

ABRENTE

PUBLICACIÓN PERIÓDICA ACADÉMICA GALLEGA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO



NÚMERO 49-50

A CORUÑA

2017-2018

DIRECTOR:

D. Manuel Quintana Martelo

SECRETARIA:

D^a María Victoria Carballo-Calero Ramos

COMITÉ DE REDACCIÓN:

D. Ángel Luis Hueso Montón
D^a. Carmen Lamas Pérez (Menchu Lamas)
D. Francisco Pablos Holgado
D^a. Soledad Penalta Lorenzo
D. José Ramón Soraluze Blond
D. José Carlos Valle Pérez
D. Maximino Zumalave Caneda

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.academiagallegadebelasartes.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

BOLETÍN ABRENTE Nº 49-50

| | |
|--|-----|
| Estudio de Santa María de Guimarei. Arquitectura, iconografía y simbología..... | 7 |
| <i>Por Cristina Barreiro Abuín</i> | |
| La Torre de los Signos de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo (1575-1583), nuevos documentos localizados en los archivos lucenses | 23 |
| <i>Por Marcos Gerardo Calles Lombao</i> | |
| Luis Seoane. Imaxes de Galicia | 57 |
| <i>Por María Victoria Carballo-Calero Ramos</i> | |
| Os leóns do Pasatempo | 67 |
| <i>Por Xosé Manuel Casabella López</i> | |
| Talleres ourensáns e obradoiros foráneos na pratería de Santa María de Campo (O Irixo) ... | 71 |
| <i>Por Ángel Domínguez López</i> | |
| Sobre la consideración social del oficio de la platería en el siglo XVI | 93 |
| <i>Por Diana Dúo Rámila</i> | |
| Da investigación á difