6 en cada caso, ós seus tres *Álbums de Guerra*¹³⁰.

Reseño, en terceiro lugar, a exposición denominada *Castelao maxistral. A boa obra ao mestre honra*, unha mostra, celebrada en 2018 e xa citada¹³¹, que permitiu contemplar en Galicia, por primeira vez, a versión monumental, conservada hoxe no *Centro Galicia* de Buenos Aires, de *A derradeira lección do mestre*, unha das estampas incluídas no terceiro dos seus *Álbums de Guerra*, o titulado *Atila en Galicia*. Esa estampa e outras tres obras da súa autoría, relacionadas co mundo da educación, figuraron na mostra que me ocupa¹³².

Das exposicións realizadas fóra das nosas fronteiras físicas reseño, en primeiro lugar, a titulada *Goya y el mundo moderno*. Celebrouse no Museo de Zaragoza entre o 18 de decembro de 2008 e o 8 de marzo de 2009. Tivo como Comisarios a V. Bozal Fernández e a C. Lomba Serrano. Nela figuraron 5 obras dos seus *Álbums de Guerra*¹³³ e o exemplar “especial” do *Álbum Nós* que tiña na súa biblioteca F. J. Sánchez Cantón, responsable eficaz, como sabemos, da supervisión e control, “ó pé das máquinas”, da edición impresa do *Álbum*¹³⁴.

Menciono, en segundo lugar, a colaboración do Museo, cedendo, completos, os tres *Álbums de Guerra*, na Exposición titulada *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*. Promovida polas Fundacións Gonzalo Torrente

Ballester e MAPFRE, celebrouse en Madrid, na Real Academia de Belas Artes de San Fernando, entre o 29 de setembro e o 26 de novembro de 2017. Foi comisariada por Miguel Fernández-Cid¹³⁵.

O derradeiro empréstimo, ata hoxe, de obras da autoría de Castelao pertencentes ás Coleccións do Museo de Pontevedra, para exposicións realizadas fóra das súas instalacións, ten un valor ou, mellor, unha significación moi especial non só en relación coa súa biografía persoal, senón tamén, sobre todo, coa Historia de Galicia. Trátase da mostra titulada *Galicia, de Nós a nós*. Inaugurouse en outubro de 2020 no *Museo Centro Gaiás* da Cidade da Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela, trasladándose posteriormente a Ourense e a Pontevedra. Aquí, no Museo que leva o nome da Cidade e no edificio que desde hai uns meses recibiu a denominación específica de Castelao¹³⁶, rematou a súa itinerancia¹³⁷. Programouse para conmemorar o centenario da publicación do primeiro número desa revista, *Nós*, editada inicialmente en Pontevedra, a cidade na que tamén, no Café Méndez Núñez, foi concibida e ultimada¹³⁸, e onde se imprimiron así mesmo os seus números iniciais. As capas destes e as de todos os que se publicaron con posterioridade, ata 1936, nas que se evidencian ata tres etapas creativas sucesivas, son da autoría de Castelao¹³⁹.

Foron 8, en total, as obras ou pezas que, relacionadas con Castelao ou da súa persoal autoría, cedeu o Museo de Pontevedra para esta exposición. Reseño en particular, polas circunstancias tan especiais que nelas concorren, por un lado, os bosquexos (2) de ilustracións para a Revista cuxo centenario conmemora a exposición, *Nós*, á que remite tamén o bosquexo dun reberete decorativo¹⁴⁰, e, por outro, un debuxo no que, no primeiro plano, se representa a un monxe, coas mans en actitude de oración, axeonllado diante da Virxe co Neno Xesús. Detrás do primeiro, nun segundo plano, figura unha árbore na que se acha pousado un paxaro. Non se trata dunha creación especificamente súa, senón da copia, da reprodución da escena que se representa no relevo inserido no templete emprazado sobre a portada de acceso ao recinto no que se ubican, dispostas en ángulo recto, como é case canónico na arquitectura monástica galega¹⁴¹, a fachada occidental da igrexa e a septentrional de acceso ás dependencias comunitarias da abadía cisterciense de Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra)¹⁴². Representa a Ero, abade da Casa, o primeiro documentado como tal, protagonista dun feito milagroso, recollido por escrito no século XVII por un monxe deste cenobio non moi afastado da Cidade do Lérez, Frei Basilio Duarte¹⁴³. O mesmo “suceso sobrenatural” que se plasma no relevo que comento, sen especificar, neste caso, nin o nome do monxe que o protagoniza nin a localización precisa do milagre, fora xa recollido na segunda metade do s. XIII nunha das súas afamadas *Cantigas de Santa María*, a CIII, por Alfonso X, analizada minuciosamente por X. Filgueira Valverde na súa

Tese de Doutoramento. Foi defendida esta na Universidade de Madrid, na Facultade de Filosofía e Letras, o 15 de novembro de 1935, imprimíndose o libro resultante da súa realización en Santiago, por iniciativa da súa Universidade, en 1936¹⁴⁴.

O debuxo cuxa pormenorizada descrición veño de facer, coas modificacións lóxicas derivadas ou xeneradas pola distinta técnica usada na súa reprodución¹⁴⁵, pouco significativas en calquera caso no que á composición da escena se refire, emprégase na cuberta do libro derradeiramente mencionado (Foto 10). Non se sinala en ningún lugar da publicación, sen embargo, o nome do seu autor. Malia ese anonimato, o mantemento da imaxe, vista a data na que remata o seu proceso de impresión e se inicia, previsible e conseguintemente, a etapa de difusión da obra, 30 de agosto de 1936, "fiesta del abad San Ero de Armenteira"¹⁴⁶, 43 días despois do inicio da Guerra Civil, resulta moi esclarecedor, tanto como o feito de que Xosé Filgueira Valverde utilizase a proposta como *ex libris* seu ou que a vogalía que

ocupaba Castelao no Padroado do Museo de Pontevedra non se cubrise, malia as súas concretas circunstancias, que podían invocarse xustamente noutra dirección, ata despois do seu pasamento¹⁴⁷. Mantívose, ante a súa obrigada ausencia física, a súa incuestionable e marcada presenza intelectual e inspiradora, dando continuidade, así, ás ideas nas que se cimentaba a orixe da entidade, responsables do seu paulatino crecemento e desenvolvemento. Que o Museo de Pontevedra posúa hoxe –froito, hai que resaltalo outra vez, de múltiples xestións, da dedicación abnegada dos seus directivos e traballadores, da xenerosidade e da lealtade á súa egrexia figura de moitas persoas, do apoio de numerosos organismos e institucións, públicas e privadas, e, obviamente tamén, da superación de non poucas dificultades, atrancos e mesmo incompreensións, e, sobre todo, do "mandato" específico de Castelao e da complicidade da súa familia, nomeadamente da súa muller Virxinia Pereira e das súas irmás Josefina e Teresa– o máis destacado da súa vasta e densa produción artística, tanto cuantitativa como, sobre todo, cualitativamente, é, sen discusión algunha, a mellor homenaxe que a el, a Castelao, se lle pode tributar¹⁴⁸.

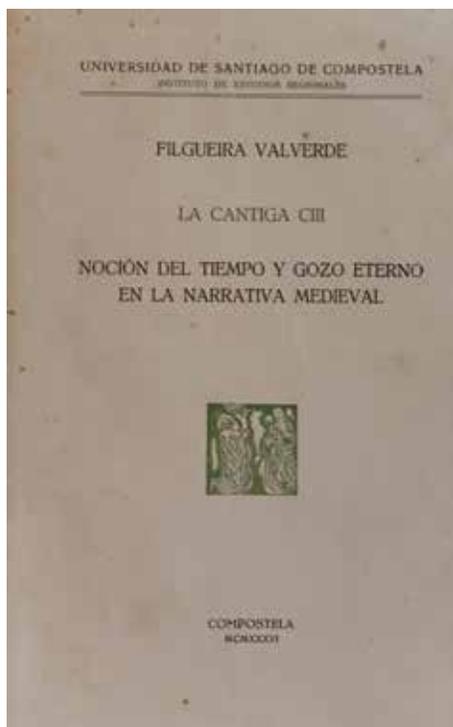


Foto 10: Cuberta de *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, de X. Filgueira Valverde, Compostela, 1936 (Biblioteca X.C. Valle Pérez).

NOTAS:

- 1 Explicábase a denominación por ser ese, o Sexto, o número de orde que lle correspondía ó Edificio, pola súa data de incorporación á Entidade, na secuencia dos que a conformaban no momento da súa execución e a integran, aínda, actualmente.
- 2 O cambio ou, mellor, a asignación dunha denominación propia, específica, non conxuntural ou provisional, foi anunciado formalmente, por parte dos responsables político e técnico do Museo de Pontevedra, X. C. Mosquera Lorenzo, Vicepresidente da Deputación, e X. M. Rey García, Director do Organismo, noutra rolda de prensa celebrada no mesmo lugar uns días máis tarde (o 14 de xaneiro do ano en curso exactamente). A proposta-moción foi aprobada na Sesión plenaria celebrada pola Corporación Provincial pontevedresa o 29 de xaneiro do ano reseñado.
- 3 A incorporación, desde o 3 de xullo de 2018, dos orixinais do *Álbum* ao discurso expositivo do Museo propiciou unha reordenación / redistribución das obras que, sobre todo na segunda das salas que a Castelao estaban dedicadas, se exhibían ata esa data. O resultado desa intervención, na que tamén se engadiron algunhas obras non expostas ata ese momento, é o excepcional conxunto que hoxe pode contemplarse e, sobre todo, gozarse. A “localización-recuperación” do *Álbum* en 2016, cando se preparaba a segunda das “macroexposicións” programadas polo Museo de Pontevedra ese ano para celebrar, por un lado, a dedicación a Castelao, pola Real Academia Galega de Belas Artes, do “Día das Artes Galegas” (*Castelao artista. Os fundamentos do seu estilo, 1905-1920*”, comisariada por min, foi o título da primeira, desenvolvida entre o 1 de abril e o 5 de xuño) e, por outro, o Centenario da súa chegada á Cidade de Pontevedra (denominouse *Meu Pontevedra! Castelao, 1916-1936*, puido contemplarse entre o 28 de xuño e o 11 de setembro, e tivo como responsables a M^a A. Tilve Jar e a X. M. Castaño García), serviu, ante todo, para refutar a opinión, relativamente extendida ata ese momento en Galicia, de que as obras que o compoñían foran ocultadas, “secuestradas”; por F. J. Sánchez-Cantón coa complicidade de X. Filgueira Valverde (¡Cantas veces tiven que desmentir ou refutar, privada e publicamente, esa crenza!). Permitted tamén, un dato non menor, darlle unha satisfacción “póstuma” a ambos os dous: unha carta de X. Filgueira Valverde a F. J. Sánchez Cantón, data da en setembro de 1929 (*Cartolatría. Epistolario Sánchez Cantón - Filgueira Valverde*, Coordinación xeral, transcripción, introdución e edición literaria de M^a J. FORTES ALÉN, 3 Tomos, Pontevedra, 2017, en particular Tomo I, Carta 35, páxs. 96-97), infórmanos de que estaba xa pensado –ou, para ser exactos, que xa o tiña pensado el, Castelao– o sistema que se utilizaría para incorporar o *Álbum* á Colección permanente do recién inaugurado Museo de Pontevedra (recordemos que este abría as súas portas ó público o día 10 do mes de agosto inmediatamente anterior. Véxase ó respecto, en última instancia, X. C. VALLE PÉREZ, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”, en *75 Obras para 75 Anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*, A Coruña, 2003, páxs. 11-16, en particular pág. 11). Outra carta, esta de Sánchez Cantón a Filgueira Valverde, escrita o 20 de xaneiro de 1963, proporciona unha referencia moi significativa sobre a azarosa vida do conxunto que me ocupa. Nela, na súa posdata, dille: “Ayer me visitó Camilo Pereira (era irmán de Virxinia, a muller de Castelao, polo tanto seu cunhado): creía que yo sabía de Nós y de las *planchas*. Le dije que no las había habido, por haberse hecho en fototipia y las gelatinas no se conservan. Que los originales quizá estuviesen en el Museo, con las cosas que en él se salvaron” (*Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo III, Carta n^o 346, pág. 350). A aparición deses orixinais nun domicilio particular, non no Museo, como sospeitaba Sánchez Cantón que podía suceder, demostra, unha vez máis, que nunca soubo onde se encontraban, realmente, os orixinais do *Álbum*. A redacción da carta confirma, igualmente, que X. Filgueira ignoraba ese dato, reiterando, así, o que xa escribira en abril de 1939 noutra que lle remite a Sánchez Cantón desde Lugo na que o informa sobre importantes e recentes adquisicións da entidade, indicándolle tamén que “no nos mandaron ni el original del álbum ni los Cruceros”. Véxase *Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo I, carta n^o 160, pág. 216.
- 4 Confróntense, en particular, J. FILGUEIRA VALVERDE, *Guía breve del Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 1970, pág. 7; IDEM, *El Museo de Pontevedra*, León, Ed. Everest, 1987, pág. 3; X. C. VALLE PÉREZ, “Museo de Pontevedra”, en X. FARIÑA JAMARDO e M. PEREIRA FIGUEROA, *A Deputación de Pontevedra. 1836-1986*, Vigo, 1986, páxs. 505-519, en concreto páxs. 507-508; IDEM, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”, cit., páxs. 11-12; IDEM, “Evolución do Museo Provincial na Cidade histórica de Pontevedra”, en *Museos, Espazo e Discurso. IX Coloquio Galego de Museos. Lugo, 26, 27 e 28 de outubro de 2006*, A Coruña, 2008, páxs. 105-119, en especial páxs. 108-110, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, en *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, Pontevedra, 2017, páxs. 387-400.
- 5 A formalización da compra fíxose explícita nun acto público celebrado o 3 de febreiro de 2021 na Deputación Provincial. Nel participaron o seu Vicepresidente, X. C. Mosquera Lorenzo, e, en nome da familia propietaria, E. Domínguez Lino.

- 6 Véxase a este respecto, en última instancia, M. A. TILVE JAR, “Apuntamentos para unha biografía: Castelao 1916-1936”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 573-622, en particular pág. 582. O *Álbum* foi exposto en Pontevedra, no Salón de Actos da Sociedade *Recreo de Artesanos*, a partir do 28 de maio de 1922, día da inauguración da Mostra. *Ibidem*, pág. 587.
- 7 A bibliografía existente sobre o *Álbum*, xustamente por ese carácter rompedor (compóñeno 49 estampas/láminas, un autorretrato ó comezo e un *exlibris* ó final), é moi abundante en número e tamén moi dispar no seu alcance e significación. En aras da brevidade, limitareime a citar sobre el aquí, como obra de referencia imprescindible para a súa análise e valoración, o Catálogo da exposición, xa citada, *Meu Pontevedra! Castelao, 1916-1936*. O capítulo que a el se lle dedica ocupa as pp. 119-260. Unha síntese do que nel se ofrece pode verse en M^a A. TILVE JAR, “O *Álbum* Nós”, *Cadernos Ramón Piñeiro*, XLII, (2020), páxs. 545-560.
- 8 Consúltese a este respecto, en última instancia, M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao en Pontevedra, Pontevedra en Castelao”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., pág. 31.
- 9 *Ibidem*, p. 34. J. A. DURÁN, no apartado “Acontecementos biográficos máis relevantes”, do Catálogo da exposición, da que foi Comisario, *Castelao. 1886-1950*, Madrid, 1986, coa que o Ministerio de Cultura celebrou o centenario do seu nacemento, pág. 226, data esa incorporación á docencia en 1917.
- 10 Foi publicado, con carácter póstumo, pois, en xuño de 1962, na *Revista do Centro Pontevedrés de Bos Aires*. Pode verse o texto, en última instancia, en *Castelao. Obras*, Tomo I, Ed. Galaxia, Vigo, 1999, Apéndice VIII, páxs. 579-580, ou en *El Museo de Pontevedra*, XXX, (1976), páxs. 55-56. Na pág. 57 desta última publicación reproducéase unha fermosa carta manuscrita súa, dirixida ó Presidente do Centro Pontevedrés de Bos Aires, datada o 21 de 1944, na que, ó agradecer o nomeamento de Socio honorario que lle concedera o Centro, reafirma a súa “identificación coa terra e as xentes de Pontevedra”.
- 11 Confróntese sobre este feito, en particular, X. FORTES BOUZÁN, *Historia de la ciudad de Pontevedra*, A Coruña, La Voz de Galicia, 1993, páxs. 531-542.
- 12 30.821 era xustamente o número dos censados na Cidade nese ano. En 1900 a cifra era moi inferior: 22.330. Vid. M^a L. PÉREZ FARIÑA, *La ciudad de Pontevedra. Evolución histórica y demográfica*, USC, Santiago de Compostela, 1985, pág. 91.
- 13 Véxase a este respecto, especialmente, X. C. VALLE PÉREZ, “A vida cultural en Pontevedra no contexto da Galicia moderna”, en *La Galicia moderna. 1916-1936*, Madrid, 2005, páxs. 96-109.
- 14 A consulta do Catálogo da exposición *Meu Pontevedra! Castelao, 1916-1936*, xa citado e ao que volverei reiteradamente neste artigo, ratifica a contundencia desta afirmación. Son mostra inequívoca da súa rápida e plena inserción no “mundo social” local, malia que, en aparencia, semellen ser “algo menor”, os 36 menús impresos para unha Cea de Entroido celebrada no Liceo Casino pontevedrés o 1 de febreiro de 1918, xustamente dous anos despois, polo tanto, da súa chegada e afincamento na Cidade (véxase, a este respecto, o indicado, máis arriba, neste mesmo texto), “ilustrados”, “decorados” con excelentes caricaturas da súa autoría, algunhas de personalidades moi coñecidas non só no ambiente local (invoca a este respecto, en particular, as figuras da Pardo Bazán e de Benavente). Foron adquiridas polo Museo de Pontevedra en 1986. Véxase PATRONATO DEL MUSEO DE PONTEVEDRA, “Memoria 1986”, *El Museo de Pontevedra*, XLI, (1987), páxs. 9-73, en especial pág. 22. Reprodúcense as 36 na pág. 92 do Catálogo referido ó comezo desta nota.
- 15 Véxase a súa composición, en última instancia, en X. C. VALLE PÉREZ, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”, cit., páxs. 11-12. Castelao, tras o triunfo do *Sí* no referendo do Estatuto de Autonomía de Galicia celebrado o 28 de xullo de 1936, viaxou a Madrid, xunto coa súa muller, Virxinia Pereira, para facer entrega do resultado ó Presidente das Cortes, Diego Martínez Barrio, un acto que se materializaría o 14 de xullo. Castelao, quen, segundo se desprende da revisión do seu *Libro de Actas*, só asistiu a tres sesións do seu Plenario –as celebradas, fol. 18-recto, fol. 22-recto e fol. 35-recto, respectivamente, os días 31 de decembro de 1929, 31 de marzo de 1930 e 20 de setembro de 1933–, non volvería xa, en vida, a Pontevedra (nin a Galicia, obviamente). O Padroado do Museo de Pontevedra, sen embargo, non considerou vacante o seu posto. Seguiu considerándoo, *de facto*, como Membro de pleno dereito do colectivo. Cubrirá a súa vogalía só despois do seu pasamento, acaecido en Bos Aires o 7 de xaneiro de 1950. Véxase a este respecto, en último termo, M. A. SEIXAS SEOANE, “Cronoloxía”, en *Para ler a Castelao 1. Cronoloxía, entrevistas e bibliografía*, Ed. Galaxia, Vigo, 2000, páxs. 7-40, en particular p. 40. Referencias á morte de Castelao, dada a significación que el e a súa obra tiñan para ambos os dous, aparecen de inmediato, con datos persoais, humanos, de grande interese, no frecuente intercambio epistolar que mantíñan F. J. Sánchez Cantón e X. Filgueira Valverde. O primeiro dedicoulle unhas sentidas palabras na reunión que a Academia de Belas Artes de San Fernando, en Madrid, celebrou uns días despois do pasamento, exactamente o 21 de xaneiro, ás que alude, na carta que lle escribe ó segundo o día 22, con este parágrafo: “Añoche en S. Fernando dije de Castelao lo que aparte copio. Como me emocioné más de lo que esperaba y suelo el tono impresioné”.

- jhasta a D'Ors! Véxase *Cartolatría. Epistolario...* cit., T. II, carta 326, páx. 326. A intervención á que se refire tamén *impresionou* –a palabra, por iso a remarco, é súa– a X. Filgueira (Carta 328, de 2 de febreiro, páxs. 329-330, na que comenta que en Pontevedra non fixeran nada público ante a advertencia, “muy en serio”, do Gobernador). O texto de Sánchez Cantón cópiase no Apéndice nº 8, páxs. 512-513.
- 16 Sobre o inmoble orixinal, pois foi remodelado en parte no seu costado norte como consecuencia da incorporación á entidade, en 1943, do Edificio García Flórez e ampliado, coa construción dunha “Torre”, nos anos cincuenta da mesma centuria, véxase, en particular, C. SAMPEDRO y FOLGAR, “La casa del Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, I, (1942), páxs. 13-16 (inclúe, nas páxs. 15-16, adicións documentais aportadas polo Museo). Canto as propostas de Castelao para a súa axeitada reforma, confróntense, especialmente, X. FILGUEIRA VALVERDE, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, XL, (1986), pp. 219-240, en particular pp. 220-227 (recollido en IDEM, “Castelao na fundación do Museo de Pontevedra”, *Cuarto Adral. Castelao na lembranza*, Edicións do Castro, A Coruña, 1987, páxs. 120-134); X. FUENTES ALENDE, “Os edificios do Museo”, en *75 obras para 75 anos. Exposición...*, cit., páxs. 19-34, en concreto páxs. 21-22, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 388-389. Participará tamén, en 1934, no proceso de adaptación/reforma, para o seu uso polo Museo e como vivenda do seu consorxe, dunha casa colindante, polo leste, co Edificio Castro Monteagudo. Consúltense a este respecto, en última instancia, X. FUENTES ALENDE, “Os edificios do Museo”, cit., páxs. 22-23, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páx. 392.
- 17 A lectura das Memorias de actividades que se inclúen na Revista que, desde 1942, nun principio por entregas, e ata 2009, publicou o Museo, permite documentar á perfección a importancia desa data na súa traxectoria.
- 18 Morreu o 3 de xaneiro de 1928. Tiña tan só 13 anos de idade. Véxase sobre este tráxico feito, en último término, M. A. TILVE JAR, “Apuntamentos para unha biografía: Castelao 1916-1936”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páx. 594.
- 19 Sobre as circunstancias que propiciaron o desprazamento e as súas consecuencias na práctica artística de Castelao confróntense en especial, por un lado, o meu “Préface”, páxs. 9-15, á primeira edición en francés do seu estudo sobre *As Cruces de Pedra na Bretaña*, publicado en Pontevedra, nos Talleres Antúnez, en 1930, polo Seminario de Estudos Galegos (*Les Croix de Pierre en Bretagne* é o título desa publicación, impresa en Lorient, en 1987, no marco da primeira edición dun “Festival Cultural” denominado *Carrefour des Régions d'Europe*, e foi promovida polo *Comité Bretagne-Galice* e o *Centre de Recherche Bretonne et Celtique*. Foi traducido o libro por Yvon Cousquer, daquela Decano da Facultade de Letras de Brest), e, por outro, o Catálogo da Exposición, por min comisariada, celebrada no Museo de Pontevedra no verán de 2004 para conmemorar o 75 aniversario da realización desa viaxe. Denominouse esa mostra *Castelao en Bretaña*. Volverei sobre este desprazamento e as súas consecuencias no labor creativo de Castelao máis abaixo.
- 20 A valoración das ideas de Castelao sobre as manifestacións artísticas do seu tempo, que el coñece de primeira man, directamente, mercé á viaxe que realiza en 1921 a Francia, Bélxica e Alemaña grazas a unha *Pensión da Junta para Ampliación de Estudios* (deixou constancia do seu pensamento a ese respecto, en particular, no *Diario* que escribiu no transcurso dese periplo, publicado por primeira vez como un todo, en coedición do Museo de Pontevedra e a Editorial Galaxia, en 1977: *Castelao. Diario 1921. Francia-Bélxica-Alemaña* é o seu título), conta cunha extensa e moi dispar bibliografía. Ofrezco a miña valoración sobre esta cuestión, revisando tanto as súas opinións como as consecuencias que o desprazamento tivo na súa praxe creativa e nas iniciativas que promoveu, en “Castelao: a viaxe de 1921. Francia, Bélxica e Alemaña. Orixe, desenvolvemento e consecuencias”, *Cadernos Ramón Piñeiro*, XLII, (2020), páxs. 265-286. Durante a súa estancia en Alemaña, en Baviera concretamente, Castelao aprendeu a utilizar a técnica do linóleo, unha modalidade ou un sistema de reprodución que introducirá en Galicia tras o seu retorno. Terá un protagonismo moi especial en Pontevedra (véxase, en última instancia, *Ibidem*, páx. 282). As gubias que empregaba Castelao para realizar estes traballos foron doadas ó Museo de Pontevedra en 1975 por X. Sesto, un dos artistas beneficiados pola política de concesión de bolsas para novos creadores promovida pola Deputación de Pontevedra nos anos que precederon á Guerra Civil. Véxase, sobre a doazón, A. GARCÍA ALÉN, “Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1975”, *El Museo de Pontevedra*, XXX, (1976), páxs. 7-50, en particular páx. 19 (menciona só o feito, non quen foi o doador) e X. FILGUEIRA VALVERDE, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, XL, (1986), páxs. 217-236, en concreto páx. 230, quen si indica o nome da persoa que as entregou. Canto á figura de X. Sesto (1909-1998), confróntese, en última instancia, B. DE SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, “Biografías dos artistas pensionados pola Diputación Provincial de Pontevedra (1864-1933)”, en X. C. VALLE PÉREZ, Coordinación xeral, *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra (1864-1933)*, Vigo, 2003, páxs. 301-303.

- 21 A idea faina explícita nunha carta que lle escribe a Sánchez Cantón, datable no mes de xullo de 1928, que se custodia no Fondo deste último que se acha, por doazón súa, no Museo de Pontevedra (Arquivo Sánchez Cantón, 53-2). Invócase pertinentemente no Catálogo, mencionado xa en repetidas ocasións, da Exposición *Meu Pontevedra!...*, cit., páx. 394. O interese de Castelao por abrir o Museo ás manifestacións artísticas coetáneas incluía tamén as da súa autoría. Unha carta de X. Filgueira a Sánchez Cantón, xa citada anteriormente, de setembro de 1929, corrobóralo, invocándose a ese respecto nada menos que o *Álbum Nós*: “Castelao entusiasmado –gracias a Dios– con el Museo y con ganas de llevar el Álbum, para instalarlo en un artefacto de esos giratorios, pero puesto sobre mesa, como álbum. Dice que debe ser hecho en esa. Yo le mandaré el tamaño de las hojas, que tendrán que ser 25, dobles, y Vd. entre tanto puede averiguar taller y precio”. Vid. *Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo I, Carta 35, páxs. 96-97, en particular páx. 96. Na súa contestación, practicamente a volta de correo, Sánchez-Cantón comparte a idea de expoñer as obras, discrepando, non obstante, da fórmula elixida. *Ibidem*, Carta 36, páxs. 97-98. Da súa positiva valoración do traballo creativo de Castelao é proba inequívoca tamén a súa proposta de inclusión dunha acuarela da súa autoría na Colección de postais do Museo que se estaba preparando, ca. 1933, baixo a súa peronal dirección desde Madrid. Véxase, *Ibidem*, Tomo I, Carta 97, p. 133.
- 22 Consúltese ó respecto, en última instancia, o Catálogo da exposición *Meu Pontevedra!...*, cit., páxs. 394-395, e X. C. VALLE PÉREZ, “Castelao: a viaxe de 1921...”, cit., páxs. 274-275. Pondera o logro desta cesión, atribuíndose con fundamento o éxito da xestión, X. Filgueira Valverde. Vid. *Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo I, carta nº 72, páx. 130. As obras depositadas por Castelao, sen embargo, non eran as primeiras da súa autoría que se achaban no Museo de Pontevedra. Ostenta ese “privilexio” a titulada *Álamo branco* (Foto 3), entregada en depósito á entidade o 30 de setembro de 1929 –51 días despois da súa “apertura”

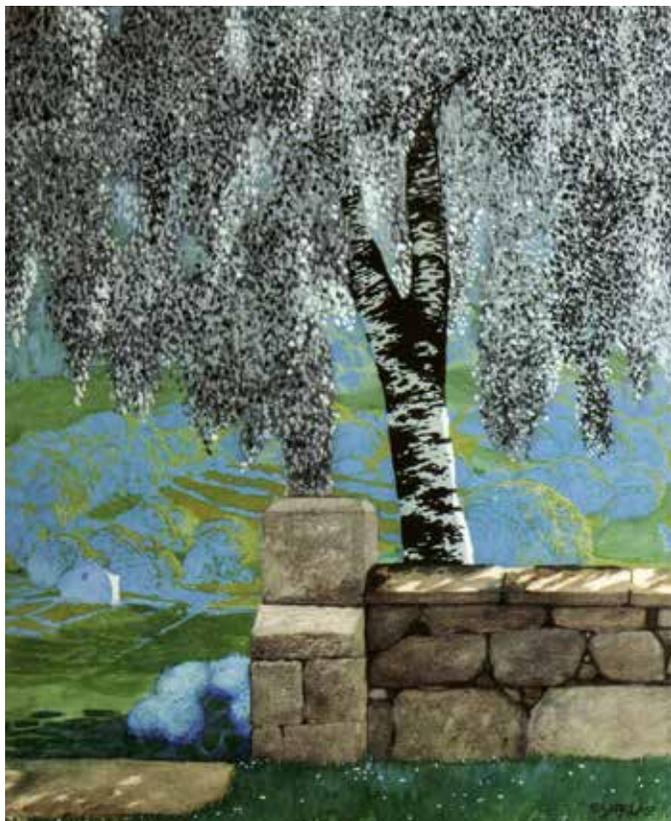


Foto 3: A. R. Castelao,
Álamo branco, ca.
1922. Técnica mixta/
papel, 32 x 27 cm.
Colección particular.

ó público— polo seu propietario, Antonio Iglesias Vilarelle, amigo íntimo de Castelao, destacado militante do Partido Galeguista e figura esencial no panorama musical de Pontevedra (foi Director, entre 1940 e 1964, da *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra*) e de Galicia. Poden verse unha reprodución da obra, estilísticamente afin ás citadas, hoxe na Colección privada de Ángeles Filgueira, así como os datos técnicos precisos de referencia sobre ela e a súa significación na traxectoria expositiva da entidade, na pág. 268 do Catálogo da exposición, repetidamente invocado xa e ao que volverei en máis ocasións, *Meu Pontevedra!...*, cit. Sobre a figura de A. Iglesias Vilarelle, a quen terei que referirme de novo, tamén, máis abaixo, consúltense, en particular, J. FILGUEIRA VALVERDE, “Antonio Iglesias Vilarelle (1891-1971); *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXXII, (1971-1977); páxs. 355-357; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Antonio Iglesias Vilarelle (Segundo director); en *Sociedad Coral Polifónica. Pontevedra. 75 aniversario da súa fundación (1925-2000)*, Pontevedra, Deputación Provincial, 2000, páxs. 59-60; L. COSTA, *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra. Unha voz na Polifonía europea*, Ed. Ouvirmos, Lugo, 2004, e J. A. CANTAL MARIÑO, “Notas introdutorias”, páxs. 13-19, á súa edición dunha das súas creacións musicais máis celebradas, o *Chucurruchú (Antonio Iglesias Vilarelle. Chucurruchú*, Consello da Cultura Galega, A Coruña, 2017). A. Iglesias Vilarelle, un dato, non menor, que reforza o indicado, entregou como doazón ó Museo de Pontevedra, en 1968, un cabaleta que empregara Castelao. Véxase, a este respecto, A. GARCÍA ALEN, “El Museo de Pontevedra durante el año 1968”, *El Museo de Pontevedra*, XXIII, (1969), páxs. IX- XXIII, en particular pág. XIV. Outras obras de Castelao que a el pertenceran foron incorporadas definitivamente ás Coleccións do Museo, por compra á súa irmá Cándida, en 1973. Confróntese A. GARCÍA ALÉN, “Museo de Pontevedra. Memoria 1973”, *El Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), páxs. 9-53, en especial pág. 20.

- 23 O esencial das súas particularidades é hoxe ben coñecido pola comunidade científica en xeral mercé á publicación, no ano no que se conmemoraba o cincuentenario do seu pasamento e por iniciativa do Colexio de Avogados de Pontevedra, da documentación xerada polo seu desenvolvemento. Conta cun estudo introdutorio de quen, nese momento, era o seu Decano, M. Barcia Lago: *Castelao. Expediente de responsabilidades políticas. Estudio introductorio: O Colexio de Avogados de Pontevedra no decurso histórico do Galeguismo*, Pontevedra, 2000. Para algúns aspectos da secuencia do Proceso, sen embargo, resulta imprescindible a consulta do Arquivo documental do Museo de Pontevedra, pois permite precisar datos ou detalles, moi significativos, non contemplados especificamente no Expediente ou complementarios dos que nel se abordan, no que á Entidade en concreto se refire, interesada en manter a unidade do conxunto, en evitar a súa dispersión. E de grande utilidade tamén, para o seguimento do Proceso xudicial que nos atinxe, a lectura da correspondencia que sobre el mantiveron, sobre todo durante o ano 1950, F. J. Sánchez Cantón e X. Filgueira Valverde. Véxase *Cartolatria. Epistolario*, cit., T. II, cartas nº 341, 343, 344, 368, 370, 374, 375 e 376, páxs. 345, 347, 348, 372, 375, 379, 380 e 381. Ofrece información igualmente valiosa para a análise da cuestión que me ocupa, por ter sido protagonista moi directo de todo o proceso, X. FILGUEIRA VALVERDE no Apartado II, páxs. 227-231, titulado “A obra de Castelao no Museo de Pontevedra”, do seu artigo “Castelao e o Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, XL, (1986), páxs. 217-240 (neste mesmo número da Revista, xunto a tres orixinais da autoría de Castelao, páxs. 193-216, titulados “Lembranzas e comentarios sobre a viaxe a Rusia” –1938–; “Ideas de un hombre de la calle” –ca. 1940– e “Autocrítica sobre la pieza “Os vellos non deben de namorarse” –agosto de 1941–, inclúense tamén dous traballos de interese para a valoración da súa obra e do seu legado á entidade: un, páxs. 243-258, da autoría de B. CASTEJÓN RODRÍGUEZ sobre “A gravura de Castelao no Museo de Pontevedra”, e outro, páxs. 259-500, de P. J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ sobre “El ejemplar de los Caprichos de Goya, con comentarios manuscritos, del Museo de Pontevedra”, unha obra, esta última, de excepcional valor, pois só se coñecen outros dous exemplares máis nos que concorren esas mesmas circunstancias, pertencente á biblioteca persoal de Castelao. Os tres, por certo, foron reunidos en 1999, ano no que se conmemoraba o douscentos aniversario da publicación da obra, nunha exposición titulada *Mirar y Leer. Los Caprichos de Goya*, celebrada no Palacio de Sástago –Diputación Provincial de Zaragoza–, na Real Academia de Bellas Artes de san Fernando –Calcografía Nacional–, en Madrid, e no Museo de Pontevedra). Debe consultarse igualmente, polas suxestivas novidades que aporta na súa reflexión sobre o proceso que examino, o artigo de M^ª A. TILVE JAR, “El legado Castelao en el Museo de Pontevedra”, de próxima aparición nas Actas do *Congreso Encuentros museísticos. Las colecciones del exilio*, Madrid, 2021 (no prelo). Agradezo á autora que me facilitase unha copia do traballo antes da súa publicación.
- 24 O Auto que fundamenta a entrega, materializando unha decisión tomada por Tomás Pereda Iturriaga, “Magistrado y Juez especial de Ejecutorias número dos de la Comisión Liquidadora de responsabilidades Políticas”, está datado en Madrid o 10 de novembro do ano que consideramos, 1950. Consérvase unha copia no Arquivo Documental do Museo de Pontevedra (*Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12). Pode verse tamén en *Castelao. Expediente de responsabilidades políticas...*, cit., sen paxinar (páxs. 101-102).

- 25 Non todas as obras incautadas eran da súa autoría. Había tamén traballos, non moitos, certamente, aínda que, a vulgar polos que hoxe podemos identificar, todos debían ser excelentes, doutros artistas (ese sería o caso de *Viudas de naufragos*, un óleo sobre lenzo de X. Rodríguez Corredoyra, ou o de *El Cristo de las Penas*, non de *las Dunas*, como figura no documento xudicial, un augaforte sobre papel asinado por M. Castro Gil). Canto ás propias creacións, a fría e imprecisa secuencia dunha listaxe nun documento de carácter administrativo-xudicial, un simple papel escrito en definitiva, non permite albiscar a súa transcendencia tanto no que á súa evolución artística se refire como, en xeral, para a da Arte galega do seu tempo e de todos os tempos. A consulta do Catálogo da exposición *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, cit., no que se analiza con rigor e detalle o traballo de Castelao durante esas dúas décadas, resulta, xustamente por iso, moi esclarecedora. As obras dos dous artistas citados reproducense nas páxs. 43 e 46, respectivamente. O Auto no que ambas se reseñan, ademais de no Arquivo do Museo de Pontevedra (*Antecedentes de Colecciones, Castelao, 6-4-12*), pode lerse en *Castelao. Expediente de responsabilidades políticas...*, cit., sen paxinar (páxs. 106-107).
- 26 Museo de Pontevedra, *Antecedentes de Colecciones, Castelao, 6-4-12*, e tamén *Castelao. Expediente de responsabilidades políticas...*, cit., sen paxinar (p. 106-107). Da lectura detida tanto da documentación que conforma este *Expediente* como da complementaria xerada polas accións emprendidas paralelamente en relación co Legado artístico de Castelao polo Padroado do Museo, en cuxo arquivo, como veño sinalando, se conservan os testemuños escritos que o garanten, despréndese un feito incuestionable e de capital significación tanto en clave interna como externa, para Galicia como un todo, en canto colectividade: o firme empeño dos seus rectores, explicitado claramente por un deles, X. FILGUEIRA VALVERDE, no seu artigo sobre “Castelao e o Museo de Pontevedra” cit., páxs. 227-228 (desenvolve aquí, case catro décadas despois dos feitos concernidos, as ideas esenciais que figuran nunha “Nota sobre subasta judicial de obxectos depositados en el Museo de Pontevedra”, de 3 folios, “anónima”, pero sen dúbida da súa autoría tanto por esa coincidencia de fondo que comento como por inequívocas razóns de forma/estilo, preparada para facer fronte, se iso fose preciso, ás posibles decisións xudiciais, conservada no Arquivo do Organismo - *Antecedentes de Colecciones, Castelao 6-4-12*), por evitar a poxa das obras incautadas para impedir a súa dispersión, propiciando, con esta estratexia, a súa concentración final, xa que se trataba dun Organismo público, parte integrante, pois, da estrutura administrativa do Estado, no Museo de Pontevedra. Este era, non o esquezamos, un Museo en cuxo nacemento e primeiros anos de vida, ademais, participara directa e moi activamente o mesmo Castelao, quen, malia a distancia física, non afectiva, nunca foi alleo aos seus sucesivos avatares. Véxanse sobre estas cuestións, tamén, os precisos comentarios que fai M^a A. TILVE JAR no seu estudo, xa citado, “El legado Castelao en el Museo de Pontevedra”.
- 27 Padroado do Museo de Pontevedra, *Libro de Actas*, I, follas 142 v/ 143 r.
- 28 Tomo I, 30 de marzo de 1951, fol. 57 v. Concepto de entrada: depósito xudicial.
- 29 Trátase de obras realizadas, na súa gran maioría –retéñase o dato, pois reforza o seu valor–, entre 1916, ano da súa chegada a Pontevedra, e 1936, data da súa marcha, un periodo, non o esquezamos, no que Castelao, pouco a pouco, foi converténdose no líder incuestionado e incuestionable do Galeguismo. A consulta atenta, no que ó seu quefacer artístico se refire, dos catálogos das dúas exposicións monográficas que, en 2016, lle consagrou o Museo de Pontevedra (a primeira, titulada *Castelao artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*, programouse, como xa o sinalei precedentemente, co gallo da dedicación a el ese ano, por parte da Real Academia Galega de Belas Artes, do *Día das Artes Galegas*; a segunda, titulada *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, serviu, como xa o indiquei tamén máis arriba, para conmemorar o centenario da súa chegada e afincamento na Cidade, convertida paseniñamente e sen volta atrás, tan fonda foi a súa pegada, na “súa” Cidade), ratifica plenamente a contundencia da miña afirmación.
- 30 *Antecedentes de Colecciones, Castelao, 6-4-12*. José Fernández López (Lugo, 8-IX-1904 / Madrid, 21-XII-1986) foi un dos máis importantes empresarios galegos e españois do século XX. Foi tamén un destacado coleccionista de Arte e un gran mecenas. Destas dúas facetas da súa rica personalidade beneficiouse o Museo de Pontevedra, que lle puxo o seu nome, como mostra de agradecemento, ao edificio cuxa construción financiou en parte nos anos sesenta da pasada centuria. Non conta aínda, sorprendentemente, cunha biografía na que se valoren axeitadamente esas dúas facetas tan salientables, a empresarial e a de mecenas, da súa rica personalidade. Unha breve reseña dos datos esenciais da súa traxectoria vital pode verse en FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo XII, p. 69, sendo imprescindible tamén a consulta, a ese respecto, da “Propuesta”, o “Acuerdo plenario” da Corporación Provincial de Pontevedra de 20 de marzo de 1974 e o Discurso “Elogio de D. José Fernández López”, pronunciado por J. L. Peláez Casaldeyrey, Presidente da Deputación de Pontevedra, no “Acto de entrega del Título de Hijo adoptivo de la Provincia”, publicados en *El Museo de Pontevedra*, XXIX, (1975), pp. 45-48, 49 e 51-52, respectivamente. A Miscelánea de estudos que se inclúe neste número da Revista anual do Museo está dedicado xustamente a el.

- 31 *Ibidem*. A. Gil Varela (Lugo, 1905-Madrid, 1980) é tamén unha figura esencial no mundo da Cultura, da Empresa e da Política Galega (e tamén Española) do século XX. Enxeneiro de formación, pensionado pola *Junta para Ampliación de Estudios* para incrementar as súas competencias profesionais en Alemaña, afincouse en Pontevedra ó seu retorno, traballando con Cruz Gallastegui na Misión Biolóxica de Galicia. Moi interesado así mesmo pola Cultura, relacionouse estreitamente co destacado círculo intelectual pontevedrés (tamén co do seu Lugo natal) no que sobranceaban personalidades tan destacadas como Castelao, A. Bóveda, Sánchez Cantón ou Filgueira Valverde. Foi un destacado militante do Partido Galeguista. Encarcerado durante a Guerra Civil e represaliado despois, desenvolverá un importante labor como empresario en relación cos irmáns Fernández López. Excelente coleccionista, foi así mesmo un gran mecenas. Os Museos de Lugo e Pontevedra, por exemplo, débenlle doazóns de singular valor. Lamentablemente, sen embargo, non dispomos sobre el aínda –como acontece tamén, segundo xa o sinaléi, con J. Fernández López– dun estudo monográfico que o sitúe no lugar de excelencia histórica que lle corresponde. Os datos máis significativos da súa traxectoria vital recóllense en “Gil Varela, Alvaro”; *Gran Enciclopedia Gallega Silverio Cañada*, T. XXI, páxs. 125-126, e tamén na Web do Museo Provincial de Lugo (http://www.museolugo.org/archivos/docs/2998_Alvoro_Gil_Varela_Biografia).
- 32 *Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12. A carta, a xulgar pola referencia que ó seu contido fai X. Filgueira Valverde noutra que lle escribe nesa mesma data a Sánchez Cantón (*Cartolatría. Epistolario...*, cit., T. III, Carta 389, páxs. 386-387), debeu entregarlle na man a el, en persoa, no transcurso da visita que ese mesmo día, acompañada por A. Gil e V. Paz Andrade, fixo Virxinia Pereira ó Museo para abordar, precisamente, a “situación” da obra do seu defunto esposo. O resultado do encontro, no que tamén estiveron presentes “el Presidente, Novás, Vilarelle y Claudio (Losada)”; foi moi satisfactorio. Explicítao X. Filgueira nas palabras coas que remata na súa carta a referencia a esta cuestión: “Para mí fue uno de los días más felices después de la fundación del Museo. Son fondos básicos, permanentes, radicados... Es una tranquilidad por todos conceptos” Este acordo económico compensatorio xustifica que, na reseña que á incorporación destas obras se fai na Memoria do Museo correspondente ó ano 1964, se conceptúe esa entrada de “dibujos, manuscritos y libros del gran pintor, escritor y erudito, patrono que fue del Museo, D. Alfonso R. Castelao”, como compra (A. GARCÍA ALÉN, “El Museo de Pontevedra durante el año 1964”; *El Museo de Pontevedra*, XIX, (1965), páxs. IX-XXV, en particular páx. XV). Reitera o dato X. Filgueira na carta que, respondendo a unha pregunta que lle formula Sánchez Cantón na súa contestación á misiva precedente, lle escribe o 16 de outubro: “La compra de los fondos de Castelao es en propiedad para el Museo” (*Cartolatría. Epistolario...*, cit., T. III, Carta 391, pp. 388-389; a de Sánchez Cantón á que me refiro é a nº 390, de data 8 dese mesmo mes, pp. 387-388). Como compra á viúva de Castelao e co nº 4.622 aparece asentada, en efecto, no Libro de Rexistro Xeral de Obxectos, tomo I, fol. 96 v, o 15 de decembro de 1964. Este entendemento, por outro lado, explica que Virxinia Pereira legase ó Museo de Pontevedra 13 obras da autoría de Castelao, algunhas tan emblemáticas como *Nai e filla*, o conxunto xenericanamente titulado *Meus compañeiros* ou as *Propostas de vestuario para un Ballet Galego*, que ela posuía na súa casa en Buenos Aires. Recibíronse o 14 de xaneiro de 1970, tal como se fai constar na Memoria da entidade dese ano. Vid. A. GARCÍA ALÉN, “Memoria 1970”, *El Museo de Pontevedra*, XXV, (1971), páxs. IX-XXII, en particular páxs. XIII-XIV; X. FILGUEIRA VALVERDE, “Castelao e o Museo de Pontevedra”, cit., páxs. 228-229, e M^a A. TILVE JAR, “El legado de Castelao...”, cit. A figura de Virxinia Pereira, esencial na vida de Castelao, malia que a significación, a transcendencia e o marcado protagonismo deste a ensombrecese con frecuencia, engrandeceuse tras o seu pasamento, polo mantemento de cuxo legado ideolóxico e material, en xeral, e, moi en particular, en relación co Museo de Pontevedra, loitou denodadamente. Dá conta precisa dos seus esforzos a ese respecto a monografía que en datas aínda moi recentes lle dedicou M. FAJARDO: *A vida incerta. Biografía de Virxinia Pereira*, Pontevedra, Concello de Pontevedra, 2020. Para as cuestións que, en relación coa obra do seu egrexio marido, comento no texto, deben consultarse, especialmente, os Caps. VII e VIII, titulados “Antes de volver á casa (1950-1962)” e “Antes de marchar (1962-1969)”, páxs. 191-237 e 239-282, respectivamente.
- 33 *Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12. Alude ó malestar das irmás coa situación e, en particular, “con Virginia por no haber contado con ellas”; X. Filgueira Valverde nunha carta que lle escribe a Sánchez Cantón uns días máis tarde, exactamente o 26 de novembro. Vid. *Cartolatría. Epistolario...*, cit., T. III, carta 395, páx. 392.
- 34 *Antecedentes de Colecciones. Castelao*, 6-4-12.
- 35 *Ibidem*. A relación consta de 17 apartados, reseñándose no nº 1 “202 apuntes diversos obra del artista D. Alfonso R. Castelao” e no 17 “Un ejemplar de los “Caprichos” de Goya, primera edición... con rotulación a mano de los grabados: “Máis de mil obras”, a teor da referencia que ofrece X. Filgueira Valverde, compoñían ese legado en 1986 (“Castelao e o Museo de Pontevedra”, cit., páx. 227). O número total de obras da súa persoal autoría, se temos en conta a información que ofrezco neste artigo, incrementaríase con posterioridade, aínda, dun xeito moi significativo.

- 36 Coñecemos ben as súas particularidades e os avatares que sufriu, entre eles a *desaparición/depuración* dalgunhas das súas unidades, mercé, por un lado, ao traballo de M. ALSINA GÓMEZ-ULLA, “Catálogo de la biblioteca de Castelao”, *El Museo de Pontevedra*, XXX, (1976), páxs. 81-137, e, por outro, ós de F. X. REDONDO ABAL, “O embargamento da biblioteca de Castelao. Apuntamentos para a historia dunha infancia”, *Terra e Tempo*, 149-152, (2009), páxs. 79-90, e *Proceso a unha biblioteca. A persecución de Castelao a través da incautación da súa biblioteca*, Santiago, Lairovento, 2010. A “derradeira” acta da entrega desta Biblioteca ó Museo, datada o 10 de xaneiro de 1970, está asinada pola Directora da Biblioteca Pública de Pontevedra, a citada M. Alsina Gómez-Ulla, e o Secretario do Museo, o tantas veces invocado neste artigo A. García Alén. Estaba composta nese momento –así se fai constar explicitamente no documento que comento– por 1.768 volumes. *Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12.
- 37 *Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12.
- 38 Confróntese *Ibidem*. Rodolfo Prada Chamochín faleceu en Buenos Aires o 3 de novembro de 1980. Nacera na Peroxa (Ourense) o 28 de agosto de 1892. Vid. A. VILANOVA RODRÍGUEZ, “Prada Chamochín, Rodolfo”, *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XXV, páx. 194, e tamén, máis abaixo, a nota 42.
- 39 Entre eses materiais estaban “cuatro dibujos en cartón montados sobre vidrio realizados por el dibujante Federico Ribas (fallecido), quien se los entregó a Castelao en custodia para enviarlos al Museo de Pontevedra”.
- 40 Este Centro, cuxa sede social se encontraba na Avenida Belgrano nº 2186, foi, a través de *Edición “As Burgas”*, o promotor da publicación de *Sempre en Galiza*, culminada, como se explicita no seu Colofón, o 10 de marzo de 1944.
- 41 Está situado no nº 2552 da Avenida Bartolomé Mitre. Confróntese sobre o seu proceso de creación, en última instancia, “Centro Galicia de Bos Aires”, *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Tomo IX, páx. 193.
- 42 Puido contemplarse esta obra en Galicia, por primeira e, ata hoxe, única vez, na exposición titulada *Castelao maxistral. A boa obra ao mestre honra*. Celebrouse no Museo Centro Gaiás, na Cidade da Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela, entre o 5 de outubro de 2018 e o 3 de marzo de 2019. A obra reproducíase, completa, na páx. 157 e, en detalle, nas páxs. 15 e 16 do Catálogo editado como complemento da Mostra, comisariada por M. A. Seixas Seoane.
- 43 Unha fotografía, incluída como lámina II entre as páxinas 16 e 17 da *Memoria 1981* do Museo (*El Museo de Pontevedra*, XXXVI, (1982), páxs. 9-55), perpetúa o acto formal da entrega do “Legado Castelao” por parte de Rodolfo Lama. O acto, malia que o día no que se produciu non figura nin na fotografía nin no comentario que a esta última acompaña, celebrouse o 7 de xullo. A data de abril citada no texto pode documentala tamén en primeira persoa: fun eu quen tivo o privilexio de recoller os *Álbums* no domicilio madrileño do casal Lama-Lago, trasladándoos a Pontevedra, en coche, xunto con D. Xosé Filgueira Valverde e D. Rafael Fontoira Surís. Pode sorprender, á vista do parágrafo que a estes *Álbums* lle dedica A. Prada na carta citada, a data na que se produce a súa entrega inicial, meses antes de que se celebrasen as primeiras eleccións autonómicas en Galicia (foron, exactamente, o 20 de outubro de 1981). Debo sinalar a este respecto, por ter asistido a algunha das reunións nas que se abordou esta cuestión, que se interpretou, con rara unanimidade, que a esixencia de Castelao, recollida na carta que referín de Rodolfo Prada, podía darse por cumprida tras a aprobación, no Referéndum celebrado o 21 de decembro de 1980, do proxecto de Estatuto de Autonomía de Galicia, pois, para que se materializase plenamente o seu desexo / esixencia, só faltaba o trámite final: a celebración duns comicios dos que saíse elixido un Parlamento e, posteriormente, unha Presidencia e un Goberno autonómicos. Ese feito, a celebración das eleccións autonómicas, produciuse, como veño de referir, o 20 de outubro de 1981. Sobre este proceso véxase, en particular, C. DÍAZ, *A esforzada conquista da autonomía, 1979-1981*, Vigo, Ed. Galaxia, 2007.
- 44 “Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria.1981”, *El Museo de Pontevedra*, XXXVI, (1982), páxs. 9-55, en particular páxs. 14-16. Entre os valiosos materiais que entregaron está, páx. 15, nº 8.709, o orixinal autógrafa do seu libro “Co pensamento en Galicia”, publicado en Buenos Aires en 1944, como indiquei xa na nota 38, co título de *Sempre en Galiza*.
- 45 O seu pasamento, segundo xa sinala na nota 35, produciuse o 3 de novembro de 1980. Os seus restos mortais repousan, desde o 21 de novembro de 2018, no cemiterio de Os Peares (A Peroxa, Ourense) (www.galegos.galiciadigital.com/es).
- 46 “Patronato del Museo de Pontevedra, Memoria 1980”, *El Museo de Pontevedra*, XXXV, (1981), páxs. 9-55, en particular páxs. 9 e 16. Recórdese, sobre a transcendencia da súa figura, o que indiquei na nota 28.
- 47 “Patronato del Museo de Pontevedra, Memoria 1988”, *El Museo de Pontevedra*, XLIII, (1989), páxs. VII-LXVII, en particular páxs. XI-XII e XVI. Son 12 as “unidades” que integran este excepcional conxunto. A Editorial Galaxia publicara moito antes desta doazón, en 1970 exactamente e en Vigo, unha carpeta coa reprodución dos debuxos. Conta cun texto introdutorio redactado por D. García-Sabell.

- 48 “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria. 1991”, *El Museo de Pontevedra*, XLVI (1992), pp. 9-101, en particular p. 16 (a obra, tal como se recolle no seu Coloñón, ten como data de impresión o 28-VI-1950, día no que se conmemoraba o XIV aniversario da aprobación plebiscitaria do Estatuto de Autonomía de Galicia. Castelao, falecido o 7 de xaneiro dese ano, non puido ver culminado o seu esforzo. Volverei sobre esta cuestión e, obviamente, sobre o que significa esta obra non só na biografía intelectual do autor senón tamén na evolución dos estudos acerca desta materia máis abaixo). Outro texto manuscrito seu, neste caso breve, sobre “As cruces de pedra na Galiza”, foi doado tamén por M^a Antonia Gil en 1999. Véxase “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do ano 1999”, *El Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), páxs. 301-345, en particular pág. 307.
- 49 “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do Ano 1999”, cit., p. 307. O texto que figura neste manuscrito, un texto que debemos considerar, pola súa cronoloxía e tamén, obviamente, pola súa conformación, como a versión definitiva da obra, é o que se reproduce na súa primeira edición impresa, realizada en Pontevedra, en 1953 e na Imprenta C. Peón, pola Editorial Galaxia. E o que se utiliza, obvio é recoñecelo, habitualmente (é tamén o que figura na edición, promovida pola mesma Editorial, das súas *Obras*, Tomo I, Vigo, 1999, páxs. 455-557). Reforzan a consideración de que era a “versión definitiva” outros dous argumentos moi significativos: por un lado, fronte ás 28 “ilustracións” (“propostas escenográficas”) que acompañan ao primeiro manuscrito, o segundo, “máis traballado e desenvolvido”, posúe 33 e, por outro lado, conta como complemento cun caderno no que se recollen as composicións musicais que acompañaban á representación da obra. Véxase, a este respecto, “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do Ano 1999”, cit., pág. 307. Xunto co manuscrito e os seus complementos, incorporáronse nesta mesma compra outros materiais da autoría de Castelao: unha augada datada en 1943, máis de sesenta debuxos de temática diversa e un bosquejo para a portada do programa das Festas do Apóstolo de Santiago de 1912. Véxase ó respecto *ibidem*. Aproveite a ocasión que me brinda a redacción deste texto para comentar que está sen publicar, aínda, a “edición crítica” do proceso de creación/conformación desta obra, singular desde todos os puntos de vista. Debería acometerse ese necesario labor partindo, poñéndoos evidentemente ó día (é moito e de indubidable transcendencia o que, en relación con Castelao e tamén co Teatro Galego, se ten avanzado nestas xa máis de dúas décadas transcorridas), dos textos preparados no seu día (falo do ano 2000) coordinados por min, daquela Director do Museo de Pontevedra.
- 50 A representación, promovida por Varela Buxán, correu a cargo da *Compañía Gallega de Comedias Maruja Villanueva*, sendo ela e Fernando Iglesias (*Tacholas*), quen asumiu tamén a dirección do espectáculo, as súas figuras principais. Véxase sobre a obra, o seu proceso creativo, a súa escenografía, as circunstancias nas que se produciu a súa primeira representación e, obviamente tamén, a súa significación-transcendencia na historia do Teatro Galego, en particular, por un lado, X. FILGUEIRA VALVERDE, “Castelao escenógrafo. Os decorados da Polifónica de Pontevedra”, en *Castelao na lembranza, Cuarto Adral*, Sada, A Coruña, 1987, páxs. 77-100, en concreto páxs. 85-91 (o artigo fora publicado antes no n^o 357, 1975, páxs. 41-50, do *Boletín de la Real Academia Gallega*); X. C. VALLE PÉREZ, “Castelao e o Teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de *Os vellos non deben de namorarse*”, en *Castelao e o teatro. Escenografías*, Pontevedra, 2000, páxs. 7-39, en particular páxs. 13-19 (trátase do Catálogo da Exposición, que puido contemplarse primeiro en Pontevedra e despois na Coruña, preparada conxuntamente polo Museo de Pontevedra e a Fundación Pedro Barrié de la Maza para conmemorar o cincuentenario do pasamento de Castelao); IDEM, “Castelao: a viaxe de 1921. Francia, Bélxica e Alemaña. Orixe, desenvolvemento e consecuencias”, *Cadernos Ramón Piñeiro*, XLII, (2020), páxs. 265-286, en especial páxs. 283-286, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao e o teatro”, en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 497-520, e, por outro, M. F. VIEITES, “Daniel R. Castelao, o movemento dramático nacional e o Teatro nacional popular”, en *Para ler a Castelao, 2, Estudios sobre a obra escrita*, Ed. Galaxia, Vigo, 2000, páxs. 197-309; C. P. MARTÍNEZ PEREIRO, “Da (est) ética dunha síntese artística. Contributos para a avaliación dunha peza “reteatralizada”, en ALFONSO R. CASTELAO, *Os vellos non deben de namorarse*, Santiago de Compostela, IGAEM, 2000, páxs. 71-99, e I. LÓPEZ SILVA, “Volver al significado teatral de Castelao”, en *Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas*, Madrid, 2017, páxs. 265-284.
- 51 Ofrecése unha breve referencia sobre estes materiais na *Memoria do Ano 1999* que se insire, páxs. 301-345, no número LIV, editado no ano 2000, da Revista anual do Museo. Véxanse a ese respecto, en particular, as páxs. 307 e 309-312.
- 52 Esas circunstancias externas, alleas, obviamente, ó proceso creativo, reforzan o valor intrínseco, excepcional sen ningunha discusión, do manuscrito.
- 53 120 sobre un total de 151 debuxos. Coñécese o paradiro doutros 4. Ignoramos, polo contrario, onde se atopan os 27 restantes. Algúns deses debuxos que faltan, sen que se poida precisar o número exacto, foron vendidos nunha exposición celebrada entre os meses de xuño e xullo de 1999 no Hotel San Carlos, en Santiago de Compostela.

- 54 Foi publicado en Pontevedra, nos Talleres Antúnez, como xa o indiquei máis arriba (véxase a nota 19), polo Seminario de Estudos Galegos e en 1930. Sorpreendentemente, sen embargo, non se traduciu ó francés ata 1987 (confróntese *ibidem*). Editouse como unha iniciativa máis das que conformaron a primeira edición do “Festival Cultural” *Carrefour des Régions d’Europe*. Promovido desde Rennes, ese encontro auroral tivo como “rexións europeas convidadas” (*sic*) a Toscana (Italia) e a Galicia.
- 55 Véxase a este respecto en particular, ademais do “Préface” citado na nota anterior, o texto, escrito igualmente por min, titulado “Castelao en Bretaña”, incluído, páxs. 11-23, no Catálogo da exposición, denominada tamén así, *Castelao en Bretaña*, programada polo Museo de Pontevedra no verán do ano 2004 para conmemorar o 75 aniversario da realización desa viaxe. Sobre esta mostra volverei máis abaixo. Ofrece datos de indubidable interese tamén, para a cuestión que comento, o Capítulo “Castelao na Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas e no Seminario de Estudos Galegos”, incluído nas páxs. 337-359 do Catálogo da Exposición, citada xa en diversas ocasións, *Meu Pontevedra! Castelao...*, comisariada por M^a A. Tilve Jar e J. M. Castaño García.
- 56 A súa saída de Pontevedra, a teor do que refire X. Filgueira Valverde nunha carta que lle escribe a F. J. Sánchez Cantón desde esta Cidade o 24 de marzo, produciuse o día 23 deste mes: “Ayer marchó Castelao a Francia.” Véxase *Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo I, carta 20, páxs. 83-84, en particular pág. 84.
- 57 Consta este Álbum de 50 follas repletas de debuxos. Puideron contemplarse na exposición referida na nota 53 e tamén, moito antes, entre o 8 de setembro e o 25 de outubro de 1976, noutra mostra titulada *Castelao. Álbum de Bretaña*, programada como consecuencia da visita ó Museo dun grupo de personalidades bretonas promovida polo *Comité Bretaña-Galicia* (Véxase “Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1976”; *El Museo de Pontevedra*, XXXI, (1977), páxs. 7-47, en particular pág. 35). Froito tamén da estancia nas terras bretonas son dous artigos titulados “Santiago na Bretaña”, publicados na Revista *Nós*, o primeiro no nº 67, datado o 25-VII-1929 (páxs. 115-121) e o segundo un ano máis tarde, no nº 79, aparecido o 25-VII-1930 (páxs. 124-127). Volverei máis abaixo sobre as notables consecuencias desta viaxe no quefacer artístico-intelectual de Castelao.
- 58 “Museo de Pontevedra. Memoria do ano 2006”; *El Museo de Pontevedra*, LXI, (2007), páxs. 353-395, en particular páxs. 361, 366 e 367. As máscaras foron modeladas, a partir das súas propostas, por Domingo Maza. Da específica intervención de Castelao no “remate” do proceso de preparación desas máscaras dá conta unha fotografía, realizada por E. González, da que hai copia tamén no Arquivo do Museo de Pontevedra. Reprodúcese, por exemplo, na p. 18 do texto da miña autoría titulado “Castelao e o teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de *Os vellos non deben de namorarse*”, cit. Incorporáronse por compra neste mesmo ano, tamén, tal como se refire na mesma Memoria, outras dúas obras realizadas por Castelao: senllos debuxos titulados, respectivamente, *El Hidalgo Don Tirso de Guimarães* e *Mujer*. Véxase, “Museo de Pontevedra. Memoria do ano 2006”, cit., páxs. 361, 364 e 366.
- 59 As máscaras pertenceron a Fernando Iglesias, “Tacholas”, lalinense de orixe, figura indiscutible neses anos no mundo teatral bonaerense (arxentino, en xeral) e o actor principal nas primeiras representacións da obra que valoro. Véxase sobre el, en particular, L. PÉREZ RODRÍGUEZ, *Fernando Iglesias, “Tacholas”, un actor auriense na Galicia ideal*, Ed. do Castro, Sada, A Coruña, 1996. No capítulo 5.2, titulado “Tacholas e o teatro galego na Arxentina ata 1950. A estrea de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao”, e, concretamente, nas páxs. 81-86, analiza o seu labor na estrea en Bos Aires da obra que me/nos ocupa.
- 60 A obra que posúe o Museo de Pontevedra, unha acuarela sobre papel, como as outras dúas pezas do tríptico, é a súa parte central. Foille entregada en 1919 por Castelao, como regalo de voda, a Francisco LLoréns, a cuxa filla M^a Rosario lle foi adquirida en 2001 (Véxase “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do ano 2001”; *El Museo de Pontevedra*, LVI, (2002), páxs. 369-439, en particular pág. 382). Na mesma exposición foi tamén recompensada cunha Terceira Medalla a obra *O Cristo de Casaldourado*, da autoría de Carlos Sobrino. Pertence hoxe asimesmo ó Museo de Pontevedra. Foi comprada en Buenos Aires en 2003 ó *Club Español*. Véxase “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do ano 2003”; *El Museo de Pontevedra*, LXVIII, (2004), páxs. 287-341, en particular páxs. 295 e 305. As dúas obras reuníronse na exposición *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, cit., pág. 94. Iso mesmo, no caso do tríptico coas súas tres pezas, sucedera moitos anos antes, en 1917 e no mes de agosto, nunha mostra conxunta dos dous artistas celebrada no pontevedrés Estudio Fotográfico Sáez Mon y Novás. A iniciativa mereceu unha reseña laudatoria de Sánchez Cantón publicada no *Diario de Pontevedra* o día 6 do mes referido.
- 61 Recórdesse o escrito máis arriba. O tríptico foille encargado a Castelao polos Peinador en 1913, sendo entregado en 1915. Véxase ó respecto, en particular, J. A. DURÁN, *El primer Castelao. Biografía y Antología Rotas*, Segunda edición, corrixida e aumentada, Madrid, 1979, pág. 314, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, “Castelao en Pontevedra. Pontevedra en Castelao”, en *Meu Pontevedra!...*, cit., pág. 101, nota 150. Na mesma Sala na que se exhibe este *Tríptico* áchase, neste caso en calidade de depósito, realizado,

por primeira vez, en 2001, outra obra de Castelao de gran formato (175 x 200 cm son as súas medidas), a titulada *O cego de Padrenda*. Datada en 1910, foi pintada para o Hotel Calixto, de Cambados (Pontevedra) ("Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do ano 2001", cit., páx. 380). Pode verse reproducida, por exemplo, na páx. 125 do Catálogo, xa citado, da Exposición *Castelao artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*.

- 62 Materializouse o feito no ano 2019, se ben a tramitación administrativa para a súa compra iniciárase o ano anterior, 2018.
- 63 O título, a data e a sinatura áchanse no ángulo superior esquerdo da obra.
- 64 Reprodúcese na páx. 162 do Catálogo editado como complemento da mostra. Desenvolveuse esta entre o 1 de abril e o 5 de xuño dese ano. O acto formal, solemne, da iniciativa académica tivo como marco o Salón de Actos do Museo, inaugurándose a exposición despois da intervención da *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra*. A este colectivo pertenceu Castelao. Formou parte, como cantor, da Corda dos Baixos. Para as actuacións da Coral, como xa o indiquei máis arriba, preparou Castelao un espectacular conxunto de Panos ("Telóns"), algúns utilizados aínda hoxe pola Agrupación en ocasións moi sinaladas. A derradeira vez na que iso sucedeu foi nun Concerto celebrado na Cidade da Cultura, en Santiago de Compostela, o 1 de decembro de 2018 como complemento da Exposición *Castelao maxistral* (véxase sobre ela o comentado na nota 40). Os telóns, sobre cuxa azarosa "vida" volverei ulteriores (véxase, máis abaixo, a nota 101), están depositados desde 1975 no Museo de Pontevedra (Confróntese a este respecto, en última instancia, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1975", *El Museo de Pontevedra*, XXX, (1976), páxs. 9-50, en concreto páxs. 16-17). Consúltese sobre eles e o seu significado, especialmente, X. FILGUEIRA VALVERDE, "Castelao escenógrafo. Os decorados da Polifónica de Pontevedra", cit., páxs. 41-50; X. C. VALLE PÉREZ, "Castelao e o Teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de *Os vellos non deben de namorarse*", cit., páxs. 9-10, e M^ª A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, "Castelao e a Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra", en *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 361-379.
- 65 Malia esa singularidade intelectual, Javier Pintos Fonseca (Pontevedra, 1870-1935) non conta aínda, sorprendentemente, cun estudo monográfico que o sitúe no lugar de excelencia intelectual que lle corresponde.
- 66 Son pouco transcendentales, como digo, as diferencias formais que mostran as dúas obras, a que comento e a que se insire no *Álbum*. Si me parecen reseñables, polo contrario, as disparidades, malia que poidan parecer escasamente significativas, que existen entre os seus respectivos Munich. Na obra que agora valoro o título comeza con "–¡Y-este..." e remata con "Deus?..." é dicir, mestura exclamación e interrogación. No *Álbum*, polo contrario, iníciase con "¿E este..." e conclúe con "Deus?"; isto é, emprega, en ambos os dous casos, o signo interrogativo. Poden verse reproducións das dúas obras no Catálogo da exposición *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 223 (*Álbum*) e 240 (Obra procedente da Col. Pintos). Esta última dátese aquí ca. 1922, con posterioridade, pois, á conformación e primeira exposición pública, na Coruña e en 1920, como sabemos, do *Álbum*.
- 67 Véxanse sobre elas, en particular, os comentarios que se lle dedican no Catálogo da exposición *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páx. 69.
- 68 As "unidades" que integran esta "Colección" e que certifican a estreita relación que existía entre Castelao e J. Pintos, adquiridas a súa neta Marina Pintos-Fonseca, dátanse entre 1916, ano da chegada de Castelao a Pontevedra, e 1927. Resulta moi significativo, a teor do xa escrito, que unha das "pezas" deste valioso conxunto sexa unha postal que lle envía Castelao a Javier Pintos desde Munich, onde se encontraba en viaxe de estudos, o 10 de outubro de 1921. A imaxe da postal, creo, polo que estou comentando, que non casualmente, é un retrato de Beethoven. O *Diario* desa viaxe, cuxo manuscrito conserva o Museo de Pontevedra, foi publicado por primeira vez, en 1977, por esta Institución e a Editorial Galaxia. Conta cun limiar, unha sinopse cronolóxica da súa secuencia e un rexistro dos artistas que cita preparados por X. Filgueira Valverde, Director daquela, como sabemos, do Museo de Pontevedra. En 1986, sumándose con esa iniciativa á conmemoración do centenario do nacemento de Castelao, a Deputación de Pontevedra promoveu a realización dunha edición facsímil do Diario, figurando nela tamén como limiar o texto de X. Filgueira Valverde que abría a coedición citada así como os outros complementos que esta posuía. Engade como novidade o texto de Castelao sobre o Cubismo publicado na Revista *Nós* en dúas entregas aparecidas en 1922, así como un conxunto de cartas postais escritas a súa nai. O Diario publicouse tamén no vol. V, páxs. 35-344, do proxecto de recompilación das *Obras* do autor realizado no ano 2000 pola Editorial Galaxia. Conta cunha *Introdución*, páxs. 7-31, de X. A. Castro Fernández.
- 69 Non me parece casual tampouco, visto o que estou reseñando, que en 1916 publique Valle-Inclán, cuxos estreitos vínculos con Pontevedra, cidade na que residiu, son ben coñecidos, *La lámpara maravillosa*, unha obra na que a pegada da Teosofía resulta particularmente evidente. Véxanse a este respecto en especial, no número compartido polos *Anales de la Literatura española contemporánea* (vol. 41, Issue 3, 2016) e o

- Anuario Valle-Inclán* (vol. XV, 2016) para conmemorar o centenario da publicación desa obra, os artigos de F. F. CASTRO VICENTE, “El grupo teosófico Marco Aurelio de Pontevedra”; páxs. 133-152/705-724, e C. E. VÍLCHEZ RUIZ, “Las fuentes y conceptos teosóficos de *La lámpara maravillosa* a la luz de los autógrafos conservados en el legado Valle-Inclán Alsina”; páxs. 153-178/725-750, e tamén, da autoría do primeiro dos autores citados, “Victor Said Armesto, o ocultismo e a teosofía”, en C. VILLANUEVA, J. BERAMENDI, C. GARCÍA MARTÍNEZ e M. SANTOS ZAS (eds.), *Victor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña, 2015, páxs. 117-155, en particular páxs. 135-136.
- 70 Reitero aquí en particular, como fundamento da miña contundente afirmación, dúas circunstancias, xa comentadas, datadas, ambas, en 1915: a concesión dunha Terceira Medalla na Exposición Nacional de Belas Artes, en Madrid, e a instalación no Gran Hotel de Mondariz da versión monumental desta mesma obra.
- 71 Confróntense a este respecto en especial, por un lado, X. C. VALLE PÉREZ, “A vida cultural en Pontevedra no contexto da Galicia moderna”; cit.; IDEM, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”; cit., e, por outro, o Catálogo de exposición, comisariada por M^ª A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, reiteradamente citada, *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*.
- 72 Véxase sobre o acontecemento, en última instancia, X. C. VALLE PÉREZ, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”; cit., páx. 11. Consúltese tamén o indicado máis arriba.
- 73 *Ibidem*, páx. 12.
- 74 Recordemos a este respecto, en particular, a súa persoal e moi directa implicación, xa reseñada precedentemente, no delicado proceso de restauración/adaptación, para o seu novo cometido, do edificio no que recibiu acomodo a Institución.
- 75 Remítome ó que xa sinaléi sobre as dramáticas circunstancias persoais que propiciaron este desprazamento e as consecuencias que tivo sobre o seu particular quefacer artístico-creativo e investigador. Volverei sobre estas cuestións, de novo, máis abaixo.
- 76 M^ª A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, cit., páx. 268. A obra foi retirada do Museo posteriormente polo seu propietario (alude ó seu desexo de facelo X. Filgueira Valverde nunha carta que lle escribe a Sánchez Cantón o 23 de xaneiro de 1931. *Cartolatría. Epistolario...*, cit., Tomo I, Carta n^º 51, páx. 112). Pertence hoxe, tal como se sinala no citado Catálogo e indiquei xa precedentemente (véxase a nota 22), á Colección de Ángeles Filgueira. Creo verosímil, á vista da data do depósito desta obra, do contido dunha carta de Sánchez Cantón a Filgueira Valverde dese mesmo mes de setembro, na que, sen embargo, non consta o día preciso da súa escritura (*Ibidem*, Carta n^º 36, páx. 97: “Supongo que (Castelao) ya habrá llevado alguna obra suya para la salita moderna”), e da estreita relación que, nesa época, existía entre os tres “protagonistas”, que a súa cesión ó Museo en depósito fose propiciada pola necesidade de cubrir un oco demasiado evidente na súa Colección permanente a teor da significación de Castelao tanto no escenario galego en xeral como, en particular, no pontevedrés e, singularmente, en relación co seu “novo” Museo.
- 77 Véxanse sobre a súa figura, en particular, os traballos que reseñei na nota 22. A Igrexas Vilarelle fixo doazón ó Museo de Pontevedra, en 1968, dun cabaleta utilizado por Castelao (Véxase A. GARCÍA ALÉN, “El Museo de Pontevedra durante el año 1968”, *El Museo de Pontevedra*, XXII, (1969), páxs. IX-XXIII, en particular páx. XIV). Obras da súa autoría que así mesmo pertenceran a A. Igrexas Vilarelle, depositadas no Museo en 1971, fóronlle compradas en 1973 a súa irmá Cándida polo Museo. Confróntese A. GARCÍA ALÉN, “Museo de Pontevedra. Memoria 1973”, *El Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), páxs. 9-53, en particular páx. 20, onde se precisa que as obras de Castelao, xunto con outras da mesma procedencia, foran adquiridas grazas ó mecenato de J. Fernández López.
- 78 *Cartolatría. Epistolario...*, cit., 3 Tomos. A primeira carta na que Filgueira se refire a este depósito de obras de Castelao é a n^º 72 do Tomo I. Transcribese na páx. 130. Non ten data, pero é asignable ao mes de decembro de 1931 por ser as súas derradeiras verbas “el deseo de un feliz año 1932”.
- 79 *Ibidem*, Tomo I, Carta n^º 73, páxs. 131-132. O debuxo, realizado nunha cuartilla distinta das dúas mecanografiadas, reproducése na derradeira páxina citada.
- 80 Sobre as particularidades do Edificio, pola inmediatez da súa publicación á data da súa apertura, véxase, en particular, J. FILGUEIRA VALVERDE, “Las salas navales del Museo de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, II, (1943), páxs. 197-214, en especial páxs. 199-200 (o artigo, tal como se indica na páx. 197, fora publicado antes no vol. CXXVI da *Revista General de Marina*).
- 81 *Ibidem*, páxs. 197 e 212.
- 82 Todas as edicións desta *Guía breve* foron publicadas co patrocinio da “Fundación Pedro Barrié de la Maza”. Son de gran interés tamén para a análise da cuestión que me ocupa as referencias que se fan, nas Memorias da actividade anual da Entidade que se inclúen en todos os números da súa Revista, tanto ás novas salas que se crean como ás obras que se engaden ás súas coleccións. Na correspondente ao ano 1968

insírese o seguinte parágrafo: "En 22 de setembro finalizaron os traballos para dar nova ordenación a as salas onde se mantínea unha "mostra" do arte galego contemporáneo... Esta reforma ha permitido... dar adecuada instalación a obras admirables de ese outro artista integral que foi Alfonso Rodríguez Castelao, del que garda con amor o Museo tan extraordinarias e variadas producións". A. GARCÍA ALÉN, "El Museo de Pontevedra durante el año 1968"; *El Museo de Pontevedra*, XXIII, (1969), páxs. IX-XXIII, en particular páx. X. Na páx. XXII salienta o éxito desas novas instalacións: "Por el número de concurrentes hemos de destacar las (sic) de la inauguración de las nuevas Salas de Castelao y de Becarios Provinciales...."

- 83 O plano insírese na páx. 25.
- 84 O plano áchase tamén na páx. 25.
- 85 O plano reproducése na páx. 24. E o mesmo que figurará na monografía titulada *El Museo de Pontevedra*, da autoría tamén de X. Filgueira Valverde, publicada en 1987, en León, pola Editorial Everest. Ocupa a que sería a páx. 119, pois o complemento planimétrico do libro non está numerado. Corrobora esa ampliación o que se indica no apartado "Edificios e Obras" da Memoria do Museo correspondente ó ano 1984: "Esta remodelación (refírese ó Edificio Sarmiento) hizo posible la ampliación en el Edificio "García Flórez" de las salas Navales, de Castelao... "Véxase" Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1984"; *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), páxs. 9-62, en particular páx. 12.
- 86 *Ibidem*, páx. 11.
- 87 Véxase o indicado, a este respecto, ó inicio deste traballo.
- 88 Empregábase tanto para a celebración de actos moi dispaes (inauguracións, concertos, conferencias, presentacións, etc.) como para a instalación de mostras/exposicións de carácter temporal.
- 89 Este sentimento, o verdadeiro fío condutor do seu pensamento e da súa praxe, da súa actividade cotiá, explicitábase xa, con rotundidade, no tantas veces citado, neste artigo, *Álbum Nós*, exposto por primeira vez como un todo, segundo xa o indiquei, no ano 1920 na Cidade da Coruña.
- 90 É moi abundante —e dispar tamén en valor— a bibliografía existente sobre este proceso de renovación que tivo no labor de mecenato da Deputación de Pontevedra na etapa a cuxa fronte se encontraba Daniel De la Sota, entre 1925 e 1933, o núcleo de máis proxección de Galicia. Contou de la Sota nese quefacer coa inestimable colaboración, entre outras figuras destacadas, de Castelao. Confróntese a este respecto, en particular, X. A. CASTRO FERNÁNDEZ, *Renovación e avanguardia en Galicia (1925-1933). Os pensionados da Deputación de Pontevedra*, A Coruña, 1986; IDEM, *Arte y Nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, A Coruña, 1992; X. C. VALLE PÉREZ, "A vida cultural en Pontevedra no contexto da Galicia Moderna" cit., páxs. 96-109; IDEM, "Evolución do Museo Provincial na Cidade histórica de Pontevedra" cit., páxs. 108-112; IDEM, "Castelao: a viaxe de 1921..." cit., páxs. 280-282, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 387-400.
- 91 Non menos importantes para esa proxección da obra e da icónica figura de Castelao foron e son as edicións de postais, de felicitacións de Nadal, de calendarios ou de carpetas con reproducións de traballos da súa autoría, propostas, todas, habituais como instrumento de difusión do seu quefacer artístico por parte do Museo de Pontevedra desde finais dos anos sesenta da pasada centuria. O mesmo cabe dicir das numerosas iniciativas desenvolvidas por e desde o Gabinete Didáctico do Museo, esenciais para a proxección das súas creacións e do pensamento a elas asociado entre persoas de moi dispar idade e formación, non só, malia que ese sexa un territorio privilexiado de recepción, no ámbito escolar. Resulta modélica, a este respecto, a Guía didáctica titulada *A obra de Castelao no Museo de Pontevedra*, da autoría de X. M. CASTAÑO GARCÍA, responsable en 1999, ano da súa publicación co patrocinio da Obra Social de Caja Madrid, do Gabinete Didáctico da entidade.
- 92 Sirva de referencia sobre ese acontecemento, en última instancia, A. MATEOS e A. SOTO, *El franquismo, Tercera parte, 1959-1975. Desarrollo, tecnocracia y protesta social*, Arlanza Ediciones, S. A., Madrid, 2005, páx. 171.
- 93 E o mes no que, no seu segundo domingo, se celebra a festividade da Virxe Peregrina, Padroa non da Cidade, como con frecuencia se afirma, senón da Provincia. A data, en calquera caso, nuclea actividades de carácter e significación moi dispar. Baste lembrar agora, en relación co Museo de Pontevedra, un dato, non menor, xa esgrimido precedentemente: a súa inauguración ou, mellor, a súa apertura formal, oficial, ó público, produciuse o 10 de agosto de 1929, sábado, véspera, xustamente, do día no que se celebraba a Festa invocada. Véxase sobre a significación da data, en última instancia, X. C. VALLE PÉREZ, "O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro" cit., páx. 12.
- 94 A. GARCÍA ALÉN, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1974"; *El Museo de Pontevedra*, XXIX, (1975), páxs. 9-42, en particular páx. 31. Destácase dela na Memoria que é a "primera de las (exposiciones) que el Museo dedica al gran artista, patrono que fue de la institución, Alfonso Rodríguez Castelao". Na exposición anterior a esta, a LXXVIII na secuencia das organizadas pola entidade, dedicada ao Mosteiro de

- Acibeiro (Forcarei, Pontevedra), inaugurada o 10 de xullo como complemento da presentación do libro de A. RODRÍGUEZ FRAIZ titulado *El Monasterio de Acibeiro* (Pontevedra, 1973) (Véxase, *Ibidem*, páxs. 31-32), exhibíronse tamén debuxos de Castelao, pertencentes ás Coleccións do Centro. Non se mencionan nin se inclúen na Revista, pero si figura un reproducido na lám. V, inserida entre as páxs. 16 e 17, da monografía sobre o cenobio que veño de mencionar. Trátase dunha espléndida vista xeral do complexo construtivo.
- 95 A. GARCÍA ALÉN, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1974", cit., pág. 31. Na pág. 32 pondeárase a aportación específica do Museo de Pontevedra a esa exposición, tanto na sede compostelá da entidade inicialmente mencionada e na "Casa Museu Rosalía de Castro", en Padrón, lugares nos que se mostrou previamente, como na proposta que se ofreceu finalmente, enriquecida, nas instalacións do propio Centro pontevedrés. Para unha axeitada definición do que, para Castelao, son/eran esas "cousas", véxase, en particular, R. CARBALLO CALERO, "O que son as cousas", *El Museo de Pontevedra*, XXX (1976), páxs. 67-78.
- 96 A. GARCÍA ALÉN, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1975", *El Museo de Pontevedra*, XXX, (1976), páxs. 7-50, en particular pág. 37. As obras integrantes da serie denominada *As Mulleres*, 9 en concreto, publicadas no xornal *Galicia*, foran doadas ó Museo o ano anterior, 1974, por V. Paz Andrade. Véxase A. GARCÍA ALÉN, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria 1974", cit., pág. 16. Unha carta a X. Filgueira Valverde de V. Paz Andrade, director do Xornal cando iso acontecera, datada en Vigo o 7 de novembro do ano derradeiramente citado, informa da remisión destes espléndidos debuxos. *Antecedentes de Colecciones, Castelao*, 6-4-12.
- 97 A. GARCÍA ALÉN, "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria, 1975", cit., pág. 37.
- 98 *Ibidem*, páxs. 38-39. Na segunda das exposicións referidas puideron contemplarse un total de 75 obras, de temas diversos, da autoría de Castelao. Foi complementada a programación expositiva cun ciclo de 4 conferencias sobre a súa vida e a súa obra. Celebradas durante os meses de marzo, abril e maio, estiveron a cargo de S. Martínez Risco, Ricardo Carballo Calero, X. Filgueira Valverde e C. A. Baliñas. Véxase, *Ibidem*, pág. 40. As exposicións temporais citadas, como era usual xa neses anos na programación do Museo de Pontevedra, contaron, como complemento, con Catálogos de man específicos.
- 99 A "Memoria anual" que se insire en todos os números da Revista editada ata hoxe polo Museo de Pontevedra (o derradeiro publicado foi o número LXIII, correspondente ó ano 2009) dá conta precisa, como ffacilmente se pode deducir das citas que a elas fago nas notas deste artigo, de todas as actividades desenvolvidas, tanto as expositivas como as complementarias de difusión cultural.
- 100 Titulouse, sen máis, así: *Castelao. 1986-1950*.
- 101 Celebrouse entre o 3 de marzo (día da súa inauguración) e o 13 de abril (data da súa clausura).
- 102 Abriuse o 8 de agosto e rematouse o 3 de setembro. Debo salientar que, entre as actividades programadas polo Museo como complemento da Mostra incluíuse unha proxección da película "Miss Ledyá", dirixida en 1916 por José Gil, na que intervéen como actor Castelao. A cinta orixinal desta película, propiedade do Museo de Pontevedra, foi pasada a vídeo, previo convenio entre as dúas partes, pola Filmoteca Nacional. Véxase "Patronato del Museo de Pontevedra. Memoria. 1986", *El Museo de Pontevedra*, XLI (1987), páxs. 7-73, en particular páxs. 44-45 e 59.
- 103 *Ibidem*, pág. 44. As láminas VI e VII, inseridas entre as páxs. 48 e 49, documentan graficamente ambas as dúas exposicións. A conmemoración do centenario do nacemento de Castelao propiciou tamén, entre outras moitas iniciativas, a restauración, realizada en Barcelona no obradoiro especializado *Germáns Salvador*, de tres dos telóns (panos) realizados por Castelao para complementar os Concertos da *Sociedad Coral Polifónica* de Pontevedra: os titulados *San David*, *Rosetón oxival* (Foto 9) e *Arco da Vella*. Véxase, a este respecto, *Ibidem*, pág. 27, e M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 373-375. A intervención que comento, delicada-

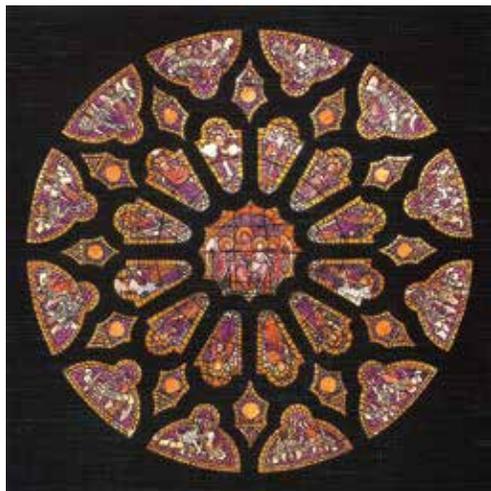


Foto 9: A. R. Castelao, *Rosetón oxival*, 1926. Técnica mixta / papel, 609 x 905 cm. Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra / Museo de Pontevedra.

- da e costosa, propiciou un acordo entre a Xunta Directiva da Coral e o Padroado do Museo polo que, a cambio de que este se fixese cargo da operación restauradora “y todos los gastos de seguros y transporte”, os panos pasarían a “integrarse en los fondos del Museo con la condición de que pueda exhibirlos la Sociedad Coral Polifónica en sus conciertos y que el Museo no pueda hacer uso de ellos fuera de sus edificios sin previo conocimiento de esta Junta”. Consérvanse copias do acordo nos arquivos da Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra, entidade que formulou a proposta o 15 de abril de 1986, e o Museo de Pontevedra, cuxo Padroado aceptou o ofrecemento na reunión ordinaria que celebrou uns días máis tarde, o 29 do mesmo mes (Arquivo administrativo, 2-4). O acordo explica que no Apartado III.3, “Objetos ingresados”, da Memoria do ano 1986 mencionada, páxs. 21 e 22, os tres panos que comento figuren reseñados, canto á modalidade do seu ingreso se refire, como “Donativo”, un término cuxo alcance exacto, non obstante, hai que matizar, interpretar e, por conseguinte, valorar a partir das precisións conceptuais que veño de explicitar.
- 104 “Patronato do Museo de Pontevedra. Memoria do ano 1999”, *El Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), páxs. 301-345, en particular páx. 333. A elección desa data para a inauguración da exposición non foi casual: no mesmo día, pero no ano 1927, presentárase a moción fundacional do Museo e Castelao, como o veño comentando reiteradamente neste traballo, foi un dos integrantes do seu Padroado inicial. Constituíuse este formalmente o 30 de xaneiro de 1929. Véxase a este respecto, en última instancia, X. C. VALLE PÉREZ, “O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”, cit., páxs. 11-12.
- 105 Puido contemplarse a Mostra tamén na sede desta última, na Coruña, tras a súa clausura en Pontevedra, entre o 8 de febreiro e o 5 de marzo de 2000. Contou esta iniciativa, como a celebrada na Cidade do Lézé, cun Catálogo monográfico específico.
- 106 O libro, monumental polo seu contido e tamén polo seu formato, ten como data de edición, tal como se recolle no seu Colofón, o 28 de xuño de 1950, día no que se conmemoraba o decimoquarto aniversario do Plebiscito do Estatuto de Autonomía de Galicia. Castelao, sen embargo, non chegou a velo impreso. Pouco antes do seu pasamento (produciuse este o 7 de xaneiro de 1950), en decembro de 1949, tirárase o primeiro prego do libro para que el puidese asinar, como así se fai constar no Colofón, os destinados ós exemplares “especiais e numerados”. O Museo de Pontevedra posúe o exemplar nº 10. Véxase a este respecto, en particular, X. C. VALLE PÉREZ, *Castelao e as cruces de pedra...*, cit., páx. 12. Os materiais orixinais desta obra –texto e debuxos–, como xa o comentei anteriormente, pertencen, por doazón da filla de Álvaro Gil, Antonia Gil Arias, ó Museo de Pontevedra.
- 107 Confróntese ó respecto, en última instancia, X. C. VALLE PÉREZ, “Castelao e o Teatro. Notas ó abeiro das súas propostas para a escenografía de “Os vellos non deben de namorarse”, cit., páx. 7. Os panos que representan a *San David* e os titulados *Rosetón oxival*, *Interior de igrexa* e *Capela oxival* foron restaurados, os dous primeiros, pois, por segunda vez (véxase a nota 101), no ano 2000, co mecenado da Fundación Pedro Barrié de la Maza, pola empresa coruñesa Arteca. Utilizáronse no Concerto que a *Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra* ofreceu na sede da Fundación o 18 de maio dese ano como complemento da Exposición que estou comentando. Véxanse a este respecto, por un lado, o texto de presentación escrito por C. ARIAS y DÍAZ DE RÁBAGO, Presidenta da Fundación, para o Catálogo da Mostra, páxs. 5-6, e, por outro, M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCÍA, *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páx. 370.
- 108 Complementouna un voluminoso e coidado catálogo titulado exactamente igual que a Mostra. Tivo esta como Comisario xeral a Miguel Anxo Seixas Seoane, sendo eu o seu Comisario artístico.
- 109 Neste mesmo día, en 1936, como xa o sinalei precedentemente, sometérase a Referéndum o Estatuto de Autonomía de Galicia. Malia súa aprobación maioritaria, o inicio da Guerra Civil impediu a súa entrada en vigor.
- 110 Os datos citados áchanse, en parte, nas páxinas de créditos, sen numeración, do Catálogo editado como complemento da Mostra. Malia que a referencia non figura nesa publicación por non terse previsto ese feito inicialmente, a Exposición, nunha versión reducida por limitacións do espazo dispoñible para a súa montaxe e, en boa medida tamén, distinta por esixencias inherentes á súa propia programación, puido contemplarse así mesmo, entre o 14 de setembro e o 20 de outubro, na sede da Fundación Caixa Galicia en Lugo. En Santiago estivo aberta entre o citado 29 de novembro e o 7 de xaneiro de 2001, día da súa clausura e no que se conmemoraba o aniversario do pasamento de Castelao. Os folletos de man que se imprimiron como acompañamento da itinerancia da Exposición polas tres sedes nas que se mostrou proporcionan, en cada caso, as datas exactas da súa inauguración e clausura.
- 111 O 7 de maio xa estaba alí: esa é a data que figura no mataselos de senllas postais que desde Quimper lle envía Castelao a Casto Sampedro e a Sánchez Cantón. Son os primeiros testemuños coñecidos da súa chegada a esas terras. Noutra carta que lle escribe aos seus pais desde Saint-Brieme indicalles que a

- pensión de catro meses que lle concederan para ir ás terras bretonas remataba o 24 de agosto. Consúltese sobre esta cuestión, en particular, X. C. VALLE PÉREZ, "Castelao en Bretaña", no Catálogo da exposición do mesmo título, cit., páxs. 11 e 19, notas 1 e 3.
- 112 Foi proposto como Socio do *Seminario de Estudos Galegos* o 3 de novembro de 1923, poucos días despois da constitución formal do Organismo, acaecida o 12 do mes anterior, outubro. Foi admitido o 10 de novembro e ingresou o 4 de maio de 1924 (Véxase a este respecto, en particular, A. MATO, *O Seminario de Estudos Galegos*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, O Castro, Sada, A Coruña, 2001, p. 146). O ingreso no Seminario, estando xa sensibilizado, como artista que era, ante o valor das manifestacións da Arte popular, levouno a centrar os seus esforzos, en particular, no estudio dos cruceiros e, subsidiariamente, das cruces pétreas en xeral. Así o reconece nas *Verbas limiares*, páxs. 7-9, do seu monumental libro, xa citado, sobre *As cruces de pedra na Galiza*.
- 113 Véxase a este respecto, en última instancia, M. A. TILVE JAR, "Apuntamentos para unha biografía...", cit., pág. 594.
- 114 A bolsa foille outorgada por unha Real Orde datada o 13 de agosto de 1928. Castelao, non obstante, conseguiu, debido ás súas especiais circunstancias familiares como xa o indiquei máis arriba, que a súa efectividade se transferise ó ano seguinte, 1929. Véxase, en particular, X. C. VALLE PÉREZ, "Castelao en Bretaña", cit., pág. 13.
- 115 Consúltese ó respecto, especialmente, *Ibidem*, páxs. 12-13. Recollo neste artigo a bibliografía sobre esa viaxe publicada anteriormente. Do aparecido con posterioridade invoco, en especial, o apartado titulado "Castelao na Xuntanza de Estudos e Investigacións Históricas e Arqueolóxicas e no Seminario de Estudos Galegos", en M^a A. TILVE JAR e J. M. CASTAÑO GARCIA, *Meu Pontevedra! Castelao...*, cit., páxs. 337-338.
- 116 "Sant' Iago na Bretaña" é o título xenérico das dúas colaboracións. Véxanse os datos específicos de referencia sobre elas na nota 57.
- 117 O libro, sen embargo, imprimiuse en Pontevedra, non en Santiago.
- 118 Véxase sobre esta obra, *As cruces de pedra na Galiza*, en última instancia, o que comentei máis arriba.
- 119 Compoñen o *Álbum*, como escribín xa precedentemente (véxase a nota 55), 50 follas con debuxos. A marxe do que, sobre a difusión do conxunto, indico alí, engado agora que algunhas das follas puideron verse tamén, en xaneiro de 1998, nunha mostra titulada *Castelao en Pontevedra, 1916-1936*, e "*O Álbum de Bretaña*". Con ela inaugurábase a Sala de exposicións temporais que servía de complemento á actividade cotiá na Cidade da Galería Sargadelos. Contou a Mostra como acompañamento cun *Catálogo de man* no que, na pág. 3, figura un texto redactado por min titulado "O Álbum de Bretaña".
- 120 Celebrouse, como se indica no Catálogo, xa citado, publicado como reforzo da iniciativa, desde o 29 de xullo (data da súa inauguración) ata o 5 de setembro (día da súa clausura). Esa publicación dá conta precisa, por outro lado, dos materiais orixinais que a conformaron e tamén, obviamente, da súa específica procedencia: o Arquivo Histórico Universitario (Universidade de Santiago de Compostela); a Fundación Penzol (Vigo) e o Instituto de Estudos Galegos "Padre Sarmiento" (Santiago de Compostela) foron as entidades prestadoras dos materiais que completaron e complementaron os que, para a mostra, aportaba o Museo de Pontevedra.
- 121 A exposición desenvolveuse entre o citado 1 de abril e o 5 de xuño, data da súa clausura.
- 122 No Catálogo, ademais dun texto da miña autoría no que, como Comisario da Mostra, explico os seus "fundamentos" ou, se así se prefire, as súas pretensións, inclúense colaboracións de J. Beramendi González, J. M. B. López Vázquez e M^a V. Carballo-Calero Ramos.
- 123 A única obra de gran formato de Castelao, coñecida e realizada no transcurso da etapa delimitada no título, que non figurou na exposición foi a titulada *Camiño da festa de Guadalupe*. Foi doada por el á Sociedade "Hijos de Rianxo", de Buenos Aires, integrada na actualidade, e desde hai xa moitos anos, no Centro Galego desa Cidade. A complexa situación xurídico-administrativa na que se encontraba nese momento a Entidade (estaba intervida xudicialmente), impediu, malia as xestións que se fixeron ó máis alto nivel, que a obra poidese saír do País.
- 124 O texto, repetidamente citado, pode verse completo no inicio, pág. 27, do primeiro capítulo, titulado "Castelao en Pontevedra. Pontevedra en Castelao", do Catálogo da exposición, reiteradamente invocado xa neste texto,
- 125 Esa interacción bidireccional, de ida e volta, entre a Cidade e a persoa explica á perfección o título, pág. 25, do Primeiro Capítulo da exposición: "Castelao en Pontevedra. Pontevedra en Castelao". Ocupa as páxs. 27-102 do seu Catálogo.
- 126 A súa análise minuciosa —exténdese entre as páxs. 119 e 260— conforma, con diferenza, o Capítulo máis extenso do Catálogo da mostra.
- 127 Entre o 16 de decembro de 2004 e o 20 de marzo de 2005.

- 128 Desde o 14 de abril ata o 22 de mayo de 2005. Nesta exposición, malia que se exhibiron tamén debuxos ou carteis da súa autoría, a presenza do traballo creativo de Castelao fíxose especialmente notoria no ámbito da ilustración e do deseño gráfico.
- 129 Entre o 14 de abril e o 10 de xullo. Contou, como complemento, cun excelente Catálogo. Asumiron o Comisariado da mostra María Pilar García Negro e Felipe-Senén López Gómez.
- 130 Completaron o préstamo caricaturas (14), estampas (5), outras obras sobre papel de técnica e temática moi diversa (3) e, finalmente, unhas gafas.
- 131 Véxase, máis arriba, a nota 39.
- 132 Foron, en concreto, un debuxo, datado en 1914, titulado *Camino de la escuela*, e dúas estampas, *Así aprenderán a non ter ideas* e *Superviventes*, pertencentes ó mesmo *Álbum, Galicia mártir*, no que se inclúe *A derradeira lección do mestre*. Reprodúcense nas páxs. 110 e 156 do Catálogo.
- 133 Dúas de *Atila en Galicia* (*Denantes mortos que aldraxados* e *No fondo do mar*), outras dúas de *Galicia mártir* (*Esta door non se cura con resiñación* e *Non enterran cadavres; enterran semente*) e unha de *Milicianos* (*Baixade, cobardes!*).
- 134 Recórdese, a este respecto, o indicado máis arriba. As obras e a cuberta do *Álbum* reproducense nas páxs. 312-315 do Catálogo da Exposición, realizado por Lunweg Editores, en Barcelona, no ano referido, 2008.
- 135 Complementouse a exposición, para a que o Museo de Pontevedra, ademais das citadas, cedeu 2 fotografías e outras 24 obras de técnicas e soportes diversos, cun coidado Catálogo no que colaboraron reputados especialistas na obra, non só na especificamente artística, de Castelao.
- 136 Remítome, a este respecto, ao que sinaléi xa máis arriba.
- 137 En Santiago puido contemplarse entre o 2 de outubro de 2020 e o 17 de xaneiro de 2021; en Ourense, no Centro Cultural Marcos Valcárcel, entre os meses de febreiro e abril de 2021 e, en Pontevedra, desde maio ata xullo deste mesmo ano. Os datos de referencia sobre a secuencia da mostra figuran no Catálogo que a complementa.
- 138 Véxase a este respecto, en particular, C. CASARES, “Sobre cafés y tertulias en Pontevedra”, en *El antiguo Café Moderno de Pontevedra*, Fundación Caixa Galicia/Constructora San José, S. A., A Coruña, 2001, páxs. 206-218, en particular pág. 217.
- 139 Para a análise da significación político-cultural de Revista remítome, en última instancia, ó Catálogo da mostra conmemorativa que estou comentando. Debe completarse e complementarse, canto ó valor das súas ilustracións, coa consulta da monografía de M^º V. CARBALLO CALERO titulada *La ilustración en la Revista Nós*, cuxa primeira edición, promovida pola Deputación de Ourense, saíu do prelo en 1983, e a segunda, auspiciada pola mesma Institución, en 2020, ano no que se conmemoraba o centenario da súa aparición.
- 140 Reprodúcense as 3 creacións nas páxs. 190-191 do Catálogo, titulado exactamente igual que a Exposición, *Galicia, de Nós a nós*, editado pola Fundación Cidade da Cultura de Galicia. Esta entidade, dependente da Consellería de Cultura, Educación e Universidade, foi a organizadora da Mostra.
- 141 Acontece o mesmo, tamén, noutros territorios peninsulares e ultrapirenaicos.
- 142 Véxase sobre a obra que me ocupa, en particular, J. C. VALLE PÉREZ, “El Monasterio de Armenteira”, *El Museo de Pontevedra*, XXXI, (1978), páxs. 133-234, especialmente páxs. 220-221.
- 143 F. BOUZA-BREY, “Historia del monasterio de Armenteira de Fray Basilio Duarte”, *Compostellanum*, VI, (1961), páxs. 233-284, en particular páxs. 255-256.
- 144 J. FILGUEIRA VALVERDE, *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Compostela, 1936. Examina nesta investigación, tamén, as outras dúas localizacións peninsulares da mesma lenda, unha en Leire (Navarra), a outra en Vilar de Frades (Portugal).
- 145 Debuxo a lapis directo sobre o papel no primeiro caso, mediación de todo o proceso técnico que conleva a estampación/impresión no segundo. As diferencias entre ambos os dous traballos, en calquera caso, son mínimas e sen ningunha transcendencia.
- 146 Os datos áchanse no Colofón do libro. A páxina na que se insire non está numerada, pero, dada a secuencia do conxunto, correspóndelle o n^º 229. Non resulta significativa para a cuestión que comento o feito de que a data exacta da conclusión dos labores de impresión non fose esa xustamente, elixida, sen dúbida, pola específica conmemoración onomástica que reseño, senón outra próxima, anterior ou mesmo posterior á celebración explicitada. O realmente ilustrativo é que a impresión do libro se materializou plenamente, culminouse, polo tanto, con posterioridade á data de comezo da Guerra Civil e moito tempo despois, tamén, da traumática ruptura que, entre os dous, se producira como consecuencia da fonda crise que, en 1935, sacudiu ó Partido Galeguista. Véxase a este respecto, en particular, X. R. BARREIRO FERNÁNDEZ, “Filgueira Valverde e o Partido Galeguista”, en X. C. VALLE PÉREZ, ed., *Xosé Filgueira*

Valverde. 1906-1996. *Un século de Galicia*, Museo de Pontevedra-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Vigo, 2007, páxs. 134-171, en particular páxs. 148-171.

A ruptura que, por motivos estritamente políticos (ou, mellor, para ser máis preciso na definición, de "estratexia política"), se produce entre Filgueira Valverde (e, subsidiaria e indirectamente, con Sánchez-Cantón) e Castelao repercutirá tamén, inexorablemente, nas referencias que a este último se inclúen na correspondencia, tantas veces invocada xa neste artigo, intercambiada entre Sánchez Cantón e Filgueira Valverde, iniciada o 8-III-1926 cunha carta dirixida polo primeiro ó segundo: antes do 23 de abril de 1935, día no que está datada a carta na que Filgueira Valverde lle comunica ó seu Secretario Xeral a súa decisión de darse de baixa no Partido Galeguista (X. R. BARREIRO FERNÁNDEZ, *Ibidem*, pp. 153-160), Castelao é mencionado en 33 ocasións (pode engadirse 1 cita máis, a que figura na extensa carta que Filgueira Valverde lle remite, por certo escrita en galego, o 1 de maio dese ano a Sánchez Cantón na que, por un lado, lle comunica que se dera de baixa no Partido Galeguista e o informa das causas que fundamentaban esa decisión, e, por outro, lamenta tamén que "si Castelao se non houbera entregado á política podería ter creado un teatro de arte." Vid. *Cartolatría...*, cit., T. I, carta nº 135, pp. 184-186, en particular p. 186), a primeira incluída nunha carta de Filgueira Valverde a Sánchez Cantón datada o 5 de xaneiro de 1929 (Vid. *Cartolatría...*, cit., T. I, Carta 10, p. 74). A partir dese 23 de abril e ata a data da derradeira carta que se escribiron, ou, mellor, da que temos constancia que se dirixiron, pois algunha puido non conservarse (correspóndelle o "honor" de rematar a secuencia á nº 491 do Epistolario, remitida o 13-II-1970 por Filgueira Valverde a Sánchez Cantón. Véxase *Ibidem*, T. III, pp. 478-479), Castelao é mencionado "só" en 39 ocasións (téñase en conta, a este respecto, que estamos considerando para este segundo cómputo un período de case 35 anos fronte a moi pouco máis de 9 para o precedente). Malia a disparidade temporal e o contexto ou, se así se prefire, as inexistentes relacións directas, persoais, entre un e os outros, o número de citas revela a alta consideración que a ambos os dous aínda lles merecía a súa emblemática figura.

- 147 Así o explica X. Filgueira Valverde: "Cumpre salientar que a ausencia de Castelao dende o 1936 non produxo a declaración de vacante. Nin foi substituído nin era substituíble. De tal xeito que, mesmo no 1940 (trátase dun erro, moi probablemente, incluso, de carácter tipográfico: foi, en realidade, no ano 1943), cando a creación das "Salas Navales" motivou a incorporación dun marino, fíxose nun dos postos da dobre representación que eu podería ostentar" (Véxase "Castelao e o Museo de Pontevedra," cit., páxs. 219-220).
- 148 O conxunto da obra de Castelao está declarado *Ben de Interese Cultural* desde o 23 de decembro do ano 2011 (Decreto 249/2011, inserido no *Diario Oficial de Galicia* desa data, publicado tamén, posteriormente, no *Boletín Oficial del Estado* nº 67 do día 19 de marzo de 2012).

A MÚSICA NA XENERACIÓN NÓS. A REVISTA

MARGARITA VISO SOTO

Profesora xubilada do Conservatorio Profesional de Música
de A Coruña

RESUME: Na revista *Nós* foron publicados diversos artigos de temática musical escritos por destacados membros da xeneración Nós como Quintanilla, Montes, Bal y Gay, Magariños, Otero Pedrayo, Filgueira Valverde e Xermán Prado. Abranguen diversos temas da música galega e están enfocados desde diversas perspectivas que amosan a diversidade de pensamento e estética que había dentro da xeneración Nós. En xeral incídese nos elementos da música popular como base da música galega. Así mesmo publícanse partituras, tanto de obras de creación (Bal y Gay) como recuperacións de música antiga (Prado). Na portada, de Castelao, inclúense dous instrumentos musicais populares. Texto da conferencia lida na sala da Real Academia Galega de Belas Artes o 15 de decembro de 2020, presentada por Felipe Senén.

Palabras clave: Revista. Nós. Música. Partituras. Estudos.

ABSTRACT: In the magazine *Nós*, various articles on musical themes were published, written by prominent members of the Nós generation, such as Quintanilla, Montes, Bal y Gay, Magariños, Otero Pedrayo, Filgueira Valverde and Xermán Prado. They cover various themes of Galician music and are approached from different perspectives that show the diversity of thought and aesthetics that existed within the Nós generation. In general, the elements of popular music are emphasized as the basis of Galician music. Likewise, scores are published, both of works of creation (Bal y Gay) and recoveries of old music (Prado). On the cover, by Castelao, two popular musical instruments are included. Text of the conference read in the room of the Royal Galician Academy of Belas Artes on December 15, 2020, presented by Felipe Senén.

Keywords: Magazine. Nós. Music. Scores. Research.

Non son moitos os artigos sobre temas musicais publicados en *Nós*. Exporase aquí un resumo dos mesmos e máis a mención á polémica que tivo lugar na época, xa que ten que ver con autores da xeneración Nós.

A portada

A portada da revista, de Castelao, ofrécenos xa algúns elementos musicais que convén mencionar. Parecen referidos a oficios e se atopan na parte inferior. Os personaxes tocan respectivamente á esquerda unha corna¹ de labrego ou de pastor –a corna tamén se usaba para gardar a pedra de afiar a gadaña–, e á dereita unha gaita. Serían, polo tanto, un pastor ou labrego e un gaiteiro.

Os artigos

1/ O primeiro dos artigos sobre tema musical foi *O nazonalismo musical galego* de Jaime Quintanilla publicado no 2º número da revista (30-XI-1920).

Nel, Quintanilla comeza decindo que a música é universalista porque a súa linguaxe é intelixibel para todo o mundo, do mesmo xeito que a pintura a arquitectura ou a escultura. Esa universalidade non priva a estas artes de características particulares de orde nacional que son igualmente recoñecidas por todo o mundo.

A raíz dunha pregunta ao aire de Pedrell acerca da razón pola que non hai en España un só canto xenuinamente nacional, Quintanilla razoa que “Hespaña non é unha nazon, senón un feije de nazóns” e destaca en versalitas para enfatizar: “¡A FORMA POLÍTICA ESTADO NON É NIN PODE SER DETERMINANTE DE ARTE ALGUNHA!” Engade que “Hai música galega, vasca, asturiana, andaluza, aragonesa, castelán, catalana... pro non hai nin pode haber música hespañola”.

A continuación mergúllase en argumentos técnico-musicais para fundamentar a antigüidade da música galega (referíndose sempre á música popular) retrotraéndose ata a música gregoriana. Este razoamento lévalle o meirande espacio do artigo, espacio que non é suficiente para desenvolver todos os seus argumentos. Ademáis, aínda que Quintanilla amosa uns nada desprezables coñecimentos técnico-musicais, trata de profundizar máis do que as súas forzas lle permiten.

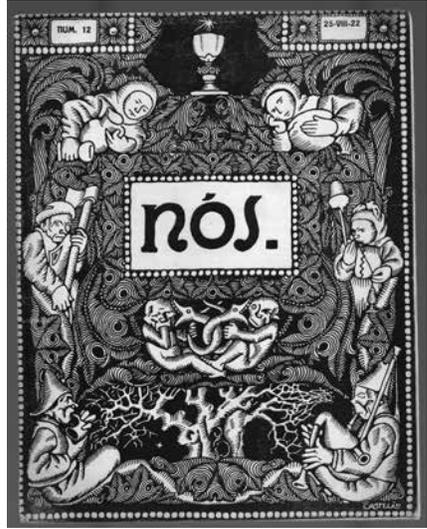


Fig. 1. Portada da revista *Nós.* Debuxo de Castelao.

1 Agradezo a José Luis do Pico Orjais e a Fernando López Acuña a súa axuda para aclarar a identidade deste instrumento.

Despois da súa argumentación chega ao punto onde quería chegar, que é de índole propagandista –mesmo proselitista–, facendo unha chamada de atención para incentivar aos novos músicos a traballaren pola vía nacionalista: “Eu vos digo: músicos galegos, rapaces artistas: ehí, na nosa fermosísima música tedes unha enorme canteira.”

E logo, sen expoñer argumentos que sosteñan os seus calificativos, fai unha condena dos músicos galegos anteriores no tempo: “Italianistas, wagnerianistas: valeiros d’alma propia, nunha verba, e sin que fijeran nada trascendente nin pra eles nin pr’á Terra nin pr’á Humanidade.” E remata indicándolles aos músicos novos o viero estético por onde han ir:

“¿Técnica do futurismo musical galego? –O ESTUDIO DA VELLA TRADIZÓN MUSICAL (Estudio perfeuto, pol-o tanto, da *música gregoriana*)

¿Espírito novo da nosa Arte música? –Unha soila verba: GALEGUISMO”

2/ O segundo traballo sobre música, *Estética da Muiñeira*, está asinado por Euxenio Montes e saíu no nº 13 (25-VIII-1922), e no 15 (1-XII-1922). Está ilustrado este traballo por un debuxo de Méndez (Fig. 2).

A *Estética da Muiñeira* está adicada significativamente a Eugenio d’Ors: “Para ti, XENIUS [pseudónimo de Eugenio D’Ors], que téis o mesmo nome que eu teño, a mesma vocación que a min me pula, o mesmo amor pol-a tua terra que eu pol-a miña teño.”

Despois da evocación dunha romaxe, reflexiona sobre os significados da palabra muiñeira e como un mesmo vocablo serve para falar de traballo (moer) ou de xogo (bailar). Segue describindo como o movemento fluínte do río é detido polo muiño onde os homes traballan todo o día e, ao caer da tarde, “a danza florece e o traballo acouga na roda do muiño que testea monótona com’un berce.”

A continuación detense a pensar na danza en xeral como arte. E decátase que ata que Goethe afirmara que “a danza é a poesía do corpo”, a danza como tal non estaba incluída entre as artes. Montes intúe que Goethe incluíu a danza entre as artes “porque tiña ollado os bailes aldeás, mentras os outros estetas só ollaran os vilegos.” Non obstante Montes, con todo

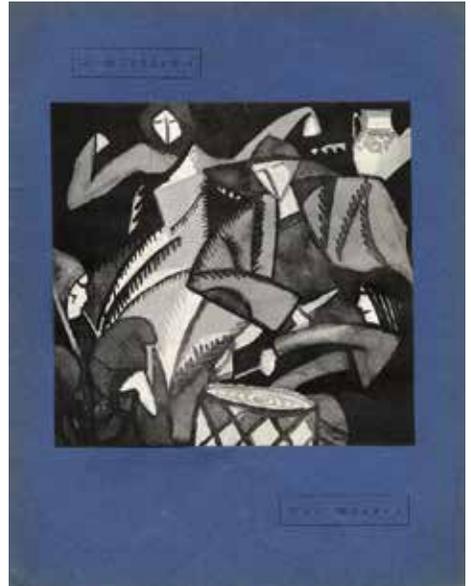


Fig. 2. Ilustración de Méndez no artigo *Estética da muiñeira* de Euxenio Montes.

respecto, enmédalle a plana a Goethe, xa que “coidar que o baile é a poesía do corpo, non é coidar no fondo que o baile é, somentes hastra certo punto, arte?” xa que “definir un xénero por unha modalidá de outro é suxeitalo a unha dependencia que lle nega a persoalidade.” Montes mantén que a danza é só danza e observa que “a época contemporánea se nega a comprender a viabilidá de un arte por si mesmo[...] A arela persiste, persiste aínda, e o ballet ruso, en derradeiro análise, non é mais que un xigante e agónico esforzo encol d’iste tema.” El sostén que cada arte é independente por si mesma e que no futuro a tendencia “lonxe de camiñar ó arte úneco, camiñará mais ben ó arte diverso.” E continúa:

“E curioso notar como a danza non se ten estrevido a andar soya e tuvo sempre precisión de apoyaturas, primeiro na música, logo na música e na literatura, dimpois na música, na literatura e na pintura. Conforme os días pasaron foi aumentando as nodrizas en vez de desentenderse d’elas. Non embargante un feito se nos apresenta como un síntoma de alentos.”

E relata unha anécdota premonitoria da súa teoría: Unha danzarina eslavaba bailaba sen música ao redor do corpo extinto do seu compatriota Demetrio Diaghileff, fundador da compañía de ballets rusos. É dicir, Eugenio Montes ve os ballets rusos de Diaguilev como algo que pertence ao pasado. Remarco esto porque imos ver axiña que algún outro autor vai percibir os ballets rusos como o modelo a imitar no futuro.

Segue Montes considerando que a muiñeira “é un dos máis enxebres eixemplos de crasicismo”, entendendo por clasicismo o contraposto ao romantismo. O clasicismo é a figura, o romantismo a paisaxe. “A exaltación pra o romantismo é a meta e pra o crásico o método.” Na obra romántica falta

“o eixe principal de referencia arredor do cal a obra se forme. Unhas partes, de natural carácter adxetivo, adquiren rango de sustantividá [...]. Non; compre o accesorio, mais a condición de que esté como tal accesorio e non prenda ser principal. Na obra de arte o primeiro é a ordenación, a xerarquía.”

E segue decindo que na muiñeira

“os inquedos pasos do comenzo, cando os bailarís esgarabellan e revoltan, aqueles outros en que tecen madeixas que xamais romatan, o momento elástico en que as parexas adiantan e atrasan abríndose e cerrándose, tal un inxenuo acordeón, tódol-os movementos, en fin, non son mais q’unha longa elipses preparatoria do sinxelo auto dun home que anda detrás d’unha muller. Pro nin demasiado lonxe, que xa non sería diálogo, nin demasiado preto que sería erotismo, en diálogo casto, gardando as distancias que é a muiñeira a danza de gardal-as distancias.”

Conclúe o ensaio decindo que “A muiñeira nasceu entre os toxos, nos montes” e se pregunta: “¿Como entre os montes, onde a natureza doise de outura e de vértigo e puxanza, o baile é afincado e máis crásico?” E despois de sinalar outros exemplos de arte nacida en contraposición á paisaxe onde nace, conclúe decindo que a muiñeira é a “grandiosa aportazón do pobo galego ó crasicismo propio da i-alma céltiga”

3/ O terceiro artigo en sair foi *O momento actual da música galega* de Jesús Bal, no nº 29 (15-V-1926) de *Nós*.

O estilo dos escritos de Bal na época que nos ocupa, é un estilo duro con afirmacións moi categóricas que xenerará moitas polémicas. No presente artigo, despois de dicir que en Galicia hoxe non hai música culta, e recoñecer que “Uns cantos músicos sinxelos e vountuosos sintíronse obrigados a poñer en música os versos dos poetas máis nosos” (referíndose a Pondal, Curros, Rosalía de Castro, etc), e que “Ise feito, no século XIX, non poiderá ser esquecido xa dos músicos galegos que veñan no futuro”, entra a dicir que:

“Mais non vaia a creerse isto que eu digo nun senso de loubanza pra a música que iles fixeron [...]. A técnica por iles empregada [...] é técnica zarzueleira de unha tristeira probeza de meios. En canto á melodía –si é galega, amañada– e á composición en xeral, poden decirse fillas de un italianismo de almibre. [...] E non é que en tales cancións non haxa temas populares. Precisamente o meirande pecado de ises compositores [...] é a falencia de respecto pra a nosa fresca música nativa”

Dada a situación que el describe parécelle que “quizáis sexa iste o momento mellor para falar de música do porvir [...]. Estamos agardando aos homes que intenten o chouto sobre diste abismo [...] Non sei cando van chegar. Eu ben quixera que fora axiña, mais non hai síntoma algún que os anuncie”. A pesar desa apreciación el segue a falar para o músico do futuro e explica o que, ao seu modo de ver, debería facer ese músico do futuro. Centrándose na canción que é o xénero onde traballaron os músicos do pasado, o que debe facer ese músico do futuro é

“o tratamento, primeiramente, das cancións populares por medios simples e respetosos [...]. Un bon modelo de tratamento das melodías populares é o do andaluz Manoel de Falla. Outro o do francés Maurice Ravel. [...] É por iso que coído que o músico que na nosa terra queira facer una laboura semellante, ten que estudar fundamentes o folklore galego para abranguer o impeitizo da música nativa, cousa quizais menos doada do que moitos coidaron. [...] E por último, virá o verdadeiro tipo do *lied* talmentes como se cultiva nas mais avantadas rexións do mundo musical.”

Podemos observar como, igual que no caso de Quintanilla, hai en Bal un fondo rechazo da laboura levada a cabo polos músicos galegos inmediatamente anteriores a eles por unha cuestión puramente estética. Naturalmente Montes, Veiga, Chané, traballaron noutra época e escribiron música dacordo á estética do seu momento. Non é unha cuestión pois de calidade, senon, de época. Polo que respecta ao caso de Baldomir, que era o único vivo dos citados por Bal, a súa linguaxe é moito menos sinxela e antiga do que Bal pretende.

Aquí quero introducir a digresión que anunciei no comezo. Aparte do artigo publicado en Nós, non podemos pasar por alto a trascendencia que tivo o seu ensaio *Hacia el ballet gallego* (Bal y Gay, 1924). Hai que ter presente en todo momento que, cando o publicou, Bal y Gay era un mozo de só 19 anos, o que pode explicar a fogaxe do seu estilo, aínda que non a xustifique. Neste ensaio critica totalmente o traballo que fan os coros galegos. Está claro que el pensa só en ballet (de aí o título do ensaio) pero hai que recordar que os Coros Galegos principalmente cantaban aínda que tamén tiñan parellas de baile e representaban obras teatrais. Bal tiña en mente os célebres ballets rusos de Diaghilev cando fala de: “la revolución que en todas las artes, operó la taumática Rusia con sus ballets de hace unos años” (Bal y Gay, 1924, páx. 56), así como as novas correntes neoclásicas (Bal y Gay, 1924, páx. 89):

“[...] el Coro ha de sujetarse a la selección conveniente en presencia de ciertos modelos, no a fin de convertirse en ellos idólatramente, sino sólo para que bajo su acción ejemplar se purifique y oriente.

Un claro ejemplo de esta especie de catálisis es el caso de algunos ‘teatros de arte’, que, constituyendo por sí mismos una original entidad, pueden considerarse como nacidos de los ballets rusos.

Teatros de arte y ballets: arquetipos que para el futuro Coro serán la vena caudalosa de una vida ancha y profunda si, además, se halla conscientemente saturado del espíritu gallego.”

A descalificación do traballo dos coros galegos era pois por unha cuestión estética, non ideolóxica, xa que Bal era anticomunista –poderíamolo definir como un liberal anglófilo–. Esta filiación estética neoclásica (andando os anos será amigo persoal de Igor Strawinsky) levábo a rechazar frontalmente a estética dos Coros Galegos.

A publicación deste ensaio da lugar a unha polémica na prensa na que interveñen destacados persoeiros. Como nesa polémica vanse citar as *Tres estampas galegas* de Leandro Carré con música de Mauricio Farto, que acababan de ser estreadas con apoteósico éxito polo coro *Saudade*, na exposi-

ción oral deste traballo na sé da R. A.G.B.A. escoitouse e víuse un fragmento desta obra, a introducción da terceira das esceas *A Espadela*, a modo de ilustración².

Vexamos algúns párrafos da polémica.

En primeiro lugar unha anónima recensión en *A Nosa Terra* (Anónimo, 1925, páx. 8) dá noticia da publicación de *Hacia el ballet gallego* e recomenda a lectura do ensaio de Bal a todos os directores e directoras dos coros galegos e, mesmo, a todos os coralistas. Pero logo matiza algunhas cuestións:

”Estamos d’acordo coa teoría que espón Bal sobre o que deben ser os coros Galegos. Precisamente pensando así louvamos como se merece a nova orientación iniciada pol-a agrupación da Cruña *Saudade*, que coincidiu na súa presentación co ensayo que preconiza Bal [...]. *Saudade* presentou unhas escenas musicadas compostas por Carré Alvarellos e o mestre Farto [*Tres estampas galegas*], algún tempo denantes de se prubricar o libro[...], escenas que por seren compostas a base das costumes labregas, como *A Espadela*, ben vestidas, ben escenificadas, con decorado e música axeitadas, son precisamente o que Xesús Bal propón no seu ensayo *Hacia el Ballet Gallego*.

Outros coros rexionaes, como *Queixumes dos Pinos* e *Toxos e Froles* veñen tamén ensayando algunhas d’estas escenas, que son como o encomenzo d’unha nova era artística galega de grande importancia.”

Finalmente suliña un

“erro que nos compre desfacer. Di [Bal] que hai na nosa ‘desmedrada y rastrera dramática tantos tipos de caciques como obras escénicas escritas’. E non estamos conformes. Entre un centenar de obras dramáticas galegas que existen, unha media ducia samente teñen por base o caciquismo que pol-o demáis é un probrema da nosa Terra. Sobre si as obras todas son ruís ou non, non imos discutir. Por desgracia abundan mais as malas que as boas obras; noustante hainas que poden parangonarse co’as de outros países. Nunca se debe falar en ausoluto”

Estes peros de *A Nosa Terra* son rebatidos dalí a un pouco por Bal (Bal y Gay, 1925, páx. 106):

“Pero si en mis palabras hay una ruda exageración –hasta cierto punto tan sólo. En cambio en las del señor que me sale al paso, abunda lo indeciso

² Fragmento correspondente á introducción de *A Espadela*, terceira das Estampas, na grabación do Concerto celebrado o 18-XI-2016 no Auditorio de Galicia dentro do Simposio *Repensando Galicia: As Irmandades da Fala*. Coro e Banda Sinfónica do Conservatorio Profesional de Música da Coruña, Coro *Gaos*, Coro *Statu Variabilis*, director Julio Cabo. Gravación realizada polo IES de Imaxe e Son de A Coruña.

cuando afirma que tenemos obras que pueden parangonarse 'con las de otros países'. Muy cierto pero ¿con cuales? ¿con las mejores o con las peores? Realmente es muy cómodo no hablar nunca en absoluto, como amablemente me aconseja mi anónimo contradictor. Mas generalmente, los jóvenes acostumbramos a decir las cosas de una manera demasiado precisa, manejando una ideología y un lenguaje sólo comprensible para espíritus afines.

Y mi ensayo *Hacia el Ballet Gallego* va dedicado a la nueva generación”

Leandro Carré Alvarellos que, con razón se sentira aludido polas súas recentes *Tres estampas galegas*, tamén intervén (Carré Alvarellos, 1926, páx. 110):

“Ao parecer o Sr. Bal non conoce as *escenas* que maxinei copiando as costumes galegas. [...] Mais debo de lle advertire que non son zarzuelas, nin hai nelas literatura, senon simplemente *plasticidade, movemento, traxes, luz, música* ¡si, señor, música!... E non tema, Sr. Bal verse confundido con determinadas tendencias; a repugnancia sua é natural; pero xa dixen, e repito, que os meus ensayos escénicos son por compreto alleos ao seu libro, posto que cando os tracei, e cando se presentaron ao público non estaba o seu libro publicado... Eu pertenzo ao rebaño galeguista [en alusión a una afirmación anterior de Bal na que decía que 'no pertenezco a ningún rebaño galleguista'] da Cruña, que hastra o d'agora é o fato que mais leva traballado por canto representa vida, cultura, e patriotismo [...].”

A resposta de Bal é tallante e incendiaria (Bal y Gay, 1926, páx. 111):

“Que no creo de ningún modo en la eficacia positiva del *fato* coruñés [refírese á Irmandade da Coruña] –léase bien, ¡eh!– Ya sé que dentro de él hay hombres nobles, pero no son, naturalmente los directores, sino hombres atados por lazos que seguramente desearían romper.

Que no creo, por tanto, en el valor artístico de las escenas proyectadas por el escritor ese [refírese a Leandro Carré obviamente]. Mi incredulidad en ese punto se reforzó por la actuación de *Saudade*.

Que pese a la 'gente entendida de La Coruña' no puedo admitir, sino en su justo valor, la obra musical del Sr. Farto.

Que estoy conforme, completamente conforme, con que esos aludidos ensayos escénicos son del todo ajenos ¡a Dios gracias! a mi libro.

Que yo no me ufano de estar por encima ni por debajo de nadie, pero si de estar *aparte* de gentes tan nocivas para nuestra tierra.

Que por considerar nocivos a esos hombres, los jóvenes debemos destruirlos de sus tronos ridículos.

Que eso ya lo vamos haciendo.

Que nuestro pueblo tendrá que escoger, inmediatamente, entre un fracaso, que es ese grupo [a Irmandade da Coruña], y una esperanza, cuando menos, que somos nosotros.

Y, por último, que no soy, ni seré nunca amigo de vividores del galleguismo. ¡Si al menos tuvieran talento!”

Vexamos por último a intervención en tono conciliador, intelixente e ponderada, de Antón Vilar Ponte (Vilar Ponte, 1926, páx. 1):

“Estas instituciones *enxebres* aunque a veces cometan yerros bien señalados por Jesús Bal y Jaime Quintanilla, cumplen un fin admirable, el de despertar el dormido sentimiento regional, el de alumbrar en los soterraños de la raza las puras esencias de la propia alma colectiva. Don Perfecto Feijóo el iniciador de las mismas, merece, por lo tanto, la gratitud de todos.

La reacción experimentada en pocos años por las urbes gallegas al influjo de los coros, resulta indudable. El absoluto divorcio existente entre la ciudad y el campo, los coros han sido los primeros en romperlo. [...] Hasta que estos surgieron, la mofa de las gentes de la *civitas* cebábase en la venerable gente del *rus*. No importa que Rosalía, Curros y Lamas Carvajal hubieran ya nimbado de admiración en sus versos extraídos de la cantera de lo vernáculo, a los sufridos trabajadores del agro. Los versos cultos, con disfraz rústico, no llegaron a los corazones de la masa, como han llegado los cantos de los coros, hechos por el pueblo campesino. Las palabras rimadas en el gabinete de trabajo, no tuvieron la virtud mágica de las cantigas ingenuas y anónimas que los coros recogieron y divulgaron.”

A influencia do ensaio de Bal non rematou nesa polémica, senón que proseguíu ao longo dos anos. Os presupostos de Bal foron asumidos como propios polo *Ballet Galego Rey de Viana* como soporte teórico-estético á súa proposta artística. Apréciase así no documental sobre esta agrupación emitido pola televisión galega nos anos 90 do pasado século. (Na exposición oral deste traballo na sé da R.A.G.B.A. proxectouse o video a modo de ilustración³).

Remata aquí o excursus anunciado e segue a relación de artigos sobre música publicados en *Nós*.

4/ O cuarto artigo musical que atopamos é *O nazionalismo de Federico Chopin*, asinado por Magariños Negreira no nº 35 (1-XI-1926).

O autor fai un breve percorrido biográfico de Chopin incidindo especialmente en que “Chopin foi un nazionalista toda a súa vida,” e así vai suliñando

3 Véxase: <https://www.youtube.com/watch?v=NMZ6ZssU8CE> (Última consulta 6-II-2021).

diversos episodios da mesma que o poñen de relevo. Por exemplo di que: “O nobre e sinceiro amor a Polonia, plasmouno Chopin nas *Polonesas* composicións musicais desenroladas de temas populares [...], soupo levar o pentagrama o entusiasmo e grandeza valente d’un pobo que soupo de señoríos e de conquistas”.

Tamén relata como nunha ocasión, en Londres, onde Chopin conseguira un gran triunfo e repoñíase dunha febre que o tivera entre a vida e a morte, recibíu a visita dun amigo seu, Tito Woyciechowsky, que con gran fervor loitaba pola independencia de Polonia. Non podendo facer outra cousa –xa que non podía loitar cas armas– entregoulle a Tito a forte suma de diñeiro que lle valera o seu concerto na sá Broadway.

E finalmente salienta que cando Chopin morreu “o seu corpo cubriuse –como era o seu degaro– coa terra de Polonia, que dende que chegara a París, gardaba el como un tesouro”.

5/A seguinte entrega musical é de Otero Pedraio. Con motivo do centenario do pasamento de Beethoven, adícalle o artigo *Beethoven* no nº 40 de *Nós* (15-IX-1927).

A posición vital de Otero Pedraio, unha especie de romántico panteísmo naturalista, apreciámola neste artigo circunstancial sobre Beethoven. Así podemos ler párrafos como os seguintes:

“Beethoven mozo saíndo da frouma inda góteca de Bonn pr’alancar pol-os carreiros do Wald, pol-os cotos graciosos, sorridentes na curta primavera xermánica, graves e conselleiros no *adagio* solene dos outonos. Agromar do mayo nos bosques boreales; espertan tropas d’inseutos frolescendo a enrugada cortiza dos carballos; un lameiriño apenas pisado polas rondas das fadas, verdecente no acougo das rocas hercynianas, vellas, carregadas de humanidade, mais saudadosas que as agullas destemidas dos Alpes.”

Ou este outro: “Cavilando na sinxela maxia Beethoveniana pénsase que Deus, entroques de criar unha y-alma humán, botou á terra a esencia d’un anxo.”

E remata o traballo decindo: “E ben gostoso falar d’il mais coido qu’iste homaxe debe ser millor, calado, recollido. Escoitar devotamente a súa obra, teimando faguernos un pouquiño millor qu’onte”.

6/ O sexto traballo é só tanxencialmente musical: *Sobre as cantigas de Martin Codax* de Filgueira Valverde, publicado no nº 92 de *Nós* (15-VIII-1931).

Dotado dun fino instinto musical, a Filgueira se debe a edición fundamental do *Cancioneiro Musical de Galicia* recollido por Casto Sampedro y Folgar, no ano 1942, publicación para a que conqueríu a fazaña de reunir o

apoio económico das catro deputacións galegas. Neste cancionero escribiu unha historia de música galega, a modo de introducción, que foi o máis riguroso e serio sobre o tema en moitas décadas e nalgún aspecto aínda está sen superar.

No breve artigo que escribe para *Nós* só pretende dar noticia da saída dun estudio, na *Revista Lusitana*, de José Joaquim Nunes sobre o texto das cantigas de Martin Codax. Apesares da brevidade da reseña, Filgueira ten presente sempre a parte musical das cantigas e esa musicalidade é a que o inspira con máis acerto:

“O máis saínte da introducción[de Nunes], e o que merecería un comentario máis detido pol-a nosa parte, refírese á estrutura das cántigas a estudar. Un breve análise métrico e unha alusión á parte musical, comentada no seu día por Tafall, levan a unha longa e preciosa referencia ás cántigas paralelísticas, xenero que está despertando o meirande interese entre todolos estudiosos dos nosos cancioeiros, e que merecerían un detido traballo comparativo sobre material folk-lórico.

Nunes expón a coñecida tese do orixe popular de estas cántigas, [...] A súa fonda coñecencia de este xénero, tan abondoso entre as *cántigas d'amigo* permítelle exercer sobre unha cántiga popular[...]o experimento de adaptala estritamente ao leixa-pren trovadoresco.

É curioso anotar eiquí con canta máis facilidade poidera ser levada esta investigación no noso acervo popular onde tantas e tan garridas mostras de paralelismo topamos a cada intre [...]”

Logo Filgueira fai unha longa extrapolación da súa colleita que resulta moi seductora, citando diversas cancións populares como *Polo río abaixo vai unha troita de pé...*, *Eu enguedellar, enguedellar, enguedelleime...* etc., e remata o artigo terminando de describir o traballo de Nunes xa no aspecto lingüístico.

7/A séptima publicación de carácter musical é unha partitura. (Fig. 3 e 4) *Epifanía* de Bal, no nº 97 (15-I-1932) de *Nós*.

Epifanía pertence ás *Seis pezas para canto e piano encol de verbas de Amado Carballo*, é a número 5, *No queipo de vimio*, e está datada en Lugo en xullo de 1931. Hai unhas breves indicacións ao principio: “O piano desenrola as suxerencias dos poemas. A voz, máis que cantar, recita. O meirande esforzo acomprino en axeitar os sons á máis correcta prosodia galega dentro do ámbito armónico imposto pol-a parte do piano.” (A exposición oral deste traballo na sé da R: A. G. B. A. ilustrouse ca audición desta peza⁴).

4 Gravación realizada por Radio Galega no X Ciclo Asociación Galega de Compositores. Museo Belas Artes. A Coruña, 6-X-2002, interpretada por M^ª José Ladra, mezzosoprano e Ricardo Descalzo, piano.



Fig. 3. 1ª páxina da *Epifanía* de Bal y Gay.

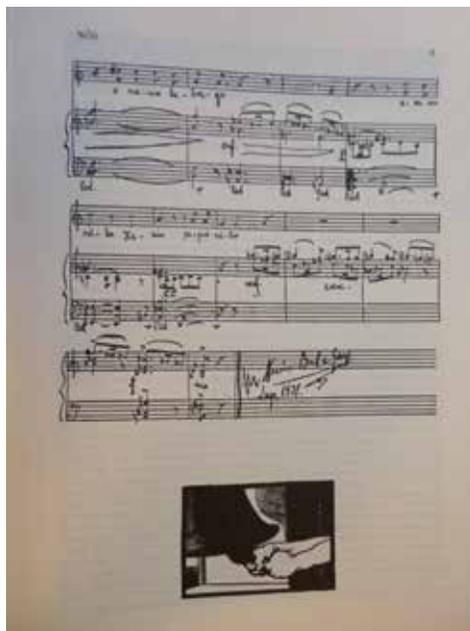


Fig. 4. 2ª páxina da *Epifanía* de Bal y Gay.

O texto desta breve canción, un dos epigramas do poeta, di: “No queipo de vimio/o neno labrego/era un roibo Xesús/pequeniño.”

Convén sulñar que Xesús Bal é xunta a Xermán Prado (autor do seguinte artigo) os únicos autores con formación musical profesional que colaboraron en *Nós*.

8/ O último traballo sobre tema musical publicado en *Nós* é *O antigo melodrama pascoal* de Xermán Prado O. B. S. publicado no nº 101 (15-IV-1932).

Pouco se cita este traballo de Xermán Prado e a min paréceme o máis interesante porque é o único que fai unha aportación tanxible ao patrimonio musical galego a partir dunha descuberta.

Cando este autor se achaba en Santiago estudando o Codex Calixtinus, o arquivero Xesús Carro entrégalle algúns papeis vellos para que os examine. Un deles é precisamente o que da lugar á comunicación obxecto deste artigo. (Fig. 5)

Se trata do melodrama *Ad significationem Sepulchri*, ou sexa unha pequena representación escénica que tería lugar en Santiago na noite de Pascua.

Os dramas litúrxicos non foron descoñecidos na Península, non obstante hai unha gran disimetría no número de textos conservados entre a área

catalano-aragonesa ou oriental, onde son numerosos, e a área castelán ou occidental, onde son escasos e parecen derivados de modelos franceses ou cataláns. Esta circunstancia dalle un valor engadido ao achádego de Xermán Prado xa que se trata dunha excepción desta área xeográfica. Esta ausencia de textos non quere dicir que aquí non houbera tais representacións litúrxicas como parecen confirmar certos detalles arquitectónicos nas igrexias referidos á ubicación do escenario das representacións (González Montañés, 2021).

Nos dramas litúrxicos había una posta en escena moi completa, incluído o vestiario. No caso do *Ad significationem Sepulchri* as personaxes son Madalena cas mulleres que acoden ao sepulcro de Cristo, onde un Anxo as informará da resurrección. Xermán Prado imaxina que: “os nenos de coro e os cantores da basílica, rifariáanse, como noutras eirexas, a oficiatura de tan encantadora escea, vestidos cada un á semellanza dos persoaxes representados”

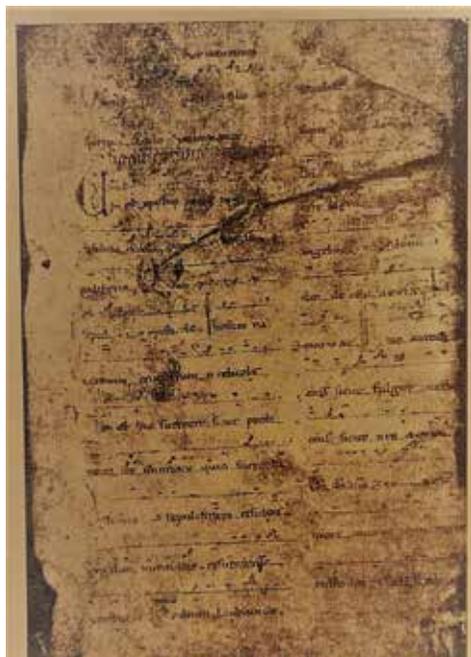


Fig. 5. Reprodución do pergameo citado por Xermán Prado.

O diálogo é o seguinte:

Madalena (ás mulleres que lle fan compañía):

-Ubi est Xpistus meus Dominus et Filius excelsi? Eamus videre sepulchrum. (Dónde está Cristo meu Deus e Fillo do Altísimo? Vimos ver o sepulcro)

O Anxo:

-Quem queritis in sepulchro, o xpisticole? (A quen buscades no sepulcro, o cristícolas-cristiáns?)

As mulleres:

-Iesum Nazarenum crucifixum, o celícola (Xesús Nazareno crucificado, o ceícola -habitante do ceo.)

O Anxo:

-Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit. (Non está aquí, resucitou según predixera; Ide, anunciai que resucitou.)

BIBLIOGRAFÍA:

- ANÓNIMO (1-XII-1925): «Libros e Ideas. Hacia el Ballet Gallego». *A Nosa Terra* (nº 214, 1-XII-1925). Páx. 8.
- BAL y GAY, J. (1924): *Hacia el ballet gallego. Ensayo*. Lugo. Editorial Ronsel.
- BAL y GAY, J. (24-VII-1925): «Marginales. Automarginal.» *El Pueblo Gallego*, en: FERNÁNDEZ GARCÍA, R. M. (2005): *Bal y Gay, o seu pensamento antes de 1933*. Sada. Ediciós do Castro. Serie Documentos. Páx. 106.
- BAL y GAY, J. (15-I-1926): «En torno al ballet gallego. Lector.» *El Pueblo Gallego*, en: FERNÁNDEZ GARCÍA, R. M. (2005): *Bal y Gay, o seu pensamento antes de 1933*. Sada. Ediciós do Castro. Serie Documentos. Páx. 111.
- CARRÉ ALVARELLOS, L. (6-I-1926): «En torno al ballet gallego. Máis aclaracións.» *El Pueblo Gallego*, en FERNÁNDEZ GARCÍA, R. M. (2005): *Bal y Gay, o seu pensamento antes de 1933*. Sada Ediciós do Castro. Serie Documentos. Páx. 110.
- VILAR PONTE, A. (13-III-1926): «Galerías. Los Coros Gallegos.» *El pueblo gallego* (Año III, nº 681, 13-III-1926). Páx. 1.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I. (Última consulta 6-II-2021): *Teatro y Espectáculos Públicos en Galicia. Teatro latino: Los dramas litúrgicos. Ciclo Pascual (Visitatio sepulchri)*. En: <http://www.teatroengalicia.es/liturgico.htm>

VIDA ACADÉMICA

AÑO 2019

CONVOCATORIA PLAZA Y ELECCIÓN DE ACADÉMICO DE NÚMERO

La Real Academia de Bellas Artes, en su proceso de actualización de plazas vacantes de sus miembros, anunció en el Diario Oficial de Galicia núm. 70 con fecha de 10 de abril de 2019 la provisión de una plaza de académico numerario para la Sección de Música.

En sesión ordinaria de 1 de junio, celebrada en el Salón de Plenos de la Diputación Provincial de Lugo fue presentada ante el plenario una única candidatura avalada por los miembros numerarios don Maximino Zumalave Caneda, doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, don Xurxo Lobato Sánchez y don Xosé Manuel Casabella López, a favor del compositor y profesor de Música don Juan Pedro Durán Alonso. En la siguiente sesión ordinaria celebrada el día 29 de junio, tras la votación reglamentaria resultó elegido académico de número, don Juan Pedro Durán Alonso, que pasará a formar parte de la sección de Música, cubriendo la plaza vacante por fallecimiento de don Enrique José Jiménez Gómez.

ACTO DE INGRESO DE DON JUAN PEDRO DURÁN ALONSO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA SECCIÓN MÚSICA

El acto de recepción de don Juan Pedro Durán Alonso como académico de número de la Sección de Escultura, tuvo lugar el día 23 de noviembre de 2019 en el Museo de Belas Artes de A Coruña, en sesión extraordinaria pública presidida por el titular de la Academia don Manuel Quintana Martelo. El acto contó con la asistencia de don Alberto Núñez Feijóo, presidente de la Xunta de Galicia; y la de diversas autoridades, entre ellas, la presidenta de honor de la Academia, doña Mercedes Goicoa Fernández; doña Rosario Álvarez Blanco, presidenta del Consello de Cultura Galega; don Xesús Vázquez Abad, miembro del Senado; y de altos cargos de la Consellería de Cultura e Turismo

de la Xunta de Galicia: don Anxo Lorenzo Suárez, secretario general de Políticas Culturais, y don Manuel Vila López, secretario general Técnico de Cultura; y por parte de la Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional: don J. Manuel Pinal Rodríguez, director general de Centros e Recursos Humanos; dona Susana Castro Barral, subdirectora general de Centros e Recursos Humanos y dona Carmen Cimadevila Cea, subdirectora general de Inspección, Avaliación e Calidade do Sistema Educativo; don Jesús Javier Celemín Santos, concejal de Educación, Cultura y Memoria Histórica en representación del Ayuntamiento de A Coruña; doña María Antón Vilasánchez, diputada del Parlamento de Galicia; don Roberto Luis Coira Andrade, concejal Grupo PP del Ayuntamiento de A Coruña; don Fernando López-Acuña López, en representación de la Real Academia Galega; así como una amplia representación de académicos y numeroso público que completaron el aforo del Salón de Actos del Museo.

Abierta la sesión por el presidente de la Academia, dio uso de la palabra al secretario accidental Sr. Fernández-Cid Enríquez para proceder a la lectura de los trámites, propuesta y elección del académico electo. Seguidamente el Sr. Quintana solicitó la entrada del Sr. Durán Alonso, que accedió acompañado por los miembros numerarios doña Soledad Penalta Lorenzo y don Xosé Díaz Arias de Castro, al Salón de Actos siendo recibido con aplausos por el público asistente.



F/1. Don Juan Pedro Durán Alonso (Foto: Alberto Bandín).

A continuación el presidente cedió la palabra al académico electo para dar lectura a su discurso titulado *La canción: la esencia pura del arte Musical*, iniciando su intervención con unas palabras de agradecimiento hacia la Academia, y de manera especial a aquellos académicos que lo propusieron, poniendo de manifiesto la unión que con algunos de sus actuales miembros mantiene (doña María de las Mercedes Goicoa Fernández y don Rogelio Groba Groba, maestros suyos, don Ramón Castromil Ventureira, don Maximino Zumalave Caneda, don Víctor Pablo Pérez, don José López Calo y con don Rafael Úbeda Piñeiro), y la relación que tuvo con algunos insignes académicos históricos de la Institución como doña María Luisa Rodríguez Nache o don Carlos Martínez-Barbeito y Morás.

Hizo especial mención a su predecesor, don Enrique José Jiménez Gómez, a quién le unía una gran amistad y a la labor que ambos llevaron a cabo durante ocho años en el Consello da Cultura Galega. En la parte central de su discurso realizó un emotivo homenaje al canto y a las canciones, haciendo un breve recorrido histórico, sin olvidar la música gallega, mencionando los nombres de Marcial del Adalid, Juan Montes, José Castro “Chané” y José Baldomir, que compusieron “la banda sonora” de nuestras vidas a partir de textos de Rosalía, Curros o Pondal.

La canción, como así afirmó, se dispone de una triple estructura (texto-partitura-ejecución) que precisa de tres artífices y por tanto de tres actos creativos ensamblados en un mismo ideal, lo que describió como arte sobre arte sobre arte. Como colofón a su discurso don Juan Durán al piano, acompañando al barítono don Gabriel Alonso, interpretaron tres poemas musicalizados por el compositor: *Menos tu vientre* de Miguel Hernández; *Verrá la Morte*, de Cesare Pavese, y *Sós*, de Manuel Antonio; finalizando con *El valle de la inquietud*, una breve pieza para piano solo, inspirada, a modo de una Romanza sin palabras, en el nostálgico poema del mismo nombre de Edgar Allan Poe.

El discurso de contestación, en nombre de la Corporación, corrió a cargo del académico de número de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda quien se centró en señalar algunos de los aspectos de la



F/2. Don Juan Pedro Durán Alonso, pronunciando su discurso de ingreso. En la mesa presidencial, de izda. a dcha: doña María Victoria Carballo-Calero Ramos (archivera-bibliotecaria), don Celestino García Braña (vicepresidente), don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA), don Alberto Núñez Feijóo (presidente de la Xunta de Galicia), doña María de las Mercedes Goicoa Fernández (presidenta de Honor de la RAGBA), don Miguel Fernández-Cid Enríquez (tesorero), doña Soledad Penalta Lorenzo (conservadora) [Foto: Alberto Bandín].

obra compositiva de don Juan Durán en concreto a las dos obras ligadas a la literatura gallega: *Cantiga Finisterrae* sobre textos de Miguel Anxo Fernán Vello y la ópera *O Arame*, con libreto de Manuel Lourenzo, estrenadas ambas en la ciudad de A Coruña en 2001 y 2008 respectivamente. Hizo mención también a la triple estructura de la canción de la que habló don Juan Durán y añadió a ésta la escucha activa, por la vivencia específica y personal de quien escucha. Agradeció el recuerdo a don Enrique José Jiménez Gómez, e hizo alusión también a los integrantes de la Sección de Música que fueron maestros del académico electo: doña Mercedes Goicoa y don Rogelio Groba. El Sr. Zumalave Caneda concluyó su disertación haciendo mención a la efeméride que se cumple este año: el 170 aniversario de la Academia fundada en 1849 y al trabajo a partir de la idea de fidelidad al arte y a la música, idea que conserva y al mismo tiempo es creativa, dándole la bienvenida al nuevo académico.

Las dos disertaciones fueron muy aplaudidas por el numeroso público asistente.

Tras estas intervenciones el presidente de la Academia procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a don Juan Pedro Durán Alonso, haciéndole entrega del Diploma acreditativo de este reconocimiento.

El presidente dio la bienvenida y la enhorabuena al nuevo académico de número del que destacó su creatividad y sus méritos profesionales y al que animó a aportar su trabajo para el desarrollo de la Academia. Finalizó su discurso agradeciendo la hospitalidad del Museo de Belas Artes da Coruña y a su directora, y especialmente al presidente de la Xunta de Galicia como anfitrión para la celebración de esta sesión extraordinaria pública.

A continuación el Sr. Quintana Martelo cedió la palabra al presidente de la Xunta de Galicia, quien pronunció unas palabras reivindicando la importancia del papel de los estudios musicales, los museos y la cultura, apostando por las nuevas tecnologías como una herramienta más y no como sustitutas de ellas. Destacó asimismo la importancia del reconocimiento de don Juan Durán a quien la crítica lo considera el más importante compositor gallego de su promoción. Reconoció también el importante trabajo de la Academia como órgano consultivo de la Administración afirmando que espera que el presupuesto de la Consellería de Cultura e Turismo “contenga las cifras que están previstas” para la Real Academia Gallega de Bellas Artes. Tras su intervención se dio por finalizada a la sesión.

Como colofón, en el vestíbulo del Museo, el Coro Cantabile dirigido por Pablo Carballido, interpretó dos canciones musicalizadas por el compositor don Juan Durán, *O día e a noite*, poema de Manuel Rivas, y *En que momento*, poema de Celso Fernández Sanmartín.



F/3. De izda. a dcha: doña Ana Goy Diz, don Miguelanxo Prado Plana, doña Ángeles Penas Truque, don Maximino Zumalave Caneda, don Xurxo Lobato Sánchez; don Ramón Yzquierdo Perrín, don Xosé Manuel Casabella López, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, don Celestino García Braña, don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA), don José Carlos Valle Pérez, don Juan Pedro Durán Alonso, don Alberto Núñez Feijóo (presidente de la Xunta de Galicia), doña María de las Mercedes Goicoa Fernández (presidenta de Honor de la RAGBA), don Rafael Úbeda Piñeiro, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don Acisclo Manzano Freire, doña Soledad Penalta Lorenzo, don José María Eguileta Franco y don Xosé Díaz Arias de Castro. (Foto: Alberto Bandín).

CONCESIÓN DEL TÍTULO DE ACADÉMICOS DE HONOR

En sesión ordinaria celebrada el día 1 de junio fueron presentadas dos propuestas debidamente argumentadas para académicos de honor; una a favor de la fotógrafa documental doña Cristina García Rodero, avalada por los miembros numerarios don Xurxo Lobato Sánchez, don Felipe-Senén López Gómez y doña Soledad Penalta Lorenzo; y otra a favor del coleccionista, mecenas y editor don José María Lafuente, avalada por los miembros numerarios, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, doña Asunta Rodríguez Rodríguez y don Eduardo Manuel Matamoro Irago. Tal como establecen los Estatutos las dos propuestas fueron llevadas



F/4. Don José María Lafuente (Foto: Manuel Álvarez).



F/5. Doña Cristina García Rodero, en el acto de inauguración de la exposición "Transtempo" en el CGAC, el 18 noviembre 2010. (Foto: Mario Llorca).



F/6. Doña Elena Colmeiro (Foto: Xurxo Lobato).

a la sesión celebrada el 29 de junio de 2019, en la que el plenario acordó y estimó, previa votación, que ambas candidaturas eran merecedoras de la concesión del título de académico de honor.

Asimismo en sesión ordinaria celebrada el día 26 de octubre fue valorada la propuesta presentada con fecha de 9 de mayo firmada por los miembros numerarios don Xurxo Lobato Sánchez, doña Soledad Penalta Lorenzo y don Felipe-Senén López Gómez, a favor de doña Elena Colmeiro González. Vista la solicitud por el plenario, ampliamente argumentada en virtud de sus méritos como una artista de la cerámica de larga trayectoria creativa, considerada una precursora de la escultura en cerámica en España, capaz de crear un lenguaje personal que rompe con las convenciones e investigadora en el uso de materiales industriales, se consideró merecedora de este reconocimiento y tras la votación reglamentaria, se acordó concederle el título de académica de honor.

Por último, en sesión celebrada el día 26 de octubre fue presentada una propuesta a favor de don César Antonio Molina Sánchez, firmada por los académicos numerarios don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don Felipe-Senén López Gómez, doña Menchu Lamas, doña Asunta Rodríguez Rodríguez, don Xurxo Lobato Sánchez y don Eduardo Matamoro Irago, solicitando la concesión del título de académico de honor. Dicha candidatura fue trasladada al plenario del 23 de noviembre para su valoración, y tras la votación preceptiva se acordó conceder al Sr. Molina Sánchez dicho reconocimiento en



F/7. Don César Antonio Molina (Foto: Xurxo Lobato).

virtud de sus méritos como escritor, profesor, crítico y gestor cultural, uno de los impulsores de la candidatura de la Torre de Hércules para convertirse en Patrimonio de la Humanidad, lograda en el año 2009; director del Círculo de Bellas Artes de Madrid desde 1996 hasta mayo de 2004; director del Instituto Cervantes (2004-2007), desde su llegada a este cargo reforzó su expansión con la apertura de numerosas sedes por todo el mundo; así como por su importante gestión como Ministro de Cultura desde el 8 de julio de 2007 hasta el 7 de abril de 2009.

ACTO DE INGRESO DE DOÑA CRISTINA GARCÍA RODERO COMO ACADÉMICA DE HONOR

El día 14 de diciembre de 2019 la Academia Gallega de Bellas Artes celebró sesión extraordinaria pública en el Auditorio del Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, para la toma de posesión como académica de Honor de doña Cristina García Rodero. El acto estuvo presidido por don Manuel Quintana Martelo, actuando como secretario el titular don Felipe-Senén López Gómez, con la asistencia de los miembros de la Junta de Gobierno y académicos, contando con la presencia de don Xesús Palmou Lorenzo, presidente de la Academia Xacobeá;

doña Mercedes Rosón Ferreiro, concejala de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela; doña Margarita Ledo Andión, académica de la Real Academia Galega, y del historiador y académico don Ramón Villares Paz; así como representantes de instituciones culturales y público en general.

Tras la lectura de los trámites, propuesta y elección de la nueva académica por el secretario, se procedió a dar entrada en el auditorio a la Sra. García Rodero, accediendo acompañada por los miembros numerarios doña Menchu Lamas y don Juan Pedro Durán Alonso.

Seguidamente el presidente concedió la palabra a la académica de honor quien comenzó su emotivo discurso dando las gracias a la Corporación por su generosidad y en especial a los académicos que la propusieron. Hizo especial mención a don



F/8. Doña Cristina García Rodero
(Foto Álvaro Luarca)

Manuel Chamoso Lamas quien fue presidente del jurado que le concedió la beca de arte de la Fundación Juan March en los inicios de su carrera como reportera y a sus padres quienes le enseñaron la importancia del trabajo, la bondad y la generosidad y quienes, en sus propias palabras, le dieron “libertad para elegir su camino”. Asimismo, recordó *El Carnaval* de Julio Caro Baroja como obra importantísima en su trabajo, uno de los motivos que le trajeron a Galicia. También hubo un momento de recuerdo a la fotógrafa Ruth Martilda Anderson antes de comenzar la proyección de sus fotografías en la que hizo un recorrido por su trabajo sobre Galicia, comentando cada fotografía: con sus anécdotas, las sensaciones que advertía, el motivo por el que elige ciertos momentos, el contexto de cada fotografía, los protagonistas de ellas -a quienes recuerda y sigue interesándose por su situación actual-, etc. Finalizó su intervención con un breve vídeo de diez minutos con fotografías de su obra *Transtempo* con música de Muiyagos de Raíz.

El académico de número de la Sección de Artes de la Imaxe don Xurxo Lobato Sánchez, fue el encargado de dar contestación en nombre de la Academia, iniciando su intervención con la palabra “Paixón” como definidora del trabajo de Cristina García Rodero. Realizó un recorrido por la biografía de la artista desde sus inicios a los 17 años con su primer reportaje fotográfico en Puertollano, en las fiestas de su pueblo. Hizo referencia a sus años retratando las fiestas populares y a sus obras “España oculta” y “España, ritos y fiestas”. Xurxo Lobato destacó la formación artística de García Rodero, patente en la composición, estilo y equilibrio de sus imágenes. También hizo alusión al trabajo que llevó a cabo en Galicia y a la exposición *Transtempo* que organi-



F/9. La Junta de Gobierno de la Academia y doña Cristina García Rodero (Foto Álvaro Luarca)

zaron, en el año 2010, conjuntamente La Fábrica y el CGAC donde se recopiló la obra hecha en Galicia, en blanco y negro, por la autora durante los años 70, 80 y 90 del pasado siglo cuyos protagonistas son las romerías y las fiestas tradicionales. El libro se culmina con fotografías tomadas ya en 2010 que difieren de las anteriores: “una Galicia más sensual, expresionista, bucólica e incendiada”, según las propias palabras del Sr. Lobato Sánchez. Finalizó su disertación elogiando la fotografía de la académica de Honor que “escribe con emoción, con ternura y sobre todo con pasión”.

Ambas intervenciones fueron muy aplaudidas por el público asistente.

A continuación el presidente da Academia procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a doña Cristina García Rodero haciéndole entrega del Diploma acreditativo de esta distinción.

El Sr. Quintana Martelo hizo uso de la palabra para repasar los méritos más destacados de la académica de honor que calificó como mujer extraordinaria. Pronunció unas palabras laudatorias hacia la Sra. García Rodero de



F/10. Sedentes de izda. a dcha.: don Felipe-Senén López Gómez (secretario general), don Celestino García Braña (vicepresidente), doña Cristina García Rodero (académica de honor), don Manuel Quintana Martelo (presidente), doña María Victoria Carballo-Calero Ramos (archivera-bibliotecaria), doña Soledad Penalta Lorenzo (conservadora) y don Miguel Fernández-Cid Enríquez (tesorero). De pie de izda. a dcha: don José María Eguileta Franco, don Xosé Manuel Casabella López, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, doña Asunta Rodríguez Rodríguez, doña Menchu Lamas Pérez, don Xurxo Lobato Sánchez, don Acisclo Manzano Freire, don Maximino Zumalave Caneda, don José Carlos Valle Pérez, don Daniel Carlos Lorenzo Santos, don Juan Pedro Durán Alonso, don Fernando Agrasar Quiroga y don Manuel Paz Mouta. (Foto: Álvaro Luarca).

quien se considera admirador y cuya obra destaca como profundamente plástica para él: por su composición, por su creatividad y por “captar ese momento dando la impresión que todo elemento que comporta su plano fotográfico, que entra por su visor, incluso parece colocado, dispuesto y organizado en un manejo del acto como de igual modo un director de orquesta dirige a sus músicos.” Finalizó su intervención dándole una cordial bienvenida y agradeciendo al Centro Galego de Arte Contemporánea su acogida y al público asistente su presencia.

FALLECIMIENTO DE ACADÉMICOS

El día 30 de diciembre falleció en A Coruña don Andrés Fernández-Albalat Lois. Había nacido en la ciudad herculina el 23 de junio 1924.

Tras realizar el bachillerato en su ciudad natal se trasladó a Santiago de Compostela para cursar Ciencias Exactas y más tarde a Madrid para realizar sus estudios de Arquitectura, se titula en 1956 tras una estancia en Italia con una beca de pintura. Doctor Arquitecto, desarrolló su actividad profesional en Galicia siendo uno de los exponentes más destacados de la arquitectura del Movimiento Moderno de la segunda mitad del siglo XX en tierras gallegas.

Entre sus obras, cabe destacar, La Ciudad de las Rías (1968), como actuación en planeamiento, la facultad de Matemáticas en Santiago, la Escuela de Idiomas en A Coruña o el Centro de Cálculo y Servicios de Caixa Galicia; edificios industriales como la Fábrica de Coca-Cola o de la filial de Seat, ambos en A Coruña y la fábrica de Cerámica de Sargadelos en Cervo, Lugo, entre otros muchos proyectos a lo largo de su dilatada trayectoria.

Fue asimismo una personalidad destacada en el ámbito cultural de Galicia perteneciendo diversas instituciones entre las que cabe destacar: el patronato y Junta directora del Museo Carlos Maside, el Instituto Gallego de Información; miembro numerario del Colegio Libre de Eméritos, de la Real Academia Galega, del Consello



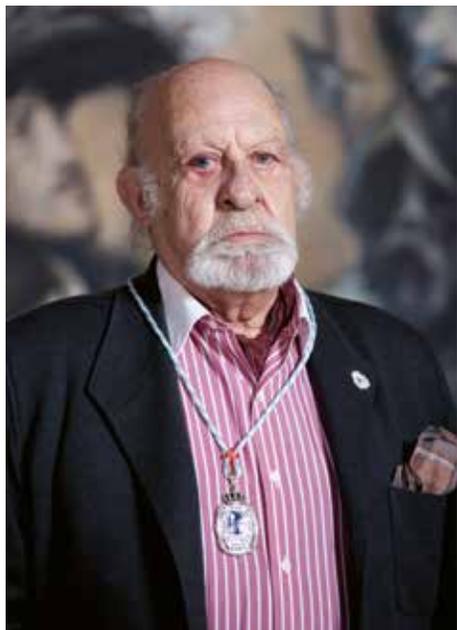
F11. Don Andrés Fernández-Albalat Lois (Foto: Xurxo Lobato).

da Cultura Galega y la Real Academia de doctores y Presidente de Honor del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses. Así mismo fue miembro fundador del Laboratorio de Formas de Galicia, vicepresidente-fundador del Museo do Pobo Galego y decano-fundador del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, entre otras instituciones.

También cultivó su faceta pedagógica y divulgativa en multitud de conferencias y como profesor emérito de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña desde 1991.

En sesión ordinaria de 26 de febrero de 2011 a propuesta de los académicos numerarios don Celestino García Braña, don Felipe-Senén López Gómez y don Ramón Yzquierdo Perrín, resultó nombrado académico de Honor de la Real Academia de Belas Artes. El acto de ingreso se celebró el 25 de junio de ese mismo año en el Salón de Actos del Museo de Belas Artes da Coruña pronunciando el discurso “Artes y Bellas Artes” que fue contestado en nombre de la Institución por el académico numerario de la Sección de Arquitectura don José Ramón Soraluze Blond.

Don Alfonso Pedro Abelenda Escudero, falleció el día 21 de marzo de 2019. El destacado artista pintor y dibujante había nacido en A Coruña el 5 de octubre de 1931.



F/12. Don Alfonso Abelenda Escudero
(Foto: Xurxo Lobato).

En 1949 se traslada a Madrid para comenzar sus estudios de Arquitectura, allí toma contacto con Molezún y Fernández-Albalat, recibe lecciones del pintor Gutiérrez Navas y realiza estudios en el Casón del Buen Retiro. En 1954 realiza su primera exposición individual en la sala “Lino Pérez” de A Coruña. Fue integrante de la renovadora Escuela Gráfica de “Don José” en cuya revista empieza a colaborar en 1955 y donde comienza a cultivar su vertiente humorística. En 1959 se instala en Santiago de Compostela para cursar Ciencias Exactas mientras a su vez expone en toda Galicia y comienza a colaborar con la revista “La Codorniz” desde 1962 hasta 1977.

Expone en 1960 en Londres y en el 61 en París donde estudia Arquitectura y decoración con Petrus Bride. Desde 1965, ya en Madrid de nuevo, realiza exposicio-

nes por todo el mundo, New York, México, Caracas, Madrid, Barcelona, Oslo, Estocolmo, etc. En 1968 recibe la Medalla del Salón Nacional de Humoristas, y obtuvo diversos premios “Ciudad de La Coruña” y en concursos internacionales. Sus obras están representadas en numerosos museos de Arte Contemporáneo España, y participó en la Expo Mundial de Bruselas (pabellón de España), en la Exposición francesa en Moscú (1959), y en otras celebradas en Barcelona, Madrid, Tetuán, Rabat, etc. Abelenda aborda el paisaje, el bodegón, la figura y el cartel; en las cuatro facetas de su pintura resplandecen las características de un atrevido estilo y su peculiar originalidad.

En un artículo publicado en el 1955 por el crítico José Luis Bugallal Marchesi, nos dice: *“Transcurrirán muchos años y a La Coruña le cabrá un honor que difícilmente podrá superar otra ciudad española: la de haber sido cuna de esta impetuosa y fulgurante generación que integran Isaac Díaz Pardo, Antonio Lago, José María Labra, Antonio Tenreiro Brochón, Ramón Vázquez Molezún y Alfonso Abelenda Escudero”*.

Don Alfonso Abelenda pertenecía a la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, como miembro correspondiente desde el 28 de mayo de 2005.

“DÍA DAS ARTES GALEGAS” 2019

En Sesión Ordinaria celebrada el día 30 de junio de 2018, el plenario decidió, por aclamación, homenajear a lo largo del 2019, y en especial, el “Día das Artes Galegas” a Luis Seoane López (Buenos Aires, 1910 - A Coruña, 1979), que servirá para profundizar y difundir su figura, tanto como teórico del arte, creador, diseñador, caricaturista, dibujante o pintor, esencial en el Laboratorio de Formas de Galicia y de la nueva imagen de Galicia basada en la interacción tradición-innovación a través de las “Industrias da Memoria” (Sargadelos, O Castro, etc.).

CELEBRACIÓN DEL ACTO EN A CORUÑA

El Teatro Colón de A Coruña, acogió el día 1 de abril la celebración del “Día das Artes Galegas 2019”, para rendir homenaje a la figura de Luis Seoane. El acto académico contó con las asistencias de don Alberto Núñez Feijóo, presidente de la Xunta de Galicia; don Javier Losada de Azpiazu, delegado del Gobierno en Galicia; don Xulio Ferreiro Baamonde, alcalde del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña; don Valentín González Formoso, presidente de

la Excma. Diputación Provincial de A Coruña; don Diego Calvo Pouso, vicepresidente del Parlamento de Galicia; don Julio Abalde Alonso, rector de la Universidad de A Coruña; don Anxo Lorenzo Suárez, secretario general de Políticas Culturales de la Xunta de Galicia; y don Xosé Manuel Sande García, presidente de la Fundación Luis Seoane y concejal del Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña. Además asistieron al evento doña Branca Novoreyra Rei, concejala del Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santiago de Compostela; doña Ángeles Penas Truque, en representación del Consello da Cultura Galega y doña Silvia Longueira Castro, directora de la Fundación Luis Seoane; académicos, representantes de instituciones y agrupaciones culturales, galeristas... Con el acompañamiento musical del pianista Brais González, se inició el acto fue presentado por el actor y escritor don Santiago Fernández Fernández.



F/13. De izda. a dcha: don Xosé Manuel Sande García, don Anxo Lorenzo Suárez, don Diego Calvo Pouso, don Xulio Ferreiro Baamonde, don Alberto Núñez Feijóo, don Manuel Quintana Martelo, don Javier Losada de Azpiazu y don Julio Abalde Alonso (Foto: Ángel Arias).

El discurso inaugural corrió a cargo del presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes don Manuel Quintana Martelo, seguidamente, el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen, don Xosé Díaz Arias Castro, fue el encargado en nombre de la Institución, de realizar el laudatorio bajo el título de “Significado de Luis Seoane no contexto da cultura galega do século XX”. A continuación intervinieron el presidente de la Fundación Luis Seoane, el presidente de la Diputación Provincial, el alcalde de A Coruña, el delegado del Gobierno en Galicia, cerrando el acto el presidente de la Xunta de Galicia.

DISCURSO DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

Esta corporación académica tiene ciento setenta años de vida, siendo creada, en Real Decreto, con la fecha del 31 de octubre de 1849, como Academia de Bellas Artes de La Coruña y, desde 1984, Real Academia Gallega de Bellas Artes. En su andadura, y desde su nacimiento, fue la impulsora y creadora de la Escuela de Bellas Artes, después Escuela de Artes y Oficios o, también, del Museo Provincial de Bellas Artes, así como de otras asociaciones para la potenciación y salvaguarda de las artes, permaneciendo siempre atenta a todo suceso en relación con la riqueza de nuestro Patrimonio Cultural.

Ya lo hemos dicho otras veces y lo recordamos ahora, que el pasado 2015, nuestro plenario determinó incluir en el almanaque gallego de la cultura el “Día das Artes Galegas”. Jornada que tiene su partida en un hito histórico, aquel 1 de abril de 1188 en el que el Maestro Mateo colocó los dinteles del Pórtico de la Gloria dejando, de esta manera, constancia epigráfica del día y del hecho.

Un Pórtico que es cumbre del Románico, que abre caminos y recibe al mundo, principio y fin, donde partiendo de la piedra y de la tradición de los canteros, que tanto caracterizan Galicia, están representadas todas las Artes: diseño, arquitectura, pintura, escultura, música, los mecenas, los historiadores, los teóricos, e incluso, con el tiempo, la lección de ese recorrido a través de los problemas de conservación y sus soluciones, entre ellas, la más relevante, la llevada a cabo recientemente, con tanto mérito, esfuerzo y éxito.

No pudiendo ser de otro modo, nuestra primera dedicación de este día fue al Maestro Mateo, siguiendo los años posteriores con los homenajes a Castela, Maruja Mallo y Alejandro de la Sota.

En nuestro ánimo está reconocer el trabajo hecho, los caminos abiertos, las enseñanzas recibidas, pero también la posibilidad que admiten sus obras de nuevas lecturas, de miradas contemporáneas, pues somos conscientes de que en el futuro servirán de guías.

Es esta secuencia la que nos trae aquí y hace que, para la fecha de hoy, pongamos la memoria y con ella las mejores inquietudes de estudio y difusión, en un creador de formas, Luis Seoane, un gallego en la diáspora argentina, que fue aquí, en esta ciudad del Faro de Hércules y María Pita, donde encontró su base inspiradora, siendo gallego universal ante todo, más allá de un creador, un teórico del arte o un divulgador de cuanto significa la Cultura Gallega.

Luis Seoane no se queda sin más en Galicia, haciendo que los saberes artesanales que nos caracterizaron, perduren, como en pocos países con las tradiciones renovadas, y “transiten” a través de los nuevos sistemas de producción, de la industria y de las nuevas tecnologías: la porcelana, el

vidrio, el hierro, el telar, el mosaico, el mural integrado en las arquitecturas, los múltiples, el grabado y, como no podía ser de otra manera, el libro. El arte en las librerías, en los bazares, en las calles, intentando siempre una nueva imagen identitaria gallega, asentada en la reflexión sobre lo propio pero comprometida con lo contemporáneo, con una clara visión de incidencia en el presente y en el futuro.

Así pues, y bien lo sabía Seoane, “somos nuestra imagen,” hoy más que nunca, y he aquí, por lo tanto, la importancia del diseño, de un trabajo interactivo, teórico, experimental, práctico, formando tándem creativo para ello con su inseparable Isaac Díaz Pardo, recogiendo ambos las ansias de tantos gallegos que quedaron en el camino e incluso de aquellos que prolongaron, por tantas y distintas razones, su tiempo en la emigración.

Dos ideólogos y creadores del Laboratorio de Formas de Galicia, legado evolucionado, renovado del Seminario de Estudos Galegos, iniciativa truncada por la guerra y la intolerancia. Bases éticas y estéticas de las que nacieron las “Industrias da Memoria”: O Castro, Sargadelos o el frustrado Instituto Galego da Información, asuntos estos, en los que profundizará a continuación el diseñador Xosé Díaz en su intervención sobre la figura de Luis Seoane.

Y ya que por las obras todo será juzgado, a la vista está que la de Luis Seoane tiene y tendrá tanto sentido de ser como la misma Galicia. Asumimos de modo que la forma y el fondo, que el mismo camino que hacemos es meta también, con el debate entre la ética y la estética, tan presente en Seoane, no debe perderse: es algo que no prescribe, necesario para la teoría y la vida cultural de un pueblo que siempre ansió, sintió y predicó ser “célula de universalidad,” siendo Luis Seoane un puente del ayer a nuestro hoy, un artista integrador de las artes, polifacético, creador de múltiples conceptos que recorre de manera tan brillante a lo largo de su vida y que, aún hoy, pedimos para su trabajo un reconocimiento que, entre nosotros, iguale el que tiene fuera de nuestras fronteras.

Quisiéramos que este acto, más allá de la parte protocolaria y litúrgica que tiene, sirva como llamada para retomar caminos, para insistir en “non dar a esquecemento,” ya que hay momentos y senderos de dignificación que es necesario retomar, caminos que son de siempre en la historia de nuestra identidad.

Ya para finalizar queremos dejar un mensaje de memoria agradecida en aquellos versos del poema “O pasado”, de Seoane:

*“Alguén, sen arrepiarse
Coidadoso de honrar aos mortos,
Non sabemos quen,
Con seguranza aínda non nacido,
Fará memoria
Herdará no seu sangue o recordo*

*E ofrecerá
Nos petos das ánimas
Un novo amor á liberdade”*

La Academia quiere dar las gracias a la escuela, a todo el ámbito cultural, a las sociedades civil y política y también, especialmente, a los que sirven de mecenas promotores de actos como este, por sumarse a nuestra llamada de estudio, y más que nada, de divulgación de nuestras bases históricas: a la Xunta de Galicia, a la Diputación de A Coruña, a la Fundación Luis Seoane y al Ayuntamiento de A Coruña por habernos acogido en este espacio tan emblemático de esta atlántica ciudad.

Gracias a todos los aquí presentes, avalando una tradición que deseamos transite y, como diría SEOANE, que aquellos caminos se retomen y mejoren.

Muchas gracias.

*Manuel Quintana Martelo
Presidente da Real Academia Gallega de Bellas Artes*

LAUDATIO:

“SIGNIFICADO DE LUIS SEOANE EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA GALLEGA DEL SÉCULO XX”

Si hay alguna característica que define a Luis Seoane, es la de su condición de creador polifacético. Estamos delante de una figura de gran complejidad, de un artista que cultivó numerosas disciplinas y puso en marcha iniciativas que fueron más allá de su tarea plástica: pintor, grabador, dibujante, ilustrador, muralista, diseñador, editor, escritor, periodista, promotor cultural e industrial... El resultado fue una vida fértil, montón de vicisitudes, y una obra extensa y diversa que se caracterizó por su voluntad de dotar a la cultura gallega de una dignidad que, ya fuera por el retraso secular, o por la catástrofe que ocasionó la guerra civil, él quiso dar continuidad desde el exilio, con unos planteamientos regeneradores y vanguardistas que bebían de la historia, las tradiciones populares y las formas culturales autóctonas. De su vida y de su extensa y compleja obra hablaremos a continuación.

La vida de Luis Seoane –como la del Ulises que regresa a Ítaca tras no pocos incidentes– va a ser un permanente viaje de regreso, de la Argentina de la emigración y del exilio a la Galicia que hubo de abandonar por motivos primero económicos y después de persecución ideológica. Del hogar de emigrantes gallegos en Buenos Aires, donde nace en 1910, regresa a Galicia cuando cumple 6 años, instalándose en A Coruña, al lado del Faro de Hércules, cuyas antorchas de luz junto con las olas del mar del Orzán se

convertirán en lugares simbólicos que plasmará en muchas de sus obras a lo largo de su vida. La luz de la vieja torre inundará e iluminará su futura obra plástica y literaria.

En Compostela, ciudad a la que la familia se traslada en 1920, vivirá hasta 1934. Aquí tendrá lugar su formación académica y, la más importante: su formación artística y política. La artística de la mano de su maestro Carlos Maside, una persona que con su extraordinaria calidad humana, sus inquietudes plásticas e intelectuales y su compromiso con Galicia y la modernidad, constituyen para Seoane la antorcha que iluminará su juventud y lo iniciará en el conocimiento y valoración del mundo campesino y sus tradiciones, y en las formas heredadas del románico, que los dos dibujan compulsivamente, después de visitar el Pórtico de la Gloria o los antiguos códices miniados compostelanos. La admiración que Luis Seoane siente por Carlos Maside deriva en una sólida y perdurable amistad. Años después Seoane recordará esta etapa: «Traté de servirme de mi conocimiento del pasado para mis experiencias gráficas. El gusto por las prehistóricas insculturas en las rocas, abundantes en Galicia, por las inscripciones de los sarcófagos romanos que también allí abundan, y por los miniados medievales. Mayormente, aquellos del cartulario de la catedral compostelana, del *Tumbo A*, y los del *Diurnal de Fernando I*, cuyas páginas epigráficas son las más ricas de la antigua librería española». Seoane consideraba el Medioevo como la etapa más brillante de la historia de Galicia, que resultó un foco de constante inspiración para su obra plástica y literaria, convirtiendo estos siglos en un espacio simbólico de recuperación identitaria y moral capaz de restablecer las bases de la autoestima. Seoane hacía suyo el pensamiento de José Saramago: «Hay que recuperar, mantener y transmitir la memoria histórica, porque se comienza por el olvido y se termina en la indiferencia». Paralelamente a este aprendizaje en las raíces culturales de Galicia, Seoane está atento a las vanguardias que brotaban en Europa, que estudia compulsivamente, en especial el expresionismo alemán, y en particular la obra satírica de George Grosz, el dibujante antifascista berlinés, que plasmó magistralmente la decadencia y deriva de la sociedad teutona en la etapa de entreguerras. Grosz fue para Seoane el paradigma de artista genial y responsable, cuya influencia dejará una honda huella en su actitud intelectual, así como en los trazos y en los temas de su obra dibujística. Él mismo lo recordaba así: «Conocíamos las experiencias tipográficas futuristas y cubistas, las rusas de alrededor de 1920, las de El Lissitzky, las de Werkman en Holanda, los trabajos modernistas del escultor y grabador Eric Gill, la nueva tendencia de los constructivistas alemanes, los ensayos del letón Nikolaus Strunke, los de Herbert Bayer en la Bauhaus...» Vemos, pues, que Luis Seoane está estudiando la antigua cultura de Galicia al tiempo que se está informado de lo que está aconteciendo en la Europa de su tiempo. Esta es su característica más importante: la de avanzar hacia delante, pero sin olvidar el pasado, porque, como dijo Soren Kierkegaard: «La vida se vive hacia delante, pero se entiende mirando hacia atrás».



F/14. Don Xosé Díaz Arias de Castro (Foto: Ángel Arias).

En cuanto a su formación política, Compostela fue abundante en esta materia, ya que su militancia en la FUE, la Federación Universitaria Escolar, en la que tuvo especial protagonismo en todas cuantas acciones se llevaron a cabo contra la Dictadura de Primo de Rivera, desde posiciones ideológicas de izquierda radical y galleguista, lo convirtió ya de estudiante en un chico de gran actividad política. «Aquellos años con su desorden –recordaba Seoane– enriquecieron nuestra vida más que ningún sistema de estudios de la Universidad, a la que nosotros dábamos vida». Participa, así mismo, en la creación de la Federación Republicana Gallega y en la Agrupación Nacionalista Independiente, formando parte del equipo que está trabajando en el Anteproyecto de Estatuto de Galicia, que prepara la sección de Ciencias Jurídicas del Seminario de Estudios Gallegos. Su actividad política se complementa con la publicación de sus dibujos satíricos en diversos medios de comunicación, como *El Pueblo gallego* o las revistas *Universitarios*, *Ser* y *Claridad*, que él ayudó a fundar y dirigir.

A su actividad política y artística se le añade la de promotor cultural, siendo el editor, ilustrador y diseñador de los tres primeros poemarios de Álvaro Cunqueiro, *Mar ao norde*, *Poemas do sí e non* y *Cantiga nova que se chama Riveira*. Cabe mencionar su colaboración con Ánxel Casal en la imprenta y editorial Nós, taller en el que entra en contacto con la profesión tipográfica, que jamás abandonaría, realizando allí sus primeros ensayos con las artes gráficas, que habían de condicionar toda su labor plástica a lo largo de su vida. En esta etapa republicana Seoane entra en contacto con Federico García Lorca, en los viajes que este realiza a Galicia en 1932 y

1933, poeta al que homenajeará en diversas ocasiones ya en Buenos Aires, editando e ilustrando algunos de sus poemarios. Así pues, dibujando, ilustrando, diagramando, editando, escribiendo e impartiendo conferencias, la labor política de Seoane se complementa con su labor artística.

Dos años después de finalizar la carrera de Derecho, regresa a Coruña en 1934, donde ejerce de abogado laboralista junto al destacado político Ramón Suárez Picallo. En A Coruña formaliza su relación con Maruxa, la compañera y colaboradora que lo acompañará en adelante. En A Coruña se afilia al Partido Galeguista y continúa con su actividad política y cultural, participando en las tertulias del Café Galicia, con Antón Villar Ponte, Plácido Rodríguez Castro, Luis Huici o Francisco Miguel, entre otros. Después del triunfo del Frente Popular en febrero de 1936 Seoane se implica en cuerpo y alma en el Plebiscito del Estatuto de Autonomía, participando en actos propagandísticos y diseñando el célebre cartel donde un pulpo gigantesco simboliza el centralismo. *O Estatuto libertará a Nosa Terra* reza el texto del cartel, que junto con los de Castelao, Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo, ayudarán al éxito de la consulta.

Con el golpe de estado contra la República en julio de 1936, Seoane es amenazado de muerte por la Falange y, tras pasar dos meses escondido, logra huir a Lisboa donde embarca en septiembre rumbo a Buenos Aires. Allí comenzará una intensa actividad a favor de la República, denunciando los crímenes de los golpistas, entre cuyas víctimas se encuentran muchos de sus amigos y colegas. El exilio será largo, pues pasarán casi 30 años hasta que pueda regresar a Galicia. Pero Seoane también es ciudadano argentino, y tiene pasaporte de ese país, de manera que en pocos años, además de desarrollar una actividad febril en la dinamización cultural y política de la Galicia del exilio, se convierte en un personaje imprescindible del ámbito cultural de la República Argentina, a la que representa mundo adelante en los más importantes foros culturales, exposiciones y bienales internacionales.

En 1937 ya está publicando *Trece estampas de la traición*, un pequeño álbum de dibujos en el que quiere mostrar al mundo la brutal represión en la Galicia controlada por los sublevados. Es el primer libro que publica de su extensa y significativa producción editorial en Argentina, tan sólo seis meses después de llegar a Buenos Aires: trece dibujos entre la sátira y la denuncia que constituyen, junto con los álbumes de Castelao, un documento excepcional de la dramática realidad gallega.

Enseguida entra en contacto con otros compañeros exiliados, con los que lleva adelante una importante acción cultural. Con Arturo Cuadrado, Lorenza Varela, Rafael Dieste o Antonio Baltar crea editoriales: las colecciones Dorna, Hórreo y Buen Aire, en Emecé Editores, las editoriales Nova, Botella al mar y Citania. Funda revistas: *De mar a mar*, *Correo literario*, *Cabalgata* y *Galicia emigrante*, y crea una audición radial con este mismo nombre, *Galicia emigrante*, que se emite ininterrumpidamente por radio, en

Onda LS 10 Radio Libertad, de 1954 a 1971, audición para la que Seoane escribe 1.337 crónicas referidas a temas diversos de historia, actualidad, arte o cultura de Galicia. Es decir: Seoane no se detiene, no se arredra ante nada, su actividad es frenética, pues a mayores despliega una actividad artística gigantesca, primero dibujando, donde su autoridad es reconocida internacionalmente, como la distinción que en Nueva York obtiene en 1945 su álbum *Homenaje a la Torre de Hércules*, seleccionado por el American Institut of Graphic Arts y la Pierpont Morgan Library como uno de los diez mejores libros de dibujo publicados en el mundo entre 1935 y 1945; entre ellos está la *Historia Natural de Buffon*, ilustrada por Picasso.

A partir de este año, 1945, Seoane comienza una actividad pictórica meteórica que no abandonará y que lo situará en la cumbre y el reconocimiento oficial, al recibir en 1962 el Premio Palanza, la más alta distinción de las artes plásticas argentinas, así como su nombramiento en 1968 como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Paralelamente a su actividad pictórica desarrolla una importante actividad como muralista cuyo culmen es el gran mural que realiza en 1957 en uno de los centros culturales más prestigiosos de Latinoamérica, el Teatro Municipal General San Martín, titulado *El nacimiento del teatro argentino* una enorme pintura de 11 x 33 metros que, a mayores de sus funciones estéticas, consigue vertebrar los diversos espacios de acceso al teatro.

Pero Seoane no se queda en la plástica, convirtiéndose en uno de los principales referentes del diseño gráfico argentino de los años cuarenta y cincuenta, participando con su gráfica en el celeberrimo *boom* editorial de ese país.

Toda esa labor artística y de dinamización editorial está acompañada de una considerable obra literaria, donde la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo y el periodismo estarán al servicio de Galicia, de la recuperación de su memoria histórica, de la denuncia de las injusticias y de la dignificación de su cultura. Toda la labor de Seoane actúa como puente entre la Galicia anterior a la Guerra Civil y las nuevas generaciones, tratando de llenar la etapa de los años oscuros de la Dictadura con una obra que continúa en clave de progreso las aspiraciones de las vanguardias destrozadas en 1936.

Ya convertido en un destacado representante de la cultura argentina, comienza su retorno a Galicia a partir de 1963, teniendo A Coruña como base de operaciones. Aquí, al lado de Isaac Díaz Pardo, pone en marcha los inicios culturales e industriales del Laboratorio de Formas, la sociedad instrumental que habían concebido juntos en la Argentina para materializar y encaminar una serie de proyectos en Galicia orientados a promover la memoria histórica. En ese año fundan Ediciós do Castro; en 1967 inician el proyecto de restaurar la actividad cerámica de Sargadelos, una empresa nacida en la Ilustración que ellos entendían como un ejemplo de cómo transformar las materias primas gallegas en productos de alto valor añadido y evidente carácter identitario, para la que Seoane diseña sus primeras

piezas; el Seminario de Sargadelos, que desplegó una importante labor investigadora y pedagógica a lo largo de 40 años, por citar solo algunos de los proyectos realizados por el Laboratorio de Formas. En A Coruña, Luis Seoane instala su hogar y su taller en el sexto piso de la Torre Coruña, en el Paseo de Ronda, desde donde puede contemplar su querido mar del Orzán, tantas veces pintado, dibujado y evocado en sus múltiples crónicas. Allí, el día 5 de abril de 1979, cuatro días después de su 69 aniversario, lo vino a buscar la parca para engrosar la lista de ilustres gallegos que Castella empezó en su célebre fila de *Alba de Gloria*.

Toda la obra plástica de Luis Seoane está colmada de un fuerte carácter emocional, en un intento descomunal de dignificar la cultura de Galicia, rescatando la historia, las tradiciones y los acontecimientos en clave contemporánea para ponerlos a disposición de las nuevas generaciones.

Hoy Galicia, en general, y A Coruña, en particular, pueden estar orgullosas de poseer y acceder a una parte importante de la obra de este genial creador, pues la Fundación que lleva su nombre, que se encuentra a pocos metros de este escenario, al lado del Jardín de San Carlos en la Ciudad Vieja, custodia un material único, entre obras artísticas y documentación: un conjunto de más de 3.000 obras originales y una valiosísima documentación imprescindible para comprender un trozo esencial de la cultura gallega del siglo XX. Estamos seguros de que este legado ayudará a que la memoria de Luis Seoane perdure por muchos años y su descomunal esfuerzo consiga prender en la Galicia del futuro.

Xosé Díaz Arias de Castro
Académico de número de la Sección de Artes de la Imagen



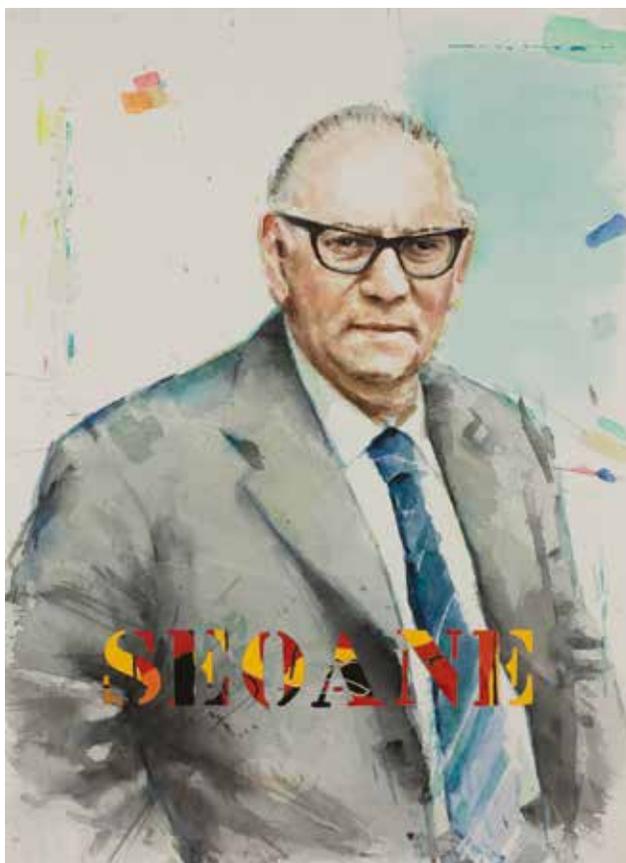
F/15. De izda. a dcha: don Diego Calvo Pouso, don Xulio Ferreiro Baamonde, don Javier Losada de Azpiazu, don Alberto Núñez Feijóo, don Manuel Quintana Martelo, y don Celestino García Braña y don Felipe-Senén López Gómez (Foto: Ángel Arias).

EDICIÓN DE “AVANT LA LETTRE” CARTEL PARA LA CELEBRACIÓN DEL “DÍAS DAS ARTES GALEGAS” 2019 EN HOMENAJE A LUIS SEOANE REALIZADO POR QUINTANA MARTELO

La Real Academia Gallega de Bellas Artes editó para su venta el “Avant la lettre” del cartel para la celebración del “Día das Artes Galegas” en homenaje a Luis Seoane realizado por el artista don Manuel Quintana Martelo haciendo una tirada única de 100 ejemplares sobre un papel ARCHES Natural Textured de 250 gr cm² para una medida de 66x46 cm y una mancha de 56x41 cm, estampado en Injet de alta calidad y tinta UVI OC Canon.

Todos los ejemplares están numerados de 1/100 a 100/100 y firmados por el autor.

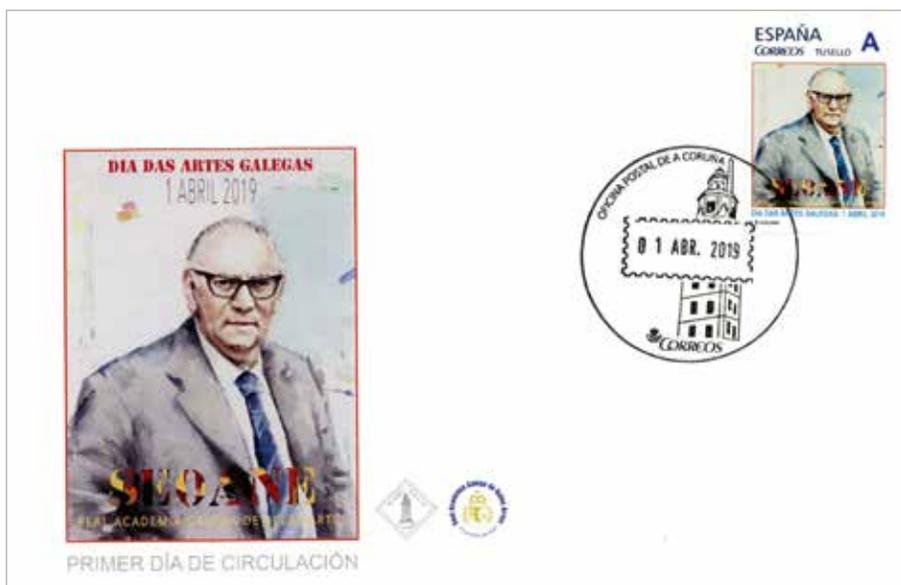
Experiencia que podría dar paso a la edición de los carteles de años anteriores.



F/16. Lámina de Quintana Martelo

EMISIÓN DEL SELLO CONMEMORATIVO DEL “DÍAS DAS ARTES GALEGAS” 2019 DEDICADO A LUIS SEOANE.

En el marco del “Día das Artes Galegas” 2019, con la colaboración de la Sociedad Filatélica de A Coruña y promovido por la Real Academia Galega de Belas Artes se ha emitido un sello dedicado al creador Luis Seoane. La presentación tuvo lugar el día 1 de abril en la sede de la Academia, acto en el que estuvieron presentes el presidente de la Academia, don Manuel Quintana Martelo, y el de la Sociedad Filatélica de A Coruña don José Luis Rey Barreiro.



F/17. Sello “Día das Artes Galegas” 2019.

CONVOCATORIA Y ELECCIÓN HOMENAJEADO “DÍA DAS ARTES GALEGAS” AÑO 2020

La Academia en sesión ordinaria celebrada el día 1 de abril, conforme el Reglamento acordó abrir el plazo del 1 al 30 de abril para la presentación de candidaturas del “Día das Artes Galegas” año 2020 dedicado a una figura singular de las artes de Galicia. En la siguiente sesión de 27 de abril celebrada en Ourense quedó designada la Comisión evaluadora, quedando Compuesta por el presidente, don Manuel Quintana Martelo (con voto de calidad); don Felipe-Senén López Gómez, secretario general de la Academia (con voz pero

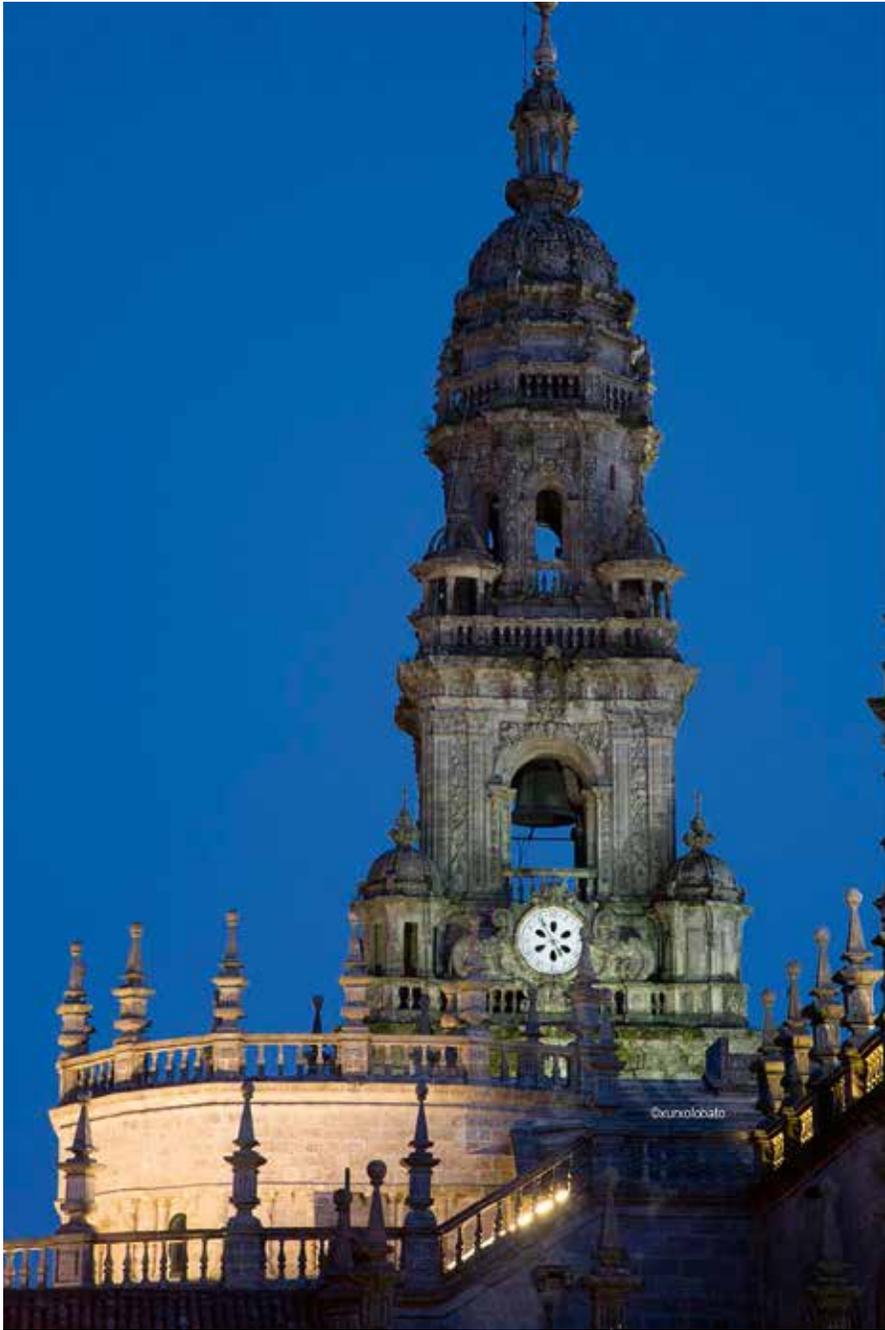
sin voto); por la sección de Pintura y Grabado, doña Carmen Lamas Pérez; por la sección de Escultura, don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo; por la sección de Arquitectura, don Celestino García Braña; por la sección de Música, don Ramón Castromil Ventureira; por la sección Expertos en las Artes, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos; por la sección de Arqueología y Museología, don Daniel Carlos Lorenzo Santos, y por la sección de Artes de la Imagen, son Xosé Díaz Arias de Castro.

El día 20 de mayo se reunió la comisión al objeto de evaluar las candidaturas recibidas: la presentada por el escultor y académico don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo, a favor de la cantante de ópera, la soprano doña Ángeles Gulín Domínguez (Ribavaldía-Ourense, 1939 - Madrid, 2002); las presentadas por la Fundación Manolo Paz de Arte Contemporánea, y por la escultora y académica doña Soledad Penalta Lorenzo, a favor del escultor don Francisco Asorey González (Cambados-Pontevedra, 1889 - Santiago de Compostela, 1961); la presentada por la pintora y académica doña Carmen Lamas Pérez «Menchu Lamas», a favor de la pintora doña Mercedes Ruibal Argibay (San Andrés de Xeve-Pontevedra, 1928 - Madrid, 2003); la presentada por el Museo do Pobo Galego, a favor de la actriz de teatro y cine doña María Victoria Casares Pérez «María Casares», (A Coruña, 1922 - Alloué-Francia, 1996); la presentada por el pintor y académico don Eduardo Manuel Matamoro Irago «Din Matamoro», a favor del pintor José Otero Abeledo «Laxeiro», y por último la presentada por el director de la Fundación Catedral de Santiago de Compostela y académico don Daniel Carlos Lorenzo Santos, a favor del arquitecto Domingo de Andrade (Cee-A Coruña, 1630 - Santiago de Compostela, 1712).

Los miembros de la comisión después de analizar todas las propuestas coinciden en la significación de cada una de ellas, susceptibles, en un futuro de dedicación del “Día das Artes Galegas”, y tras el estudio de las mismas se acordó seleccionar como finalistas, las de Francisco Asorey González, José Otero Abeledo «Laxeiro», y Domingo de Andrade.

Las tres candidaturas finalistas fueron presentadas ante la asamblea celebrada el día 1 de junio, y en la siguiente sesión ordinaria celebrada el día 29 de junio, el plenario decidió elegir la candidatura del arquitecto Domingo de Andrade para la celebración del “Día das Artes Galegas” del año 2020. En esta deliberación la Academia tuvo en cuenta la importante significación como arquitecto de proyección universal, así como dibujante, escultor y teórico de la arquitectura, con obra significativa en Compostela, Lugo, Tui, Vilagarcía, Ourense, Oseira..., sus influencias se dejan notar en el Barroco no sólo de Galicia.

Domingo Antonio de Andrade (Cee 1639-Compostela 1712), formado en Compostela, en el 1662 es Aparejador Mayor de la Catedral y en el 1676 nombrado Maestro de Obras de la Catedral. Su primera construcción significativa,



F/18. Torres del Reloj de la Catedral de Santiago, obra de Domingo de Andrade (Foto: Xurxo Lobato).

y quizás su obra maestra, fue la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago de Compostela (1680), que caracterizada por su monumentalidad y solidez en armonía con el conjunto catedralicio hacen de esta una obra barroca de prestigio internacional. En 1700 realizó el Pórtico Real de la Quintana y más tarde también la actual Capilla del Pilar, diseñada para usar como sacristía. Igualmente en Compostela trabajó en el convento de San Domingos de Bonaival, donde nuevamente aparecen las sargas de frutas en el claustro y el virtuosismo de la afamada escalera de caracol, y como Maestro de Obras municipal también la Casa de la Parra y su obra póstuma la Casa de la Conga. Además, son suyas la sala capitular y la sacristía de la Catedral de Lugo y diversas obras en la Catedral de Ourense.



F/19. Escalera de caracol en el convento de San Domingos de Bonaival, obra de Domingo de Andrade (Foto: Xurxo Lobato).

La iniciativa de esta efeméride nació de la RAGBA en el año 2015, celebrando al Maestro Mateo, quien en esa fecha del 1188 dirigió la colocación de los cimientos del Pórtico de la Gloria en la Catedral compostelana, según consta en los mismos. En la edición de 2019 la figura homenajeada fue Luis Seoane, teórico del arte, creador, diseñador, caricaturista, dibujante o pintor, esencial en el Laboratorio de Formas de Galicia.

Con esta iniciativa a Academia Gallega de Bellas Artes promueve el conocimiento, estudio y divulgación de la teoría y obra de singulares creadores del Arte Gallego.

MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA

La Medalla de Honor se instituyó el 28 de enero de 1989. Los Estatutos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, fundada por Real Decreto el 31 de octubre del año 1849, determina que su finalidad es, entre otras, promover y realizar estudios de investigación y para el fomento y desarrollo de las manifestaciones artísticas dentro de Galicia.

Por ello, la Real Academia Gallega de Bellas Artes instituye, con carácter honorífico y para estímulo de cuantas manifestaciones redunden en beneficio de las Bellas Artes, la Medalla de Honor, que será concedida aquellas personas o entidades de carácter público o privado que se hubiesen destacado de manera especial en el cultivo, fomento, protección, defensa, etc., en alguno de los campos de las Bellas Artes, relacionados con Galicia. La convocatoria correspondiente al año 2019, de este premio con carácter bienal, fue anunciada en el DOG núm. 94 con fecha de 20 de mayo.

Con fecha de 11 de noviembre, conforme el Reglamento de la Medalla de Honor, se reunió la Comisión presidida por el titular de la Academia don Manuel Quintana Martelo, y formada por un académico de cada Sección, en la cual se acordó llevar al plenario académico, a celebrar el día 25 de enero de 2020, para su votación, una única candidatura a favor de la Fundación Catedral de Santiago, argumentando esta propuesta en base al amplio y constante programa de gestión en cuanto supone la salvaguarda del patrimonio catedralicio y por extensión para la historia del Arte gallego: continente y contenido, rehabilitación, revitalización y programa museológico aplicado al mismo.

“MARTES DAS ARTES” EN LA ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES

Bajo el epígrafe de “**Martes das Artes**” durante el año 2019, tuvieron lugar en el salón de actos de la Academia de Bellas Artes, encuentros abiertos

a todo público, actividades de sensibilización sobre el Patrimonio cultural. Cabe destacar una serie de conferencias bajo el título “Novos documentos, novas interpretacións” centradas en asuntos relativos a la arquitectura histórica en Galicia a través de los resultados de investigaciones recientes en las que la localización, estudio y análisis de diversos tipos de documentos arroja visiones nuevas, alumbra testimonios ignorados, permite interpretaciones diferentes y conduce a un renovado conocimiento sobre aquella. También se celebraron los conciertos de cámara fruto del convenio suscrito por la Real Academia Gallega de Bellas Artes con el Conservatorio Superior de Música de A Coruña.

ENERO

El día 8, tuvo lugar la primera conferencia del ciclo “Novos documentos, novas interpretacións”, titulada “**Máis aló do claustro: fontes para o estudio da traxectoria profesional dos monxes e frades arquitectos de Galicia**”, impartida por doña Paula Pita Galán, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela.

El día 15, don Javier Gómez Darriba, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, ofreció la segunda conferencia del ciclo titulada “**A catedral de Mondoñedo. Oito séculos de evolución arquitectónica e urbana**”.

El día 22, tuvo lugar la tercera conferencia del ciclo titulada “**Memoria dunha paisaxe monástica: San Xulián de Samos**”, a cargo de doña Estefanía López Salas, Doctora Arquitecta por la Universidad de A Coruña.

El día 29, concluyó el ciclo con la conferencia titulada “**Redescubriendo a Catedral de Lugo no século XXI: do Arquivo Histórico Provincial ao Arquivo da Catedral**”, que fue impartida por don Marcos Gerardo Calles Lombao, Historiador del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

El miércoles día 31, la Academia con motivo del 133 aniversario del nacimiento Daniel Alfonso Rodríguez Castelao, organizó una conferencia titulada “**Castelao maxistral, Castelao universal**”, impartida por don Miguel Ánxo Seixas Seoane, licenciado en Historia del Arte Moderno por la USC y comisario de la exposición “Castelao maxistral” celebrada en la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela en el año 2018.

FEBRERO

El día 5, tuvo lugar la conferencia “**Arquitectura, Patrimonio, Teoría y Práctica**” impartida por el Doctor Arquitecto y profesor de Proyectos en el grado de Arquitectura del Centro Superior de Estudios Universitarios de Galicia don Antonio Pernas Varela.

El día 12, el fotógrafo don Xoán Piñón ofreció la conferencia titulada **“Fotografía e Creatividade”**.

El día 19, se ofreció la conferencia titulada **“Intervencións: Métodos e Criterios”** impartida por los arquitectos del Estudio de Arquitectura ES3, don José Manuel López Mihura, doña Sonia Romero Teijo y don José Luis Rey Barreiro.

MARZO

El día 12, el pintor, diseñador gráfico e ilustrador don Xosé Cobas Gómez impartió la conferencia **“Tres formas de re-creación”**.

El día 13, tuvo lugar la conferencia **“As orixes da fotografía en Galicia”** impartida por el historiador de fotos y deltiólogo don Carlos Castelao.

El día 26, el arquitecto don Enrique Rodríguez García, pronunció la conferencia **“Arquitecturas esquizofrenia y Galicia”**. El Sr. Rodríguez García obtuvo el título de arquitecto por la Escuela Técnica Superior Arquitectura de A Coruña (ETSAC), y fue Premio Extraordinario de fin de carrera por el proyecto de la Biblioteca Nacional de Galicia tutorado por el arquitecto don J. Manuel Gallego Jorroto.

ABRIL

El día 2, se ofreció la conferencia titulada **“Natureza e paisaxe, cadro e proxecto”** a cargo del arquitecto, escultor, pintor y profesor de Proyectos en la ETSA de la Universidad de A Coruña don Fernando Blanco Guerra.

El día 9, el arquitecto y profesor de Proyectos de la E.T.S.A de A Coruña don Alfonso Penela Fernández, impartió la conferencia titulada **“Academos”**.

El día 23, se celebró la conferencia **“Nuestro espacio, nuestro mundo”** impartida don León López de la Osa, arquitecto y profesor de Proyectos de la E.T.S.A de A Coruña.

MAYO

El día 14, en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes se inició la programación de los conciertos de cámara correspondientes al Curso Académico 2019, fruto del convenio suscrito con el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, siendo el primero de ellos a cargo del Quinteto “Crunia”, integrado por los alumnos, Daniel Quinteiro Socías (Óboe), Lucía Picón Pazos (Trompa), Almudena Curros Varela (Clarinete), María Tejeiro Ferreiro (Flauta), y Esteban García Vidad (Fagot) que ofrecieron el programa **Ron-**



F/20. Quinteto "Crunia" [Foto: Lucía Patiño].

dó caprichoso (1988), de Carlos López García-Picos, **III instantes fuxitivos** (1994), de Thierry Escaich, y el **Quinteto para flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot** (1923), op. 43, de Carl Nielsen.

El día 21, don Jesús Irisarri Castro, arquitecto y profesor de Proyectos de la E.T.S.A de A Coruña, ofreció la conferencia titulada **"Al fondo hay sitio"**.

El día 28, tuvo lugar la conferencia **"Tres miradas al monasterio de Caaveiro desde el arte y la técnica"** impartida por el arquitecto técnico, ingeniero de Edificación y doctor en Historia del Arte don José Manuel Yáñez Rodríguez.

JUNIO

El día 4, se celebró el segundo concierto de cámara correspondiente al Curso Académico 2019 del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, corriendo la primera parte a cargo de las alumnas Ana Represas (violonchelo) y Cristina Bernal (piano), que interpretaron **Fünf Stücke im Volkston op.102**, de Robert Schumann, y la **Sonata para violonchelo y piano en La menor op. 36**, Edvard Grieg; la segunda parte corrió a cargo de Sara Padín (flauta) y Eloy Vázquez (guitarra), con la obra *Historie du Tango*, de Ástor Piazzolla.



F/21/22. Izda: Cristina Bernal y Ana Represas / Dcha: Sara Padín y Eloy Vázquez [Fotos: Diego Álvarez].



F/23. Lucas Cobo, Lois Rivera y Efrén Novoa [Foto: Raúl. Naya].

El día 11, se celebró el tercero y último concierto correspondiente al Curso Académico 2019 del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, bajo el título de “Programa de Jazz”, a cargo de los alumnos Lucas Cobo (guitarra), Lois Rivera (saxo alto), y Efrén Novoa (bajo), con la interpretación de las piezas *Impressions*, de John Coltrane; *El Vuelo de la Torcaza*, de Lucas Cobo; *Nostalgia* de Lucas Cobo; *How my Heart Sings*, de Earl Zindars; *Shaw ‘Nuff*, de C.Parker; *The Sorcerer*, de Herbie Hancock; *Ju Ju*, de Wayne Shorter, y *26-2* de John Coltrane.

El día 18, el historiador del Arte y profesor de Lengua y Literatura Gallegas don Xosé Carlos López Bernárdez, impartió la charla “**Retrato do artista en formación. Luis Seoane na Segunda República**”.

El día 25, la Doctora y profesora titular de la Facultad de Humanidades y Documentación de la Universidad de A Coruña doña María Antonia Pérez Rodríguez, ofreció la conferencia titulada “**Luis Seoane, axente sociocultural: Primeira etapa de edicións do Castro**”.

El viernes día 21, con motivo del “Día Europeo de la Música”, con la colaboración de la Academia se celebró un concierto, con la interpretación del *Concierto miniatura para piano y orquesta. Andante maestoso-Allegro*,



F/24. El académico don Xurxo Lobato presentando al profesor don Carlos L. Bernárdez [Foto: Diego Álvarez].



F/25. Izda. a dcha: Dominica Malec, Enrique Iglesias, Daniel Mariño, Leila Pena Montes, Dasha Rosinskij, Valeria Malec, Vladimir Rosinskij y Ruslana Propopenko. [Foto: Raúl. Naya].

de A. Rowley; **Concierto para piano y orquesta en Fa menor BWV 1056. Allegro**, de J. S. Bach; **Concierto para violín y orquesta n°4 en Re mayor, K218. Allegro**, de W. A. Mozart; y el **Concierto para piano y orquesta n°23 en La mayor, K488**, de W. A. Mozart, a cargo de los profesores la Orquesta Sinfónica de Galicia, Dominica Malec y Enrique Iglesias (violines); Vladimir Rosinskij (viola) y Ruslana Propopenko (violonchelo), y con la participación de las jóvenes promesas, Leila Pena Montes, Daniel Mariño y Dasha Rosinskij (pianistas), y Valeria Malec (violinista).

JULIO

El día 3, tuvo lugar la presentación del libro **“El Museo insólito”** de don José Ramón Soraluze Blond, doctor arquitecto y académico de número de la RAGBA. El acto estuvo presidido por el titular de la Academia don Manuel Quintana Martelo, y contó con las intervenciones del director de la Editorial Espacio Cultura, don José Luis Pardo Caeiro; de la profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, doña Dolores Barral Rivadulla; de la directora del Museo de Belas Artes de A Coruña y académica correspondiente, doña Ángeles Penas Truque; y del autor de la obra.

OCTUBRE

El día 8, se proyectó el largometraje **“O desafío do Sil”** corriendo a cargo de la presentación su director y productor don Domingo Díaz Docampo.



F/26. Izda. a dcha: doña Ángeles Penas Truque, don Manuel Quintana Martelo, don José Ramón Soraluze Blond y doña Dolores Barral Rivadulla. [Foto:Eduardo Pérez].

El día 29, en colaboración con el Consello da Cultura Galega, se llevó a cabo la presentación del documental **“Mulleres co mundo na cabeza. Os cañiños do Pindo”**, dirigido por Encarna Otero y elaborado por el grupo de trabajo “Imaxes e Voces” de la Comisión de Igualdade del Consello da Cultura Galega.

NOVIEMBRE

El día 12, encuadrada dentro de los actos del “Día das Artes Galegas 2019” dedicado a Luís Seoane tuvo lugar la conferencia **“Castelao e Seoane: miradas cruzadas”** a cargo don Miguel Anxo Seixas Seoane, Doctor en Historia del Arte Moderno por la Universidad de Santiago de Compostela y vicepresidente de la Fundación Castelao.

CICLO DE CONFERENCIAS BAUHAUS. OCTUBRE 2019 - ENERO 2020

Encuadrado en los “Martes de las Artes”, con motivo del centenario de **“La Bauhaus”**, se llevó a cabo en el salón de actos de la Academia un ciclo de siete conferencias y un concierto sobre esta influyente corriente alemana, en el que participaron varios especialistas sobre el tema, como don Celestino García Braña, don Xosé Manuel Casabella López, don José Ramón Soraluze Blond, don Juan Fernando Laiglesia, don Fernando Agrasar Quiroga, don Xulio Mourenza, don Ángel Luis Hueso Montón y don Xosé Díaz Arias de Castro.

El día 15 de octubre, tuvo lugar la primera conferencia titulada **“De onde veu a Bauhaus feroz”**, a cargo del arquitecto y académico de número de la RAGBA don Celestino García Braña.

El día 22 de octubre, el doctor arquitecto y académico de número de la RAGBA don Xosé Manuel Casabella López, ofreció la charla **“As orixes da Bauhaus, beleza e funcionalidade ao mesmo nivel”**

El día 5 de noviembre, fue impartida la conferencia **“Traumatismos do movemento moderno”**, por el doctor



F/27. Cartel Ciclo Bauhaus, diseño Xosé Díaz.

arquitecto y académico numerario de la RAGBA don José Ramón Soraluze Blond

El día 19 de noviembre, el Catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra don Juan Fernando de Laiglesia, disertó sobre **“Como pintar en Bauhaus desde Wittgenstein a King Kong”**

El martes 26 de noviembre, don Fernando Agrasar Quiroga, doctor arquitecto y académico correspondiente de la RAGBA, impartió la conferencia titulada **“Südbauhaus”**:

El día 3 de diciembre, tuvo lugar un **concierto de piano** a cargo de don Julio Mourenza, director del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, con un programa de obras de A. Schoenberg, J.M. Hauer, B. Bartok y J. Cage.

El martes 17 de diciembre, el académico de número de la RAGBA y Catedrático de Cine de la USC don Ángel Luis Hueso Montón, impartió la charla **“Reflexións cinematográficas no centenario da Bauhaus”**

Y por último, el martes 14 de enero de 2020 tendrá lugar la conferencia **“Bauhaus: a configuración da modernidade”** charla que será impartida por el diseñador gráfico y académico de número de la RAGBA don Xosé Díaz Arias de Castro.

HOMENAJE AL PINTOR ALFONSO ABELENDA



F/28. El pintor y académico don Alfonso Abelenda Escudero [Foto: Paco Rodríguez].

El día 7 de mayo la Real Academia Gallega de Bellas Artes celebró en su sede un acto de homenaje y recuerdo del pintor y académico correspondiente don Alfonso Abelenda Escudero, fallecido el pasado día 21 de marzo. Al acto asistió numeroso público y académicos; y contó con la participación de algunos amigos y estudiosos como don Felipe Peña Pereda, arquitecto y autor del artículo “*El dibujo y el universo: Alfonso Abelenda*”; doña Valle García González, comisaria de la exposición celebrada en Afundación “*Yo Abelenda*”; doña Ánxeles Penas, crítica de arte y autora del libro “*Abelenda*”, y don Felipe-Senén López Gómez, académico numerario y secretario general de la RAGBA.



F/29. Acto homenaje al pintor Alfonso Abelenda [Foto: Xurxo Lobato].

CONCIERTOS BENÉFICOS

CONTINUACIÓN TEMPORADA 2018/19

En el año 2019 se prosiguió con la octava temporada de conciertos benéficos 2018/19, destinados a la causa social de las siguientes entidades gallegas: “La Cocina Económica” de A Coruña; “Asociación Parkinson Galicia-

A Coruña”; “Cáritas Interparroquial de A Coruña”; Asociación Pro Enfermos Mentales (APEM) de A Coruña. “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña, y de “Aldeas Infantiles SOS de Galicia.”

El día 16 de enero, a beneficio de “Asociación Parkinson Galicia-Coruña”, se ofreció el segundo concierto de la temporada, a cargo del “**Trío Schubert**”, integrado por Fumika Yamamura (violín), Gabriel Bussi (viola) y Yumino Weber (violonchelo), quienes interpretaron el **Trío de cuerdas en si bemol mayor, D 471**, de Franz Schubert; el **Trío de cuerdas, opus 34**, de Paul Hindemith y el **Trío de cuerdas en sol mayor, op. 9/1**, de Ludwig van Beethoven.



F/30. TRÍO SCHUBERT: Yumino Weber (violonchelo), Fumika Yamamura (violín) y Gabriel Bussi (viola) [Foto: Raúl L. Naya].

El tercer concierto se celebró el día 26 de febrero a beneficio de “Cáritas Interparroquial de A Coruña” a cargo de “**Orphelion**” integrado por Deborah Hamburger (violín), Ludwig Dürichen (violín), María José Ortuño (flauta), Luigi Mazuccato (viola), Berthold Hamburger (violonchelo), y Ramón Carnota (guitarra), con la interpretación del **Cuarteto de flauta Do mayor, KV 285b** y el **Cuarteto de flauta Re mayor, KV 285**, de W. A. Mozart, y del **Quinteto “Fandango” en Re mayor, G 448**, de Luigi Boccherini.



F/31. ORPHELION: María José Ortuño (flauta), Deborah Hamburger (violín), Luigi Mazuccato (viola), y Berthold Hamburger (violonchelo) [Foto: Raúl L. Naya].



F/32. ORPHELION: Ludwig Dürichen (violín), Adrián Linares (colaborador), Deborah Hamburger (violín), Berthold Hamburger (violonchelo), Ramón Carnota (guitarra) y Luigi Mazuccato (viola) [Foto: Raúl L. Naya].

El día 24 de abril se celebró el cuarto concierto a beneficio de la “Asociación Pro Enfermos Mentales” de A Coruña con la interpretación del **Cuarteto para piano y cuerdas, núm. 1, en sol menor, opus 25**, de Johann Brahms, a cargo de “**Orphelion**”; compuesto por Deborah Hamburger (violín), Alicia González Permuy (piano), Francisco Regozo (viola), y Berthold Hamburger (violonchelo).



F/33. ORPHELION: Deborah Hamburger (violín), Alicia González Permuy (piano), Berthold Hamburger (violonchelo), y Francisco Regozo (viola) [Foto: Raúl L. Naya].

El día 22 de mayo se celebró el quinto concierto a favor de la Asociación Benéfica Renacer de A Coruña, a cargo de la pianista albanesa **Laura Sulaj**, ganadora del Concurso Bienal *Noches de Música Clásica* (Durrës-Albania), con la interpretación del **Etude Tableaux núm. 1 Op. 39**, de Serguéi Rachmaninov; **Sonata núm. 23 “Appassionata”**, de Ludwig van Beethoven; **Ballade núm. 4**, de Frédéric Chopin; **Sonata núm. 3 Op. 28**, de Serguéi Prokofiev; **Images (1ª série)**, de Claude Debussy, y la **Fantasia Op. 49**, de Frédéric Chopin.

El sexto y último concierto de la Temporada 2018/19, tuvo lugar el 19 de junio a beneficio del “Hogar Sor Eusebia de A Coruña”, a cargo de la pianista **Alicia González Permuy**, bajo el título de “Paisajes sonoros en torno al siglo XX” interpretó las obras: **Estampes**, de Claude Debussy; **Tres danzas argentinas**, de Alberto Ginastera y **Pictures at an exhibition**, de Modest Mussorgsky.



F/34. La pianista Lucía Sulaj [Foto: Raúl L. Naya].



F/35. La concertista Alicia González Permuy [Foto: Raúl L. Naya]

TEMPORADA 2019/20

La Real Academia Gallega de Bellas Artes, con la inestimable colaboración de “Orphelion Ensemble”, organizó la novena temporada de conciertos benéficos 2019/20, destinados a la causa social de seis entidades gallegas: “Hogar Sor Eusebia”, “Cáritas Interparroquial de A Coruña”, “La Cocina Económica” de A Coruña, “Aldeas Infantiles SOS de Galicia”, “Asociación Pro Enfermos Mentales (APEM)” de A Coruña, y la “Asociación Parkinson Galicia-Coruña”.

El primer concierto de la temporada se celebró el día 30 de octubre de 2019 a beneficio del “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña, a cargo de la pianista **Alicia González Permuy** y del quinteto de viento “**Zoar**” integrado por los profesores Joan Ibáñez (flauta), David Villa (oboe), Antonio Suárez (clarinete), Benjamín Iglesias (trompa) y Álex Salgueiro (fagot), bajo el título de “Nada mejor que Mozart” con la interpretación de las obras: **Quinteto para piano y vientos en Mi b M-KV452 (03/1784)** y **el Trío para clarinete, fagot y piano en Mi b “Kegelstatt”- KV498 (08/1786)** (arr. Eugene Jancourt), de Wolfgang Amadeus Mozart.



F/36. La pianista **Alicia González Permuy** y el quinteto de viento “**Zoar**” [Foto: Raúl L. Naya]

El segundo concierto se celebró el día 10 de diciembre a beneficio de “Cáritas Interparroquial de A Coruña” a cargo de “**Trío Orphelion**” integrado por Deborah Hamburger (violín), Gabriel Bussi (viola) y Berthold Hamburger (violonchelo), con la interpretación de las **Variaciones Golberg** (versión para trío de cuerdas) de Johann Sebastian Bach.



F/37. TRÍO ORPHELION: Gabriel Bussi, Deborah Hamburger y Berthold Hamburger [Foto: Raúl L. Naya]

PREMIOS “MARCIAL DEL ADALID”

La Real Academia Galega de Bellas Artes quiso dar respuesta a las solicitudes realizadas por las diferentes corales con el fin de galardonar a las agrupaciones musicales no profesionales que, de manera notoria, hayan contribuido al auge y esplendor artístico musical de Galicia, así como premiar a aquellos miembros que, con su constancia y calidad artística, hacen posible la tradición coral gallega como parte de nuestra identidad, así como. Dejando patente, desde la creación de estos premios en el año 1949, el esfuerzo personal y colectivo que supone mantener vivas las corales gallegas.

CORAL DE RUADA: ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS A LA CONSTANCIA MUSICAL

La Real Academia Galega de Belas Artes celebró sesión pública el día 27 de abril en el salón de plenos de la Excm. Diputación Provincial de Ourense, dentro de los actos de conmemoración del centenario de la Coral “De Ruada,” para hacer entrega de los **premios “Marcial del Adalid” a la constancia musical en su versión personalizada**, consistente en Diploma e In-

signia, a los coristas: don Julio Pérez Dorribo, don Xaquín Vales Rodríguez, don Raúl Cachaldora Fernández, don Oscar Luis Vázquez Fernández, don Alfonso Fidalgo Conde, don Manuel Souto Prieto, doña Ana María Herrero Prieto, dona Florita Outeiriño Fernández, doña Pilar Baltar Rodríguez, don Juan José Alonso Merino, don Emilio Rodríguez Portabales, don Desiderio Martínez Vila, doña María Isabel Pérez Martínez, doña Jesusa Varela García, don Álvaro Iglesias Montes, doña María Belén Vázquez Lamela, doña Luisa Rodríguez Nóvoa, doña Lourdes Rodríguez Mira, don Juan Canal López, doña Fátima María Malingre Grande, y a doña María Blanca Taboada Montes. Premios acordados por la Real Academia en sesión celebrada el día 23 de marzo, previo informe favorable emitido por la Sección de Música.

En el acto intervinieron el presidente de la Real Academia, don Manuel Quintana Martelo; del académico numerario de la sección de Música, don Maximino Zumalave Caneda; y presidente de la Coral De Ruada, don Samuel Lago Fernández; y contó con las asistencias del alcalde de Ourense, don Jesús Vázquez Abad; del diputado de Cultura de la Diputación Provincial de Ourense; don Manuel Doval Soto; miembros de la junta directiva y coristas De Ruada. Como colofón la Coral De Ruada interpretó el *Alalá de Taboadela e Ourense* (Popular), la balada *Negra Sombra* (Juan Montes / Rosalía de Castro), y el *Himno Galego* (Pascual Veiga / Eduardo Pondal).



F/38: Coral de Ruada de Ourense (Foto Martiño Pinal)

CORAL POLIFÓNICA DE BERGANTIÑOS: ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE PLATA Y PREMIOS A LA CONSTANCIA MÚSICAL.

El día 16 de noviembre, la Real Academia Gallega de Bellas Artes celebró sesión pública en el Salón de Actos de la Parroquia de Carballo, para hacer entrega de la **Medalla de Plata** “Marcial del Adalid” a la “Coral Polifónica de Bergantiños” de Carballo, con motivo del 50º aniversario de la fundación y haber contribuido al auge y esplendor artístico musical de Galicia, con una consolidada trayectoria histórica y una reconocible calidad artística, previo informe favorable de la Sección de Música, y posterior acuerdo del plenario en la sesión ordinaria celebrada el día 27 de abril de 2019. También, en el mismo acto se hizo entrega de los **premios a la constancia musical en su versión personalizada**, consistente en Insignias y Diplomas a los coristas: doña Pilar Fernández Muíño, doña Dolores Lorenzo Andrade, doña Carmen Mira Pose y don Andrés Rodríguez Serrano, según acuerdo plenario de 23 de marzo de 2019.

El acto estuvo presidido por el titular de la Academia don Manuel Quintana Martelo, actuando como secretario don Felipe-Senén López Gómez, siendo el encargado del panegírico don Maximino Zumalave Caneda, académico de la Sección de Música. El acto contó con la asistencia del alcalde de Carba-



F/39. Comisión académica formada por los señores López Gómez, Quintana Martelo y Zumalave Caneda [Foto: Lorenzo Andrade].



F/40. Coristas premiados con la delegación Académica. [Foto: Lorenzo Andrade].



F/41. Coral Polifónica de Bergantiños [Foto:Lorenzo Andrade].

llo don Evencio Ferrero Rodríguez y de la concejala de Educación doña Mar Eirís Villar, así como numeroso público.

Como colofón la Coral Polifónica de Bergantiños interpretó las piezas *Bergantiños Terra Meiga*, de J. Méndez Torrado; *Coloradiña*, de F.A. Ray Rívero; *As Campás de Anllóns*, de J. Méndez Torrado y *Ruada de Chamosa*, de J. Domínguez.

CONCESIÓN DE PREMIOS A LA CONSTANCIA MUSICAL

Atendiendo a las solicitudes formuladas por la Coral Liceo de Ourense, el plenario celebrado el 26 de octubre acordó conceder el premio “Marcial del Adalid” en su modalidad personal a la constancia musical a la corista doña María del Carmen Rodríguez Fernández. Asimismo en sesión ordinaria celebrada el día 14 de diciembre se acordó otorgar el mismo premio a la corista doña María Dolores Fernández Ríos, de la citada agrupación.

RELACIONES Y COLABORACIONES CON LAS DIFERENTES ADMINISTRACIONES, ORGANISMOS E INSTITUCIONES

El día 3 de enero el presidente acompañado por una comisión de la Academia mantuvo un encuentro con el alcalde y el concejal de Culturas, Deporte y Conocimiento del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, al objeto de solicitar colaboración para la celebración el 1 de abril del “Día de las Artes Gallegas 2019”, con la cesión de un teatro municipal y otros aspectos técnicos para el desarrollo del acto, accediendo el Ayuntamiento a esta propuesta. En la misma reunión fueron tratados otros aspectos como el referente a la falta de espacio en la Academia.

Asimismo en el plenario del Consello da Cultura Galega celebrado el día 3 enero (con la asistencia del presidente de la Xunta de Galicia), organismo que participará en los actos del “Día de las Artes Gallegas”, fueron analizadas varias propuestas como una exposición divulgativa itinerante, concretando finalmente centrar su colaboración en la edición de un libro en el que ponga en valor al del creador de formas a la industria del arte. En el misma reunión la Academia quedó invitada por el Consello da Cultura Galega a un debate sobre “Estrategias de la Cultura Gallega”, que tendrá lugar en la Cidade da Cultura.

En el plenario celebrado el 1 de junio se informó del estado de la cuestión y programa de actividades del convenio entre las universidades gallegas y la Academia, anunciando que del 19 a 21 de junio, en esta ocasión coordinado

por la Universidad de Santiago de Compostela, tendrá lugar en el Pazo de Mariñán el segundo encuentro, seminario y debate alrededor de las artes hoy. Actividad sufragada por la Excmo. Diputación provincial de A Coruña.

Asimismo el presidente informó, en relación a los problemas del antiguo MACUF, “Museo de Arte Contemporáneo de A Coruña,” que se enviaron escritos y se tuvieron entrevistas con el alcalde del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, con la Xunta de Galicia y con el Consello da Cultura Galega, y que siguen buscándose salidas. Al respecto el Sr. Rodríguez Colmenero se interesa por el contenido del “Museo Eléctrico,” repartido por diferentes partes del Estado, e indica que la Xunta de Galicia debe pedir contraprestaciones al respecto, que la compra de la empresa debe reportar un todo que incluya los deberes de esta con las áreas explotadas.

Finalmente el presidente informó, del reciente encuentro mantenido por los presidentes de las Reales Academias asociadas al Instituto de España, en el que todos los representantes expresaron su penuria económica. Centrándose esta convocatoria en regularizar y clarificar los ámbitos de las diferentes Academias, algunas de nueva creación, creándose curiosas paradojas.

En la sesión ordinaria de 23 de febrero el presidente informó del acuerdo de la Sección de Arte del Consello da Cultura Galega de intervenir conjuntamente con la Academia en un debate, en verano y en la Isla de San Simón, sobre el Patrimonio Cultural de Galicia, centrándose en este caso en las obras de la Catedral de Santiago y en el que participarán estudiosos y arquitectos en relación con el tema de rehabilitación.

En sesión ordinaria celebrada el día 1 de abril el presidente dio cuenta de la reunión mantenida en la sede académica, el día 6 de marzo, con don Pedro Otero Espinar, director gerente y don Fernando Filgueiras Feal, representantes de programas de arte de *Afundación* de Abanca, al objeto de abordar, especialmente, el proyecto expositivo de Maruja Mallo en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, que pasará a estudio. Del mismo modo se trataron aspectos relativos a una futura colaboración, a modo de convenio en lo que respeta a la colección de arte de *Afundación*, como a futuras exposiciones en el exterior.

Asimismo, el académico don Miguel Fernández-Cid Enríquez presentó la edición especial de la carpeta “*Castelao Grafista*,” parte de la actividad expositiva de 125 facsímiles de la obra gráfica de Castelao. Carpeta hecha en colaboración con el Instituto Cervantes, con el fin de que circule por todo el mundo. El día 12 quedó abierta esta exposición en la remodelada sala de la Fundación Torrente Ballester de Compostela. Iniciativa presentada con éxito en la reciente reunión de responsables de Casas Museos de Galicia. Queda así abierto un modelo de proyecto con la colaboración y el logo de la Academia.

El secretario de la Academia dio cuenta de la entrevista mantenida con el presidente de la Fundación Luis Seoane y concejal de Cultura del Ayuntamiento de A Coruña, don Xosé Manuel Sande García, a la que asistieron los académicos doña Soledad Penalta Lorenzo, don Felipe-Senén López Gómez y don Xosé Díaz Arias de Castro, sobre el interés de una próxima exposición, en colaboración con la Academia y centrada alrededor del legado Luis Seoane, actividad que sería comisariada por el Sr. Díaz Arias de Castro a realizar en la Fundación Seoane.

El día 12 de abril don Miguel Santalices Vieira, presidente del Parlamento de Galicia, realizó una visita oficial a la sede de la Real Academia Gallega de Bellas Artes con motivo de establecer un convenio de colaboración entre ambas instituciones, de seguimiento y asesoramiento por parte de la Academia sobre las colecciones del Parlamento. A tal fin la Academia propuso una comisión formada por los académicos historiadores del Arte doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, don Xosé Carlos Valle Pérez y don Felipe-Senén López Gómez. El Sr. Santalices Vieira, acompañado del presidente y de una representación académica, hizo un recorrido por las instalaciones y departió sobre la promoción del Arte Gallego, así como del presente y futuro de las colecciones de la Academia.



F/42. De izda. a dcha: don Felipe-Senén López Gómez (secretario gral.); don José Carlos Valle Pérez (académico de número); doña Soledad Penalta Lorenzo (conservadora); don Miguel Santalices Vieira (presidente del Parlamento de Galicia); don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA); don Xurxo Lobato Sánchez (académico de número), y don José Ramón Soraluze Blond (académico de número) [Foto:Ángel Arias].



F/43. Don Manuel Quintana Martelo, presidente de la RAGBA y don Manuel Baltar Blanco, presidente de la Excm. Diputación Provincial de Ourense, en la firma del protocolo de colaboración. [Foto: Diputación Ourense].

El día 27 de abril, tuvo lugar en la Excm. Diputación Provincial de Ourense, la firma de un protocolo de colaboración entre el ente provincial y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, para la divulgación del patrimonio artístico que atesora la provincia, organizando exposiciones, jornadas divulgativas, fomentando estudios, investigaciones y publicaciones. La Academia además ayudará a la Diputación realizando un seguimiento, mediante técnicas museográficas, para catalogar y asesorar en la conservación tanto de la colección artística que acoge en sus dependencias como del propio edificio que alberga a la institución provincial.

En la sesión ordinaria celebrada el día 27 de abril se dio cuenta de la petición formulada por el director general de Políticas Culturales de la Xunta de Galicia, solicitando de la Presidencia de la Academia la designación de un miembro de la corporación con reconocido prestigio en el ámbito del Arte Contemporáneo, en

calidad de vocal para el “Consello Asesor do Centro Galego de Arte Contemporánea”, acordando el plenario nombrar al académico y vicepresidente don Celestino García Braña.

El día 1 de junio la Academia celebró sesión ordinaria en el Salón de Plenos de la Excm. Diputación Provincial de Lugo. La delegación fue recibida por la diputada de Cultura doña Pilar García Porto quien en nombre del presidente del ente, agradeció la celebración del pleno en la ciudad de Lugo, expresando su deseo que la colaboración ya establecida en diciembre de 2018 aumente en un futuro inmediato, especialmente en lo que respecta a la divulgación del patrimonio cultural de la provincia, sus museos y espacios de talento.

El día 9 de setiembre el presidente de la Academia don Manuel Quintana Martelo, acompañado de los académicos don Celestino García Braña y don Miguel Fernández-Cid Enríquez, mantuvieron una entrevista con el alcalde de Santiago, don Xosé A. Sánchez Bugallo y la Concejala responsable de Acción Cultural con motivo de la celebración el próximo año del “Día de las Artes Gallegas” dedicado a Domingo de Andrade. El alcalde se mostró muy



F/44. Sesión académica celebrada en el Salón de Plenos de la Excmo. Diputación Provincial de Lugo [Foto: Diputación Lugo]

interesado en organizar el acto central, a celebrar el 1º de abril del 2020 para el cual propuso y se acordó que se celebrara en la capilla del Hostal de Reyes Católicos. También el alcalde se mostró favorable a realizar una publicación promovida por el Consorcio de la ciudad de Santiago de Compostela.

La Academia colaboró con la “Irmandade da Música Galega” facilitando su Salón de Actos y piano para la realización de un ciclo de cuatro conciertos a cargo de destacados solistas y profesionales gallegos para dar a conocer obras del patrimonio musical gallego, centrado en las figuras de Prudencio Piñeiro y Manuel Martí, así como un monográfico de compositoras gallegas de todas las épocas. El primero de ellos se llevó a cabo el día 27 de septiembre.

El día 9 de octubre doña Inés Rey García, alcaldesa de A Coruña, acompañada del concejal de Cultura Sr. Celemín Santos, realizó una visita oficial a la sede de la Academia. El presidente Sr. Quintana Martelo se ocupó de enseñarles las instalaciones para posteriormente, junto con una representación académica, mantener una reunión donde se solicitó, entre otros asuntos, la colaboración del Ayuntamiento coruñés y más espacio vital en la Casa del Real Consulado para darle mayor difusión al patrimonio artístico de la Institución, ofreciendo al concejo toda la colaboración posible y asesoramiento como órgano consultivo en los temas de patrimonio. La Sra. Rey García finalizó su visita firmando en el Libro de Oro de la Academia.

El día 31 de octubre quedó firmado un protocolo de colaboración entre Excmo. Ayuntamiento de Vigo y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, para fijar un marco general de actuación entre ambas entidades en la promoción y dinamización del Patrimonio Artístico del Ayuntamiento de Vigo.



F/45. Visita oficial de doña Inés Rey García, alcaldesa de A Coruña, a la sede de la Academia. [Foto: Andy Pérez].

La Academia colaboró cediendo la obra “*Guerrillero gallego de la Independencia*” del pintor gallego Vicente Díaz González (1869-1941) depositada en el Museo de Belas Artes de A Coruña, para la exposición “Galicia, un relato no mundo”, inaugurada el día 14 de noviembre de 2019, organizada por la Fundación Cidade da Cultura de Galicia, en el Museo Centro Gaiás de Santiago de Compostela.

En el plenario celebrado el día 14 de diciembre el presidente dio cuenta de las conversaciones mantenidas con el Conselleiro de Cultura y Turismo de la Xunta de Galicia, respecto a la participación de la Academia en los programas del “Xacobeo 2021”. La Academia presentó ante la Consellería un programa de diez actividades, conferencias y exposiciones, a realizar en siete grandes ciudades de Galicia y en tres puntos representativos del “Camino”, vinculadas a las artes plásticas, con aportaciones facilitadas por los académicos creadores de las Secciones de Pintura y Grabado, Escultura, Artes de la Imagen y Arquitectura en relación al “Camino de Santiago”.

En la misma sesión, el vicepresidente Sr. García Braña, informó con respecto al “Día das Artes Galegas 2020”, de las reuniones mantenidas con representantes de la Fundación Catedral, Universidad de Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Ayuntamiento de Santiago y Xacobeo. Así mismo dio noticia de los compromisos adquiridos por el Colegio

de Arquitectos para el montaje de una exposición itinerante sobre el arquitecto Domingo de Andrade, asesorada por los miembros académicos Soraluze Blond, Yzquierdo Perrín y Goy Diz; y por parte de la Universidad de Santiago para un posible congreso y publicación.

El día 19 de diciembre el presidente de la Academia y miembros académicos de la comisión para el asesoramiento de las colecciones de Arte del Parlamento de Galicia, realizaron una visita a las mismas acompañados por el Sr. Santalices Vieira, presidente del Parlamento.

ARTE, NATUREZA E TERRITORIO. II RESIDENCIA DE CREADORES EMERXENTES

La RAGBA propuso a las tres Universidades Gallegas y a los dos Conservatorios Superiores de Música, de Coruña y Vigo, un encuentro para analizar la anómala circunstancia de no contar con ningún espacio de encuentro en torno al quehacer artístico en Galicia y, si era el caso, trabajar conjuntamente para superar lo que, a todas luces, era una extraña carencia. Y, sobre todo, proponer una línea de trabajo que pudiera enmendar la cristalizada situación de ignorancias mutuas.

Desde la primera reunión se constató la bondad de la idea, y una eficaz proximidad permitió dar los pasos necesarios. El convenio de colaboración se firmó en enero del año pasado. En este año se tuvo la satisfacción de presentar la segunda edición de lo que ya ha adquirido nombre propio: Encuentros en Mariñán que tuvieron lugar los días 19, 20, 21, 22 del mes de junio, en intensas jornadas de trabajo. El argumento que unió todo fue la dialéctica **Creación** y **Reflexión**. Se trató de aproximarse a las razones que expliquen, por un lado, la necesidad permanente de la producción artística, en sus diferentes posibilidades de expresión y, por otro, a los argumentos que soportan el interés y la actividad de los artistas en momentos tan singu-



F/46. Cartel

lares como los presentes. Y todo ello, naturalmente, visto desde la realidad de la circunstancia gallega y tomando como hilo conductor la relación **Creación, naturaleza y territorio**.

Esta “Residencia” contó con la participación del vicepresidente de la Academia Sr. García Braña, responsable del programa, y de la académica de la Sección de Pintura y Grabado Sra. Menchu Lamas en una de las jornadas, y la colaboración de la Excm. Diputación provincial de A Coruña.

PRESENCIA DE LA ACADEMIA

El día 11 de enero, el presidente Sr. Quintana Martelo asistió a la entrega de los “Premios Cultura Galega 2018” establecidos por la Consellería de Cultura e Turismo de la Xunta de Galicia, acto que tuvo lugar en el Monasterio de Santa María de Montederramo (Montederramo-Ourense).

El día 29 de marzo, el académico numerario de la Sección de Arquitectura don Xosé Manuel Casabella López asistió en representación de la Academia a la gala de entrega de los galardones correspondientes a la XVIII edición de los Premios COAG de Arquitectura que tuvo lugar en el Teatro Jofre de Ferrol.

El día 30 de septiembre, el académico numerario de la Sección de Arquitectura y vicepresidente de la Institución, don Celestino García Braña, asistió en representación de la Academia a la apertura del Curso Académico 2019-2020, acto que contó con la presencia de S.M. el Rey Felipe VI y que fue celebrado en el Paraninfo de la Universidad de A Coruña.

El día 11 de noviembre el presidente don Manuel Quintana Martelo asistió a la sesión extraordinaria pública y solemne que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la entrega de la Medalla de Honor 2019 al Museo Nacional del Prado.

El día 22 de noviembre en la Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital, en Riveira (A Coruña), quedó inaugurada la exposición “Homenaxe aos Gravadores Galegos: Luis Seoane”. La Academia estuvo representada, por el miembro da Sección de Artes de la Imagen don Xosé Díaz Arias de Castro, quien realizó la presentación de la muestra.

DONACIONES AL PATRIMONIO ACADÉMICO

Con fecha de 5 de julio, el académico don Xurxo Lobato Sánchez hizo entrega en concepto de donación para los fondos artísticos de la Academia

de cuatro obras de la autoría del pintor y académico don José Luis Rodríguez Sánchez (1928-1985).

Doña Ángeles Chamoso Rodríguez hizo donación de dos documentos antiguos: un pergamino de 1502 adjunto a un pliego de papel manuscrito con la transcripción del documento relativo a la donación de una viña de D. Álvaro de Cadaval y Tereixa López al Cabildo de la Catedral de Tui. Datado en 15 de julio de 1502; y un pergamino datado en 1600 ca. privilegio de Felipe III, rey de Castilla y Aragón, y Héctor Pignatelli y Cologna, Duque de Monteleón, virrey de Cataluña.

INFORMES EMITIDOS POR LA ACADEMIA, COMO ÓRGANO CONSULTIVO DE LA ADMINISTRACIÓN.

Informe 260 (EXP. SPI 2017 / 132)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración con la categoría de BIC de la iglesia parroquial de Santa María da Atalaia, sita en el Ayuntamiento de Laxe (A Coruña).

Informe 262 (EXP. 39840/RX 1104350)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura e Turismo - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración con la categoría de BIC de la Terraza de Sada, sita en el Ayuntamiento de Sada (A Coruña).

Informe 263 (EXP. M-CRE-2019_3)

Solicitante: Dirección Xeral de Políticas Culturais. Consellería de Cultura e Turismo - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo al reconocimiento como colección visitable del conjunto etnográfico del Forno do Forte, sito en la Parroquia de Buño, Ayuntamiento de Malpica de Bergantiños (A Coruña).

Informe 264 (EXP. 39840/RX 1104350)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura e Turismo - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración con la categoría de BIC al Monasterio de San Martiño Pinario y la delimitación del contorno para su protección y la de la Catedral Metropolitana, la Iglesia de San Francisco de Val

de Deus, el Hospital Real y su Capilla, el Palacio Arzobispal de Gelmírez, la Biblioteca Pública Ánxel Casal y las sedes del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago de Compostela.

CONSULTORES E INVESTIGADORES

Durante el Curso Académico 2019-2020

Durante el año 2019, los estudiosos que han utilizado los fondos bibliográficos y documentales de la Academia mediante consultas on-line o en sala, fueron los siguientes:

Doña Eva Quián (alumna del Ciclo Superior de Dorado y policromía en la Escuela de Arte Pablo Picasso de A Coruña).

Consulta de una ilustración del facsímil de la Biblia Kennicot para la realización de un anteproyecto para la Escuela de Arte Pablo Picasso de A Coruña.

Don Xulio Rodríguez González (Historiador. Museo Arqueológico Provincial de Ourense).

Reproducción de correspondencia entre Manuel Chamoso Lamas y Florentino López Cuevillas pertenecientes al Archivo Documental Chamoso Lamas.

Don Xesús Torres Regueiro (maestro jubilado. Miembro del comité científico del Anuario Brigantino).

Consulta en las actas sobre becas y pensiones para artistas entre diciembre de 1929 y enero-febrero de 1930 así como cuestiones relativas al nombramiento y toma de posesión como académico de Álvaro Cebreiro con el fin de realizar una biografía sobre Cebreiro.

Doña Rosario Sarmiento Escalona (Gestora cultural)

Consulta de expediente y documentación sobre Leopoldo Nóvoa para realización de una exposición antológica sobre el autor.

Don Anxo Rodríguez Lemos. (Historiador).

Reproducción de fotografía de arquitectura popular de Baiona pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas su para uso y reproducción en publicación.

Don Andrés Díaz Pazos (Profesor en el CPI “Camiño de Santiago”).

Reproducción de fotografías de San Estevo de Chouzán, Carballedo (Lugo) pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas su para uso en una charla sobre San Estevo de Chouzán.

Don Adrián Abella Chouciño (investigador particular)
Consulta y reproducción de trabajo “El Monasterio de Santiago de Magna Salagia (Santiago de Mengs)” de Alejandro Barral Iglesias incluido en Abrente núms. 27-28 para investigación particular.

Don Álvaro Álvarez Caramés (investigador y profesor de ESO jubilado)
Consulta de Abrente núm. 1 y consulta y reproducción de parte de documentación del expediente de Antonio Fernández Gómez para la realización de una publicación.

Doña Rebeca Lemos (investigadora)
Consulta de trabajo “Un discurso esquecido” de Rogelio Groba Groba incluido en Abrente núms. 35-36-37 para investigación particular.

Bettina Kohlhaas (Directora del Teatro Colón; IMCE - Ayuntamiento de A Coruña)
Consulta y petición de reproducción de las partituras de Mauricio Farto Parra: “Camariñana”, “A Espadela”; “O lobo de mar”; “A probiña qu’está xorda”; “A Terriña” y “O Zapateiro d’Ambroa” con la finalidad de realizar una representación de las mismas y la confección de una publicación.

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA

En la sesión ordinaria celebrada el día 26 de octubre, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, secretaria de la revista **Abrente** realizó la presentación de 14 trabajos para los números 49/50 correspondientes a los años 2017/18, volumen que será impreso en los talleres de la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, bajo el patrocinio, de la Consellería de Cultura y Turismo de la Xunta de Galicia, y del ente Provincial. Actividad editorial que, de alguna manera, hace visible y expresa los fines de investigación y divulgación del patrimonio cultural de Galicia.

Relación de trabajos presentados: **Estudio de Santa María de Guimarei. Arquitectura, iconografía y simbología**, por dona Cristina Barreiro Abuín; **La Torre de los Signos de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo (1575-1583), nuevos documentos localizados en los archivos lucenses**, por don Marcos Gerardo Calles Lombao; **Luis Seoane. Imaxes de Galicia**, por dona María Victoria Carballo-Calero Ramos; **Os leóns do Pasatempo**, por don Xosé Manuel Casabella López; **Talleres ourensáns e obradoiros foráneos na pratería de Santa María de Campo (O Irixo)**, por don Ángel Domínguez López; **Sobre la consideración social del oficio de la platería en el siglo XVI**, por dona Diana Dúo Rámila; **Da investigación á difusión cultural na Baixa Limia:**

un proxecto de investigación e a creación da Aula do Megalitismo (Muíños, Ourense), por don José María Eguileta Franco; **El arquitecto Alfredo Vila López y su obra en la ciudad de Lugo (1929-1954)**, por dona María Teresa Fernández Fernández; **Ciudades de muertos: el cementerio de las Arieiras de Magoi de Lugo (1858-1972)**, por dona Ana Eulalia Goy Diz; **Instrumentos medievales en la música sacra y profana. El Pórtico de la Gloria. La Catedral de Jaca**, por don Francisco Javier Ocaña Eiroa; **Unha estrela na Arte: O banquete da Raíña Cleopatra**, por dona Iria-Friné Rivera Vázquez; **Alejandro de la Sota. Arquitectura y urbanismo de colonización**, por don José Ramón Soraluze Blond; **Las iglesias románicas de la Diócesis Medieval de Tui en territorio portugués**, por dona Lorena Torrado Gándara; **Campá e reloxo da Casa do Consulado**, por don Xosé Troiano Carril; **Algunas notas sobre escultura en la prensa republicana durante la Guerra Civil española en El Miliciano gallego y Nueva Galicia**, por don Jorge Varela; a necrolóxica do académico don Manuel Rodríguez Moldes, por don José Carlos Valle Pérez; finalizando con un resumen de la Vida Académica correspondiente a los años 2017/2018.

Otras publicaciones editadas por la Excm. Deputación Provincial da Coruña:

- Publicación del “Día das Artes Galegas” 2018: **Luis Seoane: Unha vida e unha obra con Galicia ao fondo**, por Xosé Díaz Arias de Castro (1000 ejemplares)
- **Estatutos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes**, aprobados por Decreto 34/2019 de 1 de marzo DOG (600 ejemplares).

TESORERÍA

En la sesión ordinaria celebrada en el mes de 27 enero de 2019 el tesorero presentó la Cuenta de Resultados y el Balance de Situación al 31 de diciembre de 2018, así como el Presupuesto de Gastos e Ingresos para el año 2019, los cuales fueron aprobados por el plenario.

Las subvenciones concedidas para el ejercicio económico del año 2019, fueron las siguientes:

El día 15 de diciembre de 2018, se procedió a la firma de un convenio de colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de A Coruña y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, por un importe de 15.000,00 € con la finalidad de contribuir al sostenimiento de los gastos ordinarios derivados de las actividades desarrolladas en el ejercicio 2019. Con fecha de 29 de diciembre de 2018 fue abonado el anticipo del convenio por un importe de 13.500,00 €.. El 24 de diciembre de 2019 se abona los 1.500,00 € restantes de la subvención.

Con fecha 21 de enero de 2019, quedó abonado el segundo plazo, por un importe de 20.000,00 € correspondiente a la subvención nominativa de los presupuestos de la Xunta de Galicia para el ejercicio del año 2018, para financiamiento de gastos corrientes y de capital destinados a la realización de diversas actividades de catalogación, conservación, estudio, investigación y divulgación del patrimonio cultural, así como inversiones en la dotación de medio.

El día 1 de marzo de 2019, el Pleno de la Excm. Deputación Provincial da Coruña aprobó el convenio de colaboración con la Real Academia Gallega de Bellas Artes, por el que se instrumenta una subvención nominativa, por un importe de 18.000,00 €, para el cofinanciamiento de la programación cultural del año 2018. (Pendiente de abono)

El día 29 de marzo de 2019, el Pleno de la Excm. Diputación Provincial de Ourense, aprobó la concesión de una subvención nominativa a favor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, por un importe de 10.000,00 €, para actividades y gastos de funcionamiento y actividades. (Pendiente de abono)

En el mes de octubre de 2019, se procedió a la firma de un convenio entre la Consellería de Cultura y Turismo de la Xunta de Galicia y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, para la concesión de la subvención nominativa de los presupuestos de la Comunidad Autónoma para el ejercicio 2019, para financiamiento de gastos corrientes y de capital destinados a la realización de diversas actividades de catalogación, conservación, estudio, investigación y divulgación del patrimonio cultural, así como inversiones en la dotación de medios, por un importe de 40.000,00 €. El día 19 de noviembre quedó abonado el primer plazo por un importe de 20.000,00 €. Quedando pendiente del segundo pago de 20.000,00 €.

El día 18 de diciembre de 2019, se procedió a la firma de un convenio de colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de A Coruña y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, por un importe de 15.000,00 € con la finalidad de contribuir al sostenimiento de los gastos ordinarios derivados de las actividades desarrolladas en el ejercicio 2019. Con fecha de 2 de enero de 2020 fue abonado el anticipo del convenio por un importe de 13.500,00 €.; pendiente de abonar 1.500'00 € en 2020.

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA ACADÉMICA

A lo largo del presente año 2019 se recibieron diversas donaciones e intercambios procedentes de Academias de Bellas Artes, Universidades, Fundaciones, Bibliotecas, entidades nacionales y extranjeras, y particulares.

ENTIDADES CON INTERCAMBIO DE PUBLICACIONES

- Archivo Dominicano Historiadores Dominicanos de la Península Ibérica (Salamanca)
- Archivo del Reino de Galicia (A Coruña).
- Archivo y Biblioteca Municipal de Betanzos (A Coruña).
- Archivo y Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña.
- Biblioteca de Afundación (A Coruña).
- Biblioteca Barri Vell. Universidad de Girona.
- Biblioteca de Cataluña (Barcelona).
- Biblioteca de la Fundación del Real Consulado (A Coruña).
- Biblioteca de Servicios Múltiples. Ayuntamiento de Culleredo (A Coruña).
- Biblioteca del Centro de Estudios Históricos (Madrid).
- Biblioteca General de la Zona Marítima del Cantábrico (Ferrol-A Coruña).
- Biblioteca Militar Regional (Sevilla).
- Biblioteca Municipal de Pontevedra (A Coruña).
- Biblioteca Pública "Miguel González Garcés" (A Coruña).
- Biblioteca Nacional de España (Madrid).
- Biblioteca Servicio Histórico Militar (Madrid).
- Biblioteca Tomás Navarro. Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC (Madrid).
- Biblioteca y Archivo Municipal (A Coruña).
- Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol (Ferrol-A Coruña).
- Centro de Estudios Melidenses (Melide-A Coruña).
- Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela-A Coruña).
- Consello da Cultura Galega (Santiago de Compostela-A Coruña)
- Conservatorio Superior de Música. Biblioteca (A Coruña).
- Convento de Sto. Domingo (A Coruña).
- C.S.I.C Servicio de Intercambios Bibliográficos (Madrid).
- Cultural Albacete.
- Diputación Foral de Álava. Consejo de Cultura (Vitoria).
- Diputación Foral de Vizcaya (Bilbao).
- Diputación General de Aragón (Zaragoza).
- Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca.
- Estació de Recerca Bibliogràfica y Documental. Margallo de Balcó (Tarragona).
- Fundación Príncipe de Asturias (Oviedo).
- Grupo Arqueológico Larouco (Celanova-Ourense).
- Grupo Cultural Galicia en Madrid.
- Grupo Francisco de Moure (Ourense).

- Institución Fernando El Católico. Centro de Estudios Borjanos (Borja-Zaragoza).
- Instituto de España (Madrid).
- Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo).
- Instituto de Información y Documentación (Madrid).
- Institución Fernando El Católico. Excma. Diputación de Zaragoza.
- Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses (A Coruña).
- Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos (Santiago de Compostela-A Coruña).
- Museo Arqueológico de Tenerife e Instituto Canario de Bioantropología (Santa Cruz de Tenerife).
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
- Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.
- Museo Arqueológico e Histórico. Biblioteca (A Coruña).
- Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Biblioteca.
- Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (A Coruña).
- Museo de Belas Artes da Coruña.
- Museo de la Catedral de Santiago (Santiago de Compostela-A Coruña).
- Museo de Pontevedra.
- Museo de Zaragoza.
- Museo Municipal de Vigo. Pazo Museo “Quiñones de León” (Vigo-Pontevedra).
- Museo Municipal Priego de Córdoba (Córdoba).
- Museo Nacional Arqueológico de Tarragona. Biblioteca.
- Museo Nacional das Peregrinacións (Santiago de Compostela-A Coruña).
- Museo Nacional de Arte de Cataluña. Biblioteca General de Historia del Arte (Barcelona).
- Museo Nacional de Escultura (Valladolid).
- Museo Nacional del Prado. Sección de Publicaciones e Intercambios (Madrid).
- Museo Pecharromás. Biblioteca (Cáceres).
- Museo Provincial de Lugo.
- Museo y Archivo Diocesano de Tui (Tui-Pontevedra).
- Patronato de la Alhambra y El Generalife. Biblioteca (Granada).
- Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González.
- Real Academia de BBAA de la Purísima Concepción (Valladolid).
- Real Academia de BBAA de Nuestra Sra. de las Angustias (Granada).
- Real Academia de BBAA de San Carlos (Valencia).
- Real Academia de BBAA de San Fernando (Madrid).
- Real Academia de BBAA de San Telmo (Málaga).

- Real Academia de BBAA de Santa Isabel de Hungría (Sevilla).
- Real Academia de BBAA y Ciencias Históricas de Toledo.
- Real Academia de Buenas Letras de Sevilla.
- Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- Real Academia de Doctores (Madrid).
- Real Academia de la Historia (Madrid).
- Real Academia Española (Madrid).
- Real Academia Galega. Biblioteca (A Coruña).
- Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía (Madrid).
- Real Academia Provincial de BBAA de Cádiz.
- Reial Acadèmia Catalana de BBAA de Sant Jordi (Barcelona).
- Reunión Instructiva y Recreativa de Artesanos. Biblioteca (A Coruña).
- UNED. Biblioteca (Madrid).
- Universidad Autónoma de Madrid. Biblioteca de Humanidades.
- Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca de Geografía e Historia.
- Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.
- Universidad de Barcelona.
- Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Dep. Prehistoria Historia Antigua y Arqueología.
- Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Arqueología.
- Universidad de Deusto. Biblioteca Central (Bilbao).
- Universidad de Granada. Dep. Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras.
- Universidad de Jaén. Área de Historia Medieval.
- Universidad de La Rioja. Biblioteca (Logroño).
- Universidad de León. Biblioteca General San Isidoro.
- Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral (Santiago de Compostela – A Coruña).
- Universidade de Santiago de Compostela. Facultade de Xeografía e Historia. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (Santiago de Compostela – A Coruña).
- Universidade de Vigo. Dep. Historia, Arte e Xeografía. Facultade de Humanidades (Ourense).
- Universidad Pontificia de Salamanca.
- Universitat Autònoma (Barcelona).
- Universitat Autònoma. Biblioteca (Barcelona).
- Taller de Arqueología de Alcañiz (Teruel).
- Arquivo de Beja (Portugal).
- Arquivo do Alto Minho (Viana do Castelo-Portugal).
- Biblioteca Municipal de Matosinhos (Portugal).
- Biblioteca Municipal de Montemor-O-Novo (Portugal).

- Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandao (Arauca-Portugal).
- Centro Galego de Buenos Aires (Buenos Aires-Rep. Argentina).
- Grupe Audois de Recherche D'animation Ethnografique (Carcassone – Francia).
- Instituto Argentino de Cultura Gallega (Buenos Aires-Rep. Argentina).
- Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa - Portugal).
- Real Sociedade Arqueológica Lusitana (Santiago de Caçem-Portugal).
- Universidade Católica Portuguesa (Viseu-Portugal).
- Universidade do Minho. Serv. Documentação Permutas con Arqueologia (Braga-Portugal).
- Universidade do Porto. Facultade de Letras (Porto-Portugal).
- Universidade Federal de Goias (Goiana-Goias-Brasil).
- Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Letres. Secc. D'h^o de L'art et Archeologie (Bruselas-Bélgica).
- Schweizerisches Landesmuseum Bibliothek (Zürich-Suíza).
- Sociedade Martins Sarmento (Guimarães-Portugal).
- The Hispanic Society of America (New York-EE.UU).

PUBLICACIONES RECIBIDAS MEDIANTE INTERCAMBIOS

- *A Colección de Ourivería Antiga do Museo Provincial de Lugo*. Museo Provincial de Lugo.
- *Agón. Patrimonio artístico religioso*. Centro de Estudios Borjanos.
- *A paisaxe contra a parede*. Museo Provincial de Lugo.
- *Alén dos xéneros*. Prácticas artísticas feministas en Galicia. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Annales d'histoire de l'Art & d'Archeologie. Vol XL 2018*. Université Libre de Bruxelles.
- *Antiquitas*. Núm 30. Museo histórico municipal de Priego de Córdoba.
- *Antonio Fraguas. Primeiros estudos etnográficos (1930-1932)*. Consello da Cultura Galega.
- *Anuario Brigantino. Núm. 40*. Ayuntamiento de Betanzos.
- *Archivo de Arte Valenciano, núm. C*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- *Archivo de Arte Valenciano. Núm. XCIX*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- *Archivo Español de Arte*. Núms. 365, 366 y 367. CSIC.
- *Areal Núm 18*. Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.
- *Arquitecturas da Provincia da Coruña. Vol. XIX*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Aturuxo. Núms. 15, 16 y 17*. Asociación de Gaiteiros Galegos.

- *Banistas, Bathers. Fotografía encontrada 1880-1963*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- *Bartolomé Bermejo*. Museu Nacional d'art de Catalunya.
- *Bea Rey Museo*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Boletín da Real Academia Galega*. Núms 378 y 379. Real Academia Galega.
- *Boletín de Bellas Artes XLII-XLIII*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- *Boletín de Humanidades y Ciencias Sociales del Real Instituto de Estudios Asturianos*. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- *Boletín de la Institución Fernán González 2018 /2, núm. 257 y 2019 /1, núm. 258*. Institución Fernán González.
- *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, núm. 53*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo CCXV Cuaderno I, II III y Tomo CCXVI Cuaderno I*. Real Academia de la Historia.
- *Boletín del Museo de Zaragoza, núm. 20*.
- *Boletín del Museo del Prado. Tomo XXXV. Núm 53*. Museo Nacional del Prado.
- *Boletín do Centro de Estudos Melidenses, Museo da Terra de Melide, núm. 32*. Museo da Terra de Melide.
- *Bracara Augusta*. Vol. LXV. Núm. 123. Câmara Municipal de Braga.
- *Bracara Augusta*. Vol. LXVI, núm. 124. Câmara Municipal de Braga.
- *Cadernos de Estudos Locais. Núm. 7 extraordinario*. Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.
- *Cadernos de Estudos Xerais. Núm 29*. Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.
- *Cadernos de Estudos Xerais. Núm 30*. Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.
- *Cadernos de Estudos Xerais. Núms 13, 14, 15, 16 y 17*. Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.
- *Campos de batalla. Bleda y Rosa*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- *Carlos Garaicoa. El palacio de las tres historias*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- *Cartas e composiciois autógrafas de Antonio Fernández Morales e Mariano Cubí*. Real Academia Galega.
- *Catálogo de impresos do Arquivo Histórico Diocesano de Santiago s. XIX*. (Arquivo Histórico Diocesano de Santiago).
- *Cátedra. Revista Eumesa de Estudos. Núm. 25*. Ayuntamiento de Pontevedra.

- *Complutum*. Vol. 28, núms. 1 y 2 y Vol. 29, núms 1 y 2. Universidad Complutense de Madrid.
- *Croa. Boletín do Museo do Castro de Viladonga*, núm. 29. Museo do Castro de Viladonga.
- *Cuaderno de Estudios Borjanos*. Vol. LXII. Centro de Estudios Borjanos.
- *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Vol LXVI, . Núm. 132. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- *De Arte.Revista de Historia del Arte*. Núm. 17. Universidad de León.
- *Diversarum Rerum*, núm. 14. Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense.
- *Estado crítico*3. 11 curadoras. 11 artistas. Universidade de Vigo.
- *Facedoras de Bueu. Proxecto de Mar Caldas*. Museo Massó.
- *Gramáticos e gramáticas. Homenaxe a Juan Antonio Saco Arce*. Real Academia Galega.
- *Harmonías corais de Nemesio García Carril. Melodías tradicionais e de autor 1960-2004*. Excm. Diputación Provincial de A Coruña.
- *I Congreso de ensinantes de música tradicional galega*. Actas. Asociación de Gaiteiros Galegos.
- *II Congreso de ensinantes de música tradicional galega*. Actas. Asociación de Gaiteiros Galegos.
- *Introducción al marketing de ciudades como herramienta pública. Una aplicación en ciudades medias y pequeñas*. Excm. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Inventio Mundi. Galicia nas viaxes transoceánicas, séculos XV-XVII*. Consello da Cultura Galega.
- *Juliao Sarmiento. Without*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- *La colección de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- *Los Cedeira. Arte de la platería en Compostela (siglos XVI-XVII)*. Consorcio de Santiago.
- *Melómano del Núm. 248 al 258*. Ministerio de Cultura.
- *Modelando vidas*. Museo Provincial de Lugo.
- *Mosteiro de Montederramo. Colección documental e índices*. Consello da Cultura Galega.
- *Museo de Zaragoza. Boletín núm. 20*. Museo de Zaragoza.
- *Nalgures. Tomo XIV*. Asociación Cultural de Estudos Históricos de Galicia.
- *Notas Compostelás. Antonio Fraguas*. Consorcio de Santiago.
- *Noticias de Agón y del mundo a través del libro de la hermandad de San Antonio Abad*. Centro de Estudios Borjanos.
- *O berce das palletas. A Construción de palletas e pallóns*. Asociación de Gaiteiros Galegos.

- *Ópera Actual del Núm. 220 al 230*. Ministerio de Cultura.
- *Patrimonio histórico-artístico del Palacio de Capitanía de A Coruña*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Pérez Porto*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Picasso. La formación de un genio*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *Pinceladas ocultas*. Museo de Belas Artes da Coruña.
- *Pinceladas ocultas*. Museo de Belas Artes da Coruña.
- *Pyrenae, núm. 50 volúmenes 1 y 2*. Universitat de Barcelona.
- *Representaciones del Apóstol Santiago en la ciudad de Burgos. Motivación y mensaje*. Institución Fernán González.
- *Revista de Gimaraes. Vol 126/127*. Sociedade Martins Sarmento.
- *Revista de historia militar. Año LXII, núms. 124, 125 y número especial II; Año LXIII número extra I*. Biblioteca General Militar.
- *Ritmo del Núm. 925 al 935*. Ministerio de Cultura.
- *Rosalía de Castro. El primer loco. Edición facsimilar e ilustrada*. Consorcio de Santiago.
- *Scherzo del Núm. 347 al 357*. Ministerio de Cultura.
- *Sobre el retrato, el encargo y el enigma humano. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Hernán Cortés Moreno*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- *Son do fol. Método infantil de iniciación á gaita galega*. Asociación de Gaiteiros Galegos.
- *Temas de Estética y Arte XXVIII y XXIX*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- *XII Premio internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *XIII Premio internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *XV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*. Excma. Diputación Provincial de A Coruña.

PUBLICACIONES RECIBIDAS MEDIANTE DONACIÓN

- *A ilustración compartida. Xosé Cobas*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Abelenda*. (D^a. Ánxeles Penas).
- *Aida. Ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Antonio Ghislanzoni*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Anuario da Gaita 2018, núm. 33*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Aralladas. Alberte Oro Claro*. (D. Alberte Oro Claro).
- *Arquitectura e ilusión. Proyectar desde el in-genius loci*. (D. Óscar Pedrós Fernández).

- *Arte en Galicia*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Arte privada en Ourense*. (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *As imaxes xacentes da eirexa de San Francisco de Betanzos*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *As orixes da fotografía en Galicia. Estudos composteláns do XIX*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *As orixes da fotografía en Galicia. Estudos composteláns do XIX*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Atlántica Intenacional. Núms 4, 6, 7, 8 y 13*. (D^a. Lucía Patiño Ponte).
- *Ballet gallego Rey de Viana. Teatro Calderón Madrid febrero de 1992*. (D. José Ramón Soraluze Blond).
- *Bernardo Alonso Villarejo. En los límites de las sombras*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Casa Real de la Moneda La Coruña por D. José Muro Carvajal. Facsímil de 1888*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Castelao Grafista (facsímile)*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Castelao Grafista (láminas)*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Castelao. Construtor da nación. Tomo I 1886-1930*. (Consortio de Santiago).
- *Castelao. Diario 1921. Francia, Bélxica, Alemaña*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cien obras únicas de música clásica. Núms 1- 10*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña. Material didáctico*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Colección de Arte Parlamento de Galicia*. (Parlamento de Galicia).
- *Construíndo cos materiais. Elena Colmeiro 1958-2016*. (D^a. Rosario Sarmiento Escalona).
- *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Del Pirineo a Compostela. Nueva guía del Camino de Santiago*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Diabos á solta*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *É a lúa que baila...María Victoria Moreno e a lírica dos Seis poemas galegos de Federico García Lorca*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *El arte del Renacimiento*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *El faro romano de Brigantium Flavium, Torre de Hércules de A Coruña. Nuevas aportaciones al conocimiento de su génesis y evolución histórica hasta la reformas de Giannini (S. XVIII)*. (D. Antonio Rodríguez Colmenero).

- *El faro romano de Brigantium Flavium. Torre de Hércules de A Coruña.* (Autoridad Portuaria de A Coruña).
- *El Marqués de Sargadelos y su obra.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El Sepulcro de Moore por J.P. Vicenti (facsimil).* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El sepulcro de Santiago. Documentos-Toponimia-Arqueología.* (D. Daniel Carlos Lorenzo Santos).
- *España y los españoles hace dos mil años. Según la "Geografía" de Strabon.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Falstaff. Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Arrigo Boito.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Fina Mantiñán.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Fray Manuel de los Mártires, maestro de obras de San Domingos de Bonaval.* (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego II Música, volúmenes 1 y 2.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Galicia Máxica.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Galicia y los griegos. Ensayo de Historiografía.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Galicia, fiestas, ferias y romerías.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Historia de la pintura en Italia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Historia del Ayuntamiento de La Coruña.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Il Trovatore. Ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Salvatore Cammarano y Leone Emanuele Bardare.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Julián de Zulueta, un retrato por Federico de Madrazo.* (Diputación Foral de Álava).
- *La antigua Galicia. Seis cuadros históricos.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La Coruña recortable, 3. Castillo de San Antón.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La Coruña recortable, 5. Colegiata de Santa María.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La Coruña recortable, 6. Iglesia de Santiago.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La escena de la Ciudad. El Teatro Rosalía de Castro.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La España del siglo primero de nuestra era (según P. Mela y C. Plinio).* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La forza del destino. Ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Francesco Maria Piave y Antonio Ghislanzoni.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La Traviata. Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Francesco Maria Piave.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *Las montañas del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela. Un repertorio de trazados, tanteos y dibujos del Barroco español.* (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Leopoldo Nóvoa. Ausencias e cinzas.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Les monnaies. Petits Atlas Payot Lausanne.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Luis Seoane a través da prensa 1929-1979.* (D^a. Antonia Pérez Rodríguez).
- *Madrygal. Núms. 16 y 17.* (D^a. Antonia Pérez Rodríguez).
- *Maestro Mateo.* (D. Daniel Carlos Lorenzo Santos).
- *Memoria 2018. Hogar Sor Eusebia.* (Hogar Sor Eusebia).
- *Memoria 2018. Real Institución Benéfico-Social Padre Rubinos.* (Real Institución Benéfico-Social Padre Rubinos).
- *Miguelanxo Prado 1992-2003.* (Miguelanxo Prado Plana).
- *Miguelanxo Prado 2003-2016.* (Miguelanxo Prado Plana).
- *Musee du Louvre. Pintura.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Museos de A Coruña.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Nociones fundamentales de Arte II. Pintura y Artes Menores.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *O imaxinario do país. Letras de magnesio.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *O noso Faro.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *O ollar clarividente de Isaac Díaz Pardo. Colaboracións xornalísticas (1963-2009).* (Consortio de Santiago).
- *O Palacio da Cidade.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *O Panteón Real.* (D^a. Antonia Pérez Rodríguez).
- *Ópera. Núms 1, 2, 3, 4 y 5.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. Carmen de Bizet.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. La Bohème de Puccini.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. La Traviata de Verdi.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. La Walkiria de Wagner.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. Lucia di Lammermoor de Donizetti.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. Nabucco de Verdi.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Óperas Famosas. Tosca de Puccini.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Os últimos carballos do Banquete de Conxo.* (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Otello. Ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Arrigo Boito.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Paco Pestana. En el odre y la ubre del laberinto.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Padre Rubinos 2008 – 2019: la transformación de un referente social.* (Real Institución benéfico social Padre Rubinos).
- *Palacio de la Ópera. Núms 1, 2 4, 6 y 7.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *Pensar coas mans. Cestería, cerámica e xoiería de Galicia.* (Xunta de Galicia).
- *Programa Ciclo de conciertos Brahms Schubert 1997. Concierto nº 6 Orquesta Sinfónica de Galicia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Punta de Muros: un poblado fortificado de finais de la Edad de Bronce.* Vols. I, II, III y IV. (Autoridad Portuaria de A Coruña).
- *Rafael González Villar e a súa época.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Rigoletto. Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de Francesco Maria Piave.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Ritos y creencias gallegas.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Silverio Rivas. Unha vida dedicada á escultura.* (Excmo. Ayuntamiento de Pontearreas).
- *Tiempo, deseo, forma. Jorge Castillo.* (D. Xosé Manuel Casabella López).
- *Un tesoro olvidado recuperado: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago.* (D. Daniel Carlos Lorenzo Santos).
- *Un yacimiento ceremonial en la transición del bronce al hierro: Ventosíños, Coeses (Lugo).* (D. Diego Piay Augusto).
- *Veinticinco estampas de la España antigua.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *XLVIII Festival de Ópera de A Coruña.* (D. Juan Raúl López Naya).

PUBLICACIONES RECIBIDAS MEDIANTE COMPRA

- *La Coruña Paraíso del Turismo. Verano 1984.*
- *La Coruña Paraíso del Turismo. Año 1995.*

AUDIOVISUALES RECIBIDOS MEDIANTE DONACIÓN

- *CD Coral de Ruada. Ruada entre amigos.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *CD Coral de Ruada. Sempre de Ruada.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *CD Coro Toxos e Froles. Romaxe galega 1922.* (D. José Ramón Soraluca Blond).
- *CD Chema Ríos. I want but I can't.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *CD Que bela te deu Deus. Balada galega.* (D. José Ramón Soraluca Blond).
- *CD. Do Natal aos Reis, Cantos da Galiza e Portugal.* (Central Folque).
- *DVD Ruta das antas da Costa da Morte. Os principais monumentos megalíticos.* (D. Felipe-Senén López Gómez).

ADQUISICIÓN PARTITURAS MUSICALES

- *Alborada Popular.*
- *And´a noivar*
- *Cantares Gallegos*
- *D´o Mestre*
- *Follas Novas.*
- *Melodía Gallega para canto y piano*
- *Miña velliña*
- *Muiñeira Intermedio de la Zarzuela gallega “La Virgen de la Roca”*
- *Saudades D´alborada*
- *Tiña soños de cristaes. Letra de Álvaro Cunqueiro*

ACADÉMICOS: CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, PUBLICACIONES, HOMENAJES Y DISTINCIONES

ENERO

El día 16, tuvo lugar en el Club Náutico de A Coruña un **concierto en homenaje** a doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, académica numeraria de la Sección de Música y presidenta de honor de la Academia.

La galería Luisa Pita de Santiago de Compostela, acogió el día 18 la inauguración exposición “**Soñando na espiral**”; muestra que incluyó trece obras de la académica numeraria de la Sección de Pintura y Grabado doña Carmen Lamas Pérez (Menchu Lamas).

El académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don José Carlos Valle Pérez, recibió el día 19 en el Liceo de Pontevedra el **homenaje de “Honra e Louvanza”** realizado por la “Peña da Boina” por su contribución a la cultura y en especial al arte, desde el Museo de Pontevedra.”

FEBRERO

El día 8, tuvo lugar en la sala Alterarte del Campus de Ourense la inauguración de la exposición “**Utopía ou distopía**” de la académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo.

El día 20, se dio a conocer el **Premio Nacional de Arquitectura**, galardón concedido por el Ministerio de Fomento que recayó en el arquitecto y

académico de honor don Manuel Gallego Jorroto en reconocimiento al conjunto de su obra.

El día 25, la comisión técnica del patronato de la Fundación MARCO nombró al académico de número de la Sección de Expertos en las Artes don Miguel Fernández-Cid Enríquez nuevo director del **Museo de Arte Contemporánea de Vigo** (MARCO).

MARZO

El Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense acogió el día 7 una reunión para la coordinación de los actos de conmemoración del centenario de la **Xeración Nós**, acto presidido por el conselleiro de Cultura e Turismo de la Xunta de Galicia, asistiendo en representación de la Academia la numeraria de la Sección de Expertos en las Artes, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos.

El día 15, tuvo lugar en la Galería de Arte Luisa Pita de Santiago de Compostela, la inauguración de la exposición individual de la académica y escultora doña Soledad Penalta Lorenzo “**Grafía y reflejos de luna**”.

El día 17, en Viveiro (Lugo) la comisión encargada de los actos en recuerdo al profesor y escritor Plácido Betanzos, seleccionó para ubicarla en el paseo de Palmeira, una escultura titulada “**Apertas. Formando emocións**”; de la autoría de la académica de número doña Soledad Penalta Lorenzo.

El día 23, la plaza da Chousa en Combarro (Poio) acogió las estructuras de forma cúbica incluidas en la exposición fotográfica “**Vento nas velas**”; muestra en la que se recoge el trabajo fotográfico del académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez sobre la cultura marítima.

El día 29, tuvo lugar la sede de la Demarcación de Ibiza y Formentera del Colegio Oficial de Arquitectos de Balears (Coaib), en Dalt Vila (Ibiza) un **debate sobre cultura y patrimonio** en el que intervino, el académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña.

ABRIL

En la Casa de Galicia en Madrid, el día 2 quedó inaugurada la exposición “**Mexillón de Galicia**”, compuesta por 50 fotografías de la autoría del académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez.

El día 5, el centro de Arte Rupestre de Ribadesella, acogió la **Jornada de Urbanismo y Territorio “Epílogo del Plan General”** para tratar sobre el Plan General del concejo, acto en el que participó el académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña.

Los días 5, 6 y 7, el académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen, don Miguelanxo Prado Plana, estuvo presente en el **“37 Cómico Barcelona”**, que tuvo lugar en Fira Barcelona, Montjuïc.

El día 11, tuvo lugar en el Paseo de la Victoria de Córdoba la inauguración de la exposición colectiva **“50 fotografías con historia”** compuesta por obras seleccionadas por Acción Cultural Española y la Bienal Internacional de Fotografía entre las que se incluye una del académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez.

El Centro Social Abanca de Santiago de Compostela acogió el día 21 la inauguración de la exposición colectiva **“Sonoro empeño”**, en la que participó la académica numeraria de la sección de Pintura y Grabado doña Carmen Lamas Pérez (Menchu Lamas), muestra que ilustra la confluencia entre la música y las artes plásticas formada por 29 obras de diferentes artistas.

El día 23, el Centro Cultural Universitario Campus de Esteiro de Ferrol (A Coruña) fue el escenario de la presentación del documental **“Hermanos Mayo. Guerra Civil Española”** del académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez, dentro del ciclo de cine “Conversas coa dirección”.

El día 24, fueron presentadas las **“IV Jornadas de la Fundación Manolo Paz de Arte Contemporáneo”** de Cambados, el arquitecto y académico de honor don Álvaro Siza Vieira resultó elegido como premiado de la edición.

En la avenida de Europa de Pozuelo de Alarcón (Madrid) tuvo lugar el día 24, una muestra bajo el título **“Arte en la Calle”** que reunió 17 obras de escultores entre las que se encuentra la pieza “Otoño” del académico de número de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta.

El día 30, en el Salón de actos del Museo de Albacete se celebró la conferencia **“Catedrales e iglesias en el sur de Francia”**, impartida por el académico de la Sección de Arquitectura don Ramón Yzquierdo Perrín y encuadrada dentro del ciclo “Martes en el Museo. El Románico en el sur de Francia”.

También el día 30, tuvo lugar en la sede de la Fundación de A Coruña la inauguración de la **exposición “3DD9”**, muestra colectiva organizada por la galería Artby’s que contó con la participación de nueve escultores entre los que se encontraba la académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo.

MAYO

El día 4, se celebró en la Casa da Cultura de San Román en Cervantes (Lugo) la charla “**Estado da rede viaria romana no noroeste peninsular. Estado da cuestión**” impartida por el académico de número de la Sección de Arqueología y Museología don Antonio Rodríguez Colmenero, acto incluido en las “I Xornadas de Arqueoloxía e Historia dos Ancares”.

El Museo Marco de Vigo acogió el día 19, una de las exposiciones más importantes de la Colección Telefónica bajo el título “**Destacados**”, muestra colectiva compuesta por 136 obras entre las que caben destacar las de académicos como don Isaac Díaz Pardo y doña Menchu Lamas. Así mismo, en el citado Museo, tuvo lugar el día 21 la presentación del libro “**Mondas**”, publicado por la Fundación Euseino con textos de doña María Infantes e ilustrado por el académico numerario de la Sección de Pintura y Grabado Eduardo Manuel Matamoro Irago.

El día 23, tuvieron lugar en la sede del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España de Madrid, las reuniones de la **Comisión Permanente y Patronato de la Fundación Docomomo Ibérico**, encuentro en el que se acordó la elección como presidente del académico don Celestino García Braña.

La galería Artby's de A Coruña fue el escenario el día 30 de la inauguración de la muestra “**Jorge Castillo, una leyenda**”, exposición que reúne 30 obras del académico correspondiente don Jorge Castillo Casalderrey.

JUNIO

El día 8, el académico de número de la Sección de Arquitectura don José Ramón Soraluze Blond impartió en el Colegio Oficial de Médicos de Ourense una conferencia sobre la obra del **arquitecto Daniel Vázquez Gulías**.

La librería Trama de Lugo acogió el día 13 la presentación de la publicación “**Á sombra de María Silgar. Carvalho Calero contra a historia única**” del autor don Xulio Pardo de Neyra, publicado por Edicións Embora. El acto contó con la participación de la académica de número de la Sección de Expertos en las Artes doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, hija del ilustre filólogo, escritor y galleguista.

El día 29, se llevó a cabo en el jardín del centro Ágora de A Coruña el reconocimiento de la “Asociación de Escritoras en Lingua Galega” a la **poeta doña Pilar Pallarés**. El acto contó con la participación de la académica numeraria de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo que hizo entrega a la homenajeadada de una escultura de su autoría.

JULIO

El día 4, en la sede de la Autoridad Portuaria de A Coruña, tuvo lugar la presentación del libro **“El Faro Romano de Brigantium Flavium, Torre de Hércules de A Coruña. Nuevas aportaciones al conocimiento y evolución histórica hasta las reformas de Giannini”**, de la autoría de don Manuel Rodríguez Colmenero, catedrático de Historia Antigua por la USC, arqueólogo, y académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología de la RABGA.

La Real Filharmonía de Galicia, dirigida por el académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, ofreció el día 19 un **concierto en el monasterio de San Martiño Pinario** de Santiago de Compostela, con el objetivo de acercar la música clásica y la orquesta a diferentes puntos de la ciudad y a públicos diversos.

El día 20, en un acto celebrado en O Carballiño (Ourense) con motivo de la celebración de la XI Festa da Palabra, la académica numeraria de la Sección de Expertos en las Artes, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, fue **premiada por la Fundación Insua dos Poetas de O Carballiño**, en la categoría de Artes Plásticas, por su constante labor a favor de la pintura.

El Ayuntamiento de Triacastela (Lugo), acogió el día 20 la inauguración de la **“X Bienal de Sarria-Salón Internacional de Arte”**, exposición colectiva que reunió 150 obras de artistas de 18 países entre las que destacan las de la académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo.

El día 24, el alcalde de Vigo, don Abel Caballero Álvarez, inauguró una **escultura** del académico de número de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta, obra ubicada en el número 4 de la calle Príncipe de Vigo.

El académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don Felipe-Senén López Gómez, impartió el día 24 en A Coruña la conferencia **“La universalidad de los símbolos jacobeos”**, charla encuadrada dentro de un ciclo de conferencias sobre la tradición jacobea organizado por la parroquia de Santa María y Santiago, en colaboración con la Cofradía del Apóstol Santiago de A Coruña.

AGOSTO

El Palacio de Exposiciones “Kiosko Alfonso” de A Coruña acogió el día 5 la inauguración de la vigesimosegunda edición del **“Salón Internacional Viñetas desde o Atlántico”**, acto que contó con las asistencias de la alcaldesa

de la ciudad, doña Inés Rey García, y del director del Salón don Miguelanxo Prado Plana, académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen.

El día 8, la **Real Filharmonía de Galicia**, dirigida por el académico don Maximino Zumalave Caneda, y con la participación del pianista Josep María Colom, celebró un concierto en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, dentro de las actividades de Música en Compostela, Cursos Universitarios Internacionales de Música Española.

Con motivo del 75 aniversario de Fundiciones Rey, tuvo lugar el día 9 en la **Sala de Exposiciones Antón Rivas Briones** de Vilagarcía de Arousa (Pontevedra) la inauguración de una muestra con obras de arte pertenecientes a su colección, en la que se pudieron contemplar, entre otras, piezas de los académicos de número de la Sección de Escultura don Acisclo Manzano Freire y don Manuel Paz Mouta.

El día 17, en el auditorio municipal Reveriano Soutullo de Pontearreas, (Pontevedra) tuvo lugar la inauguración de la “**VII edición del Festival Groba**”, jornada en el que la Orquesta de Cámara Gallega estrenó la Sinfonía Nº 6, del compositor don Rogelio Groba Groba, académico numerario de la Sección de Música.

SEPTIEMBRE

El día 6, el académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don Felipe-Senén López Gómez, impartió una conferencia en la Eira do Cruceiro de la villa de O Carballiño (Ourense), dentro de los actos de la 24ª Edición de la “**Feira Mostra de Artesanía da Pepa Loba**”.

Los jardines Valle-Inclán de A Pobra (A Coruña) acogieron el día 7 la cuarta edición de la experiencia “**Olladas na Rúa**”, exposición colectiva que contó con más de treinta creadores, entre los que cabe destacar la presencia de la académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo.

El día 7, el académico de número don Acisclo Manzano Freire inauguró en un acto celebrado en el Monasterio de Santa María de Xunqueira de Espadañedo (Ourense) una muestra con esculturas realizadas a lo largo de toda su vida bajo el título “**Paseando pola Ribeira Sacra**”. En el acto de presentación también intervino la académica numeraria de la Sección de Expertos en las Artes doña María Victoria Carballo-Calero ramos.

La académica correspondiente doña Ana Goy Diz, fue elegida el día 12 **vicedecana** de la Facultad de Humanidades del Campus de Lugo perteneciente a la Universidad de Santiago.

La académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo participó con su obra titulada **“A seducción do incomprendible”** en la exposición inaugurada el día 21 en la galería Ap`Arte de Oporto (Portugal).

El día 24, tuvo lugar en el Excmo. Ayuntamiento de A Coruña la presentación de la ópera bufa **“El loro de Carlos V”**, del compositor Nani García, y con escenografía de don Miguelanxo Prado Plana, académico de número de la Sección de Artes de la Imagen, que se estrenará el 5 y 6 de diciembre en el Teatro Colón de A Coruña y en la que participará la Orquesta Sinfónica de Galicia.

La Galería Trinta de Santiago de Compostela, acogió el día 26 la inauguración de la exposición **“Reflexos na auga”**; muestra compuesta por cinco esculturas y ocho piezas de obra gráfica en papel de la autoría del académico numerario de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta.

OCTUBRE

El Museo Provincial de Lugo acogió el día 1 la inauguración de la muestra **“Rafael Úbeda. Cromatismo expresivo”**, exposición compuesta por obras de las últimas etapas creativas del académico numerario de la Sección de Pintura y Grabado don Rafael Úbeda Piñeiro.

El día 3, se celebró en el Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses una mesa redonda, bajo el título de **“Un coruñés chamado Luis Seoane”**, en la que intervino don Xosé Díaz Arias de Castro académico de número de la Sección de Artes de la Imagen.

El día 12, el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen, don Miguelanxo Prado Plana, fue galardonado con el **“Premio a la trayectoria Girócomic 2019”** en un acto encuadrado en la “Fira del còmic, el manga, la il·lustració i l’entreteniment de Girona, Girócomic 2019” celebrado en el Palau Firal de Girona; asimismo el día 17, se reunió con los trabajadores de la empresa de fabricación de toldos Celtic Estores (Pontevedra) dentro de una actividad enmarcada en la sexta edición de **“Los libros, a las fábricas”**; proyecto diseñado por el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia para el fomento de la lectura.

La Real Filharmonía de Galicia ofreció el día 17 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, y el día 18 en el Círculo de las Artes de Lugo, **dos conciertos** bajo la batuta del director asociado y académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda.

El día 26, el Casino de Noia (A Coruña) acogió la inauguración de una exposición de obras de la académica numeraria de la Sección de Escultura

doña Soledad Penalta Lorenzo, muestra que sirvió de antesala de la **“Mostra de Curta Noia”**. Las estatuillas que se entregan cada año a los galardonados de este certamen audiovisual son obra de la escultora. Asimismo el día 29, tuvo lugar la inauguración en el Museo Interactivo del Museo de Lugo de la **exposición “Arte e Amizade”**, organizada por la Associação da Amizade e das Artes Galego-Portuguesa, muestra colectiva de artistas procedentes de España y Portugal en la que la académica participó con la obra titulada “Impacable Selección”.

NOVIEMBRE

El día 5, tuvo lugar en el Casino de Noia (A Coruña) la **proyección de un documental**, encuadrado en la “Mostra de Curtas Noia 2019”, sobre la figura de la académica de número de la Sección de Escultura doña Soledad Penalta Lorenzo.

Don Felipe-Senén López Gómez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología impartió los días 6, 13, 20 y 27, en la Biblioteca Provincial un ciclo de conferencias bajo el título **“Coñecer Galicia”**, organizadas por la Excm. Diputación Provincial de A Coruña.

El arquitecto luso y académico de honor de la RABGA don Álvaro Siza Vieira fue galardonado con el **Premio Nacional de Arquitectura 2019**, promovido por el Ministerio de Fomento, distinción que dio a conocer el día 8 el jurado reunido en Cuenca en el marco del Congreso Internacional Arquitectura y Paisaje, organizado por el Colegio de Arquitectos de Cuenca.

El día 9, tuvo lugar en Vigo el acto de entrega de los galardones de la XLII edición de los **“Premios da Crítica de Galicia”**; el jurado distinguió a la académica doña Soledad Penalta Lorenzo con el de la modalidad de Artes Plásticas.

El día 15, en el Salón Noble de la Junta de Freguesía de São Pedro de Rates (Póvoa do Barzim–Portugal) se celebró la conferencia **“La iconografía del banquete en construcciones gallegas desde el último tercio del siglo XI hasta medianos del XIII”**, charla encuadrada en el “VI Colóquio Caminhos de Santiago” e impartida por el académico numerario de la Sección de Arquitectura don Ramón Yzquierdo Perrín.

El día 15, tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), la presentación del catálogo **“Mulleres do Silencio: de Maruja Mallo a Ángela de la Cruz”**; editado por la Excm. Diputación de Pontevedra, publicación correspondiente a la exposición que tuvo lugar en el citado Museo entre octubre de 2016 y abril de 2017, en la que se incluyen obras de la pintora doña Menchu Lamas y de la escultora doña Soledad Penalta Lorenzo, ambas

académicas de número de las Secciones de Pintura/Grabado, y Escultura, respectivamente.

El día 16, se celebró en la Sala de Exposiciones del Museo Provincial de Lugo, la presentación del catálogo “**Cromatismo expresivo**” del pintor y académico don Rafael Úbeda Piñeiro.

La Delegación de A Coruña del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia acogió el día 18 la presentación del libro “**Arquitectura del movimiento moderno en España, revisión del registro DOCOMOMO Ibérico**”, acto en el que intervinieron don Celestino García Braña, académico de número de la Sección de Arquitectura y don Fernando Agrasar Quiroga, académico correspondiente.

El día 27, el jurado de los **Premios da Cultura Galega** dio a conocer los galardonados de la edición correspondiente al año 2019, en la modalidad de Artes Plásticas resultó premiada dona Soledad Penalta Lorenzo, académica de número de la Sección de Escultura.

DICIEMBRE

El Conservatorio Superior de Música de Vigo acogió el día 1 el concierto de ganadores del “**VIII Concurso de Cuerda Cidade de Vigo**”, certamen presidido desde su creación por el académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda.

Los días 6 y 7 tuvo lugar el estreno de “**O Ioro de Carlos V**”, primera ópera bufa en gallego, obra compuesta por Nani García e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de Diego García Rodríguez en la que el académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana fue el encargado de la realización de la escenografía y el diseño de personajes.

La sala de la exposición “**Escolma de Escultura**” del Museo Arquelóxico de Ourense acogió el día 11 la presentación de tres máscaras escogidas por como “pezas do mes”, obra del académico numerario de la Sección de Escultura don Ignacio Vázquez Novoa- Basallo y del artista Xaime Quessada para un montaje de Valle Inclán que nunca llegaron a verse en escena.

El Sexto Edificio del Museo de Pontevedra acogió el día 17 un cortometraje documental titulado “**Leopoldo Nóvoa 1919-2019**” sobre la figura del artista y académico de honor, don Leopoldo Nóvoa, obra dirigida por el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del autor.

El centro cívico de Os Mallos de A Coruña acogió el día 19 el estreno de tres cortometrajes realizados por los participantes de “De Maior Creativ@”, iniciativa en la que fue proyectado “**Casa del Agua. Apuntes para un documental**”, dirigido y realizado por doña Uxía Villarino y por el académico numerario de la Sección de Arquitectura don Xosé Manuel Casabella López.

El día 26, tuvo lugar en el Sexto Edificio del Museo de Pontevedra la presentación de su **Consejo Asesor** integrado, entre otros, por la académica de número de la Sección de pintura y Grabado doña Menchu Lamas.

IN MEMORIAM ANDRES FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS (1924 – 2019)

El reciente fallecimiento de Andrés Fernández-Albalat Lois Académico de Honor, supone la pérdida del último enlace que nos mantenía en contacto con la modernidad histórica de la arquitectura del siglo XX. La dificultad de hacer una secuencia reducida de su obra o su vida me obliga a recordar lo que he escrito en el último capítulo de la Historia de la Arquitectura Gallega, obra que prepara Ediciones Hércules, en prensa cuando escribo estas líneas.



Andrés Fernández Albalat con la profesora Pascuala Campos en la Escuela de Arquitectura de A Coruña. Foto Luis Carré.

Cuando buscamos un referente adecuado para el periodo del despertar de la Arquitectura Moderna gallega, la figura del coruñés Andrés Fernández-Albalat Lois destaca entre los arquitectos. En una época de ebullición política y social su obra nos recuerda que también en la periferia surgieron maestros y que en lugares alejados de los dos grandes centros polarizadores de la Arquitectura española contemporánea, también había calado la vanguardia y estaban apareciendo figuras capaces de mantener la llama y pasar el testigo de la modernidad. Albalat está considerado el eslabón que une la arquitectura gallega actual con el Movimiento Moderno, esa condición la tienen muy pocos arquitectos en España y ninguno que, cuando esto se escribe, se mantenga tan lúcido, tan contemporáneo y tan activo como él.

Tras estudiar en la Escuela de Arquitectura de Madrid y titularse en 1956, instaló su estudio en A Coruña ejerciendo la arquitectura y el urbanismo hasta nuestros días. Durante más de medio siglo ha participado activamente en cuantas actividades culturales potenciase en Galicia, desde la Real Academia Gallega, la Real Academia Gallega de Bellas Artes, la Real Academia Gallega de Ciencias, la Real Academia de Doctores, el *Consello da Cultura Galega*, la presidencia de los Colegios de Arquitectos, la Dirección del Instituto José Cornide, el Laboratorio de Formas de Galicia en Sargadelos, el Patronato Rosalía de Castro o la Cátedra de Proyectos de la Escuela T.S. de Arquitectura de A Coruña.

En el campo del urbanismo recordamos el Plan para La Ciudad de las Rías (1968), el Plan General de la Isla de La Toja o el Plan Especial de Protección y Ordenación de Sargadelos (1966). Especialista en grandes centros docentes superiores, contamos de su autoría con las facultades de Matemáticas y Biología en (1978) Santiago, las escuelas de Idiomas, el Conservatorio Superior de Música o las facultades de Sociología (1996) y Ciencias de la Educación (1993) en el campus de Elviña-A Coruña. En el mundo de la Industria y la tecnología, tampoco se queda atrás, con el arquitecto Antonio Tenreiro Brochón hizo en A Coruña la fábrica de la Coca-Cola (1960), el edificio de la Seat (1964) y las fábricas de cerámica de Sargadelos en Cervo-Lugo (1967) o la de El Castro en Sada, para cerrar el capítulo con el Centro de Cálculo de Caixa Galicia (1979) en A Coruña. Suyos son, igualmente, el Estadio Municipal de San Lázaro (1990) en Santiago, las instalaciones de la coruñesa Sociedad Hípica (1966), o el edificio de las Delegaciones de la Administración en Elviña.

En estas obras de grandes volúmenes y espacios diáfanos, Albalat nos muestra atrevidas cubiertas con estructuras metálicas de todo tipo, edificios prefabricados con piezas de su propio diseño, construcciones con interiores de hormigón visto y aprovechamientos límite en materiales y costes. Tampoco faltan el recuerdo o la huella de maestros del Movimiento Moderno, como el

Mies van der Rohe en las acristaladas estructuras industriales coruñesas, el Le Corbusier de las *Unité d'habitation* en el bloque de viviendas de la plaza de Pontevedra o el Gropius de la fábrica Fagus en la de Coca Cola, ambas en A Coruña.

La estrecha amistad que nos unía de antiguo cruzó nuestra vida institucional en numerosas ocasiones, desde la participación conjunta en las Comisiones de Patrimonio de la provincia de A Coruña, la construcción de dos facultades en la Universidad siendo yo Vicerrector, la vida universitaria en la Escuela de Arquitectura o la mutua presencia en el Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, cuando contestó a mi discurso de ingreso, o en la Real Academia Gallega de Bellas Artes en la que me propuso para contestar a su discurso de ingreso como Académico de Honor, de todo ello guardo inolvidables recuerdos de su valía, magisterio y amistad.

José Ramón Soraluze Blond

REAL ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO



Bajo el Alto Patronazgo de S.M. el Rey q. D.G.

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

ACADÉMICOS AL 31 DE DICIEMBRE DE 2019



JUNTA DE GOBIERNO

Presidente

Excmo. Sr. Don Manuel Quintana Martelo

Vicepresidente

Ilmo. Sr. Don Celestino García Braña

Secretario General

Ilmo. Sr. Don Felipe-Senén López Gómez

Tesorero

Ilmo. Sr. Don Miguel Fernández-Cid Enríquez

Archivera-Bibliotecaria

Ilma. Sra. Doña María Victoria Carballo-Calero Ramos

Conservadora

Ilma. Sra. Doña Soledad Penalta Lorenzo

PRESIDENTA DE HONOR

Excma. Sra. Doña María de las Mercedes Goicoa Fernández

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. Don Antonio Bonet Correa

Excmo. Sr. Don Andrés Fernández-Albalat Lois (†)

Excmo. Sr. Don José Rafael Moneo Vallés

Excmo. Sr. Don José López Calo

Excmo. Sr. Don Álvaro Siza Vieira

Excmo. Sr. Don Manuel Gallego Jorroto

Ilma. Sra. Doña Cristina García Rodero
Ilmo. Sr. Don José María Lafuente
Ilma. Sra. Elena Colmeiro Gozález
Excmo. Sr. Don César Antonio Molina Sánchez

ACADÉMICO SUPERNUMERARIO

Ilmo. Sr. Don Manuel García de Buciños Vázquez

ACADÉMICOS DE NÚMERO POR SECCIONES

Pintura y Grabado

Ilmo. Sr. Don Rafael Úbeda Piñeiro
Ilmo. Sr. Don Manuel Quintana Martelo
Ilmo. Sr. Don Eduardo Manuel Matamoro Irago
Ilma. Sra. Doña Carmen Lamas Pérez
Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Manuel Rodríguez Moldes*)

Escultura

Ilmo. Sr. Don Acisclo Manzano Freire
Ilmo. Sr. Don Manuel Paz Mouta
Ilmo. Sr. Don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo
Ilma. Sra. Doña Soledad Penalta Lorenzo
Vacante (*por traslado del Ilmo. Sr. Don Manuel García de Buciños Vázquez a la categoría de Supernumerario*)

Arquitectura

Ilmo. Sr. Don José Ramón Soraluze Blond
Ilmo. Sr. Don Ramón Yzquierdo Perrín
Ilmo. Sr. Don Celestino García Braña
Ilmo. Sr. Don Xosé Manuel Casabella López
Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Antonio Tenreiro Brochón*)

Música

Ilmo. Sr. Don Rogelio Groba y Groba
Excma. Sra. Doña María de las Mercedes Goicoa Fernández
Ilmo. Sr. Don Ramón Castromil Ventureira
Ilmo. Sr. Don Maximino Zumalave Caneda
Ilmo. Sr. Don Juan Pedro Durán Alonso

Arqueología y Museología

Ilmo. Sr. Don Felipe-Senén López Gómez
Ilmo. Sr. Don José Carlos Valle Pérez
Ilmo. Sr. Don Antonio Rodríguez Colmenero
Ilmo. Sr. Don Daniel Carlos Lorenzo Santos
Vacante (*de nueva creación*).

Expertos en las Artes

Ilmo. Sr. Don Francisco Pablos Holgado
Ilma. Sra. Doña María Victoria Carballo-Calero Ramos
Ilmo. Sr. Don Miguel Fernández-Cid Enríquez
Ilma. Sra. Doña María Asunta Rodríguez Rodríguez
Vacante (*por fallecimiento de la Ilma. Sra. Doña María del Socorro Ortega Romero*)

Artes de la Imagen

Ilmo. Sr. Don Ángel Luis Hueso Montón
Ilmo. Sr. Don Xurxo Lobato Sánchez
Ilmo. Sr. Don Miguelanxo Prado Plana
Ilmo. Sr. Don Xosé Díaz Arias de Castro
Vacante (*de nueva creación*).

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Con residencia en Galicia

Sr. Don Fernando Cebrián del Moral
Sr. Don Carlos Barcón Collazo
Sr. Don Felipe Arias Vilas
Ilmo. Sr. Don Juan Antonio Rodríguez-Villasante Prieto
Sr. Don Alfonso Abelenda Escudero (†)
Sr. Don José Torres Casal
Sra. Doña Ángeles Penas Truque
Sr. Don José María Eguileta Franco
Sr. Don Fernando Agrasar Quiroga
Sra. Doña Ana Eulalia Goy Diz

Con residencia fuera de Galicia

Sr. Don Félix de la Fuente Andrés
Excmo. Sr. Don José Antonio Falção

Excmo. Sr. Don Cristóbal Halffter Jiménez-Encina
Ilmo. Sr. Don Jesús López García
Sr. Don Jorge José Castillo Casalderrey
Ilmo. Sr. Don Jorge Federico Osorio
Ilma. Sra. Doña Carmen Manso Porto
Sr. Don Francisco Torrón Durán
Excmo. Sr. Don Rafael Manzano Martos
Excmo. Sr. Don Víctor Pablo Pérez
Mons. Dr. Joao Ribeiro Parente

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL BOLETÍN ABRENTE,

ABRENTE es una revista dedicada a las Bellas Artes y al Patrimonio Cultural con una periodicidad anual, que publica trabajos originales de investigación sobre cualquiera de las especialidades relativas a las Artes, así como aproximaciones interdisciplinarias que contribuyan a enriquecer su estudio.

Cada trabajo será leído por los miembros del Comité de Redacción, que contará con un Comité Científico externo que emitirá un informe confidencial sobre el mismo. La responsabilidad final para la aceptación de un artículo recae sobre la Dirección de la revista y de su Comité de Redacción.

Los trabajos deben ser inéditos y podrán estar escritos en gallego, castellano, portugués, inglés y francés.

El trabajo impreso será remitido a espacio sencillo y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4. Se empleará letras *Times Roman* de cuerpo 12 en el título del trabajo, el texto y las referencias bibliográficas. En las notas a pie de página, en el caso de que las haya, se utilizará letra de cuerpo 10, así como en las citas largas (de 3 o más renglones) en las que también se empleará un cuerpo 10pt en párrafo aparte y con sangrado por la izquierda.

Los trabajos deberán ir encabezados del modo siguiente:

- Título del artículo: *Times Roman* de cuerpo 12, centrado, en mayúsculas y negrita.
- Nombre y apellidos del autor: debajo del título, centrado, en minúsculas, letra *Times Roman* de cuerpo 10.
- Institución a la que pertenece el autor: debajo del nombre, centrado, en minúsculas, letra *Times Roman* de cuerpo 10.
- Breve resumen del artículo en gallego/castellano: de extensión no superior a 150 palabras (no más de 10 líneas).
- Palabras claves del artículo en gallego/castellano: Cinco como máximo.
- Traducción del resumen al inglés (*abstract*).
- Traducción de las palabras claves al inglés (*keywords*).

El modelo de citación que se seguirá es el HARVARD que utiliza paréntesis dentro del texto en lugar de notas al pie de página o al final del texto. La cita ofrece la información sobre el autor, el año de publicación y la página que conduce al lector a las referencias bibliográficas que se deben consignar al final del artículo.

La sangría del primer renglón de los párrafos tanto en el texto como en las notas se hará con la opción específica del menú formato o diseño de párrafo. Nunca se usará el espaciador para este fin o la tecla de tabulación.

Los mapas, gráficos, dibujos, planos y fotografías irán numerados consecutivamente en caracteres arábigos (Fig. 1, Fig. 2...). Los pies correspondientes serán lo más completos posibles (autor, obra, localización y cronología). Las figuras se presentarán en formato TIFF o JPG con una resolución de 300 puntos por pulgada o superior. En cada artículo podrán incluirse hasta 10 imágenes.

Las citas textuales cortas que no excedan las tres líneas irán insertar en el párrafo entre dobles comillas altas (“...”). Las citas que excedan los tres renglones formarán un pá-

rafo aparte con sangrado por la izquierda, letra *Times Roman* de cuerpo 10 e interlineado sencillo.

Los trabajos serán remitidos por los autores a la dirección:

Abrente

Real Academia Galega de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario.

Plaza Pintor Álvarez de Sotomayor, 1.

15001 A Coruña.

Correo electrónico: info@academiagalegabelasartes.ga

De cada trabajo se presentará:

- Una copia impresa o en pdf en el que se incluyan las imágenes, cuadros o planos en los lugares en los que se sugiere que vayan colocados.
- Una copia del artículo en el procesador de texto utilizado, indicando programa y versión.
- Un archivo numerado por cada una de las imágenes, cuadros, tablas o planos con la máxima calidad posible.
- Un archivo con la relación de figuras numeradas correlativamente y los correspondientes pies.
- Un archivo en el que se incluya la dirección del autor, un teléfono de contacto y un breve *curriculum vitae* de diez líneas aproximadamente en el que constará su titulación, el centro al que pertenece, así como sus principales líneas de investigación y publicaciones más relevantes.

Los editores se reservan el derecho de hacer leves alteraciones en los trabajos recibidos con el fin de corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si las modificaciones necesarias fueran de mayor entidad, se consultarán con el autor para pedirle su aprobación para tal efecto. Los editores también se reservan la no publicación de las figuras que carezcan de calidad suficiente.

Las pruebas de imprenta serán revisadas por los autores, los cuales realizarán los cambios mínimos necesarios y devolverán los originales en un plazo de **diez naturales a partir de la fecha de recepción**. El retraso en la devolución de las pruebas implicará que el autor asume que su artículo se publicará sin sus correcciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Al final del artículo se incluirán todas las referencias bibliográficas citadas en el trabajo por orden alfabético y cronológico. Si de un autor se cita más de una obra del mismo año se diferenciarán añadiendo una letra por orden alfabético a continuación del año de publicación del siguiente modo: Vilela Martínez, J. A. (1985a) o Vilela Martínez, J. A. (1985b).

Libro

Apellidos, Iniciales del nombre (Año de publicación): *Título del libro en cursiva*, Edición, Lugar de publicación, Editorial.

Dahl, R. A. (1999): *La democracia. Una guía para los ciudadanos*, Madrid, Taurus.

Capítulo de libro

Apellidos, Iniciales del nombre (Año de publicación): «Título del capítulo», en Iniciales del nombre, Apellidos del editor, *Título del libro en cursiva*, Lugar de publicación, Editorial, páginas del capítulo.

Wildavsky, A. (1989): "A cultural theory of leadership", en B. D. Jones, ed., *Leadership and politics: new perspectives in Political Science*, Lawrence, Kansas University Press, pp. 163-164.

Artículo de revista científica

Apellidos, Iniciales del nombre (Año de publicación): «Título del artículo», *Título de la revista en cursiva*, Volumen de la revista (Número de la revista), páginas.

Enders, W. y T. Sandler (1993): "The effectiveness of antiterrorism policies: a vector-autoregression-intervention analysis", *American Political Science Review*, 87(4), pp. 829-844.

Trabajo académico (Tesis, TFG, TFM) no publicado

Apellidos, Iniciales del nombre (Año de publicación): Título de la tesis en cursiva, Clase de trabajo, Universidad en la que se presenta, Lugar.

Galais, C. (2008): ¿Socialización o contexto? La implicación política subjetiva de los españoles (1985-2006), Tesis doctoral inédita, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

Comunicación de un congreso

Apellidos, Iniciales del nombre (Año de publicación): «Título de la comunicación o ponencia», en *Título del congreso en cursiva*, Lugar de publicación, Editor.

Boundi Boundi, M. (2008): "Marruecos: estructuras sociales y tendencias de consumo en una sociedad en transición", en *Sociedad, consumo y sostenibilidad. Actas del XIII Congreso Nacional de Sociología en Castilla-La Mancha*, Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología.

Informe técnico

Apellidos, Iniciales del nombre o nombre del autor/a corporativo (Año): Título del informe en cursiva, Lugar de publicación, Editor.

Red Nacional de Ferrocarriles Españoles (2011): *Informe anual RENFE*, Madrid, RENFE, Dirección de Comunicación Corporativa y Relaciones Externas.



**Deputación
DA CORUÑA**



Fundación
Pedro Barrié de la Maza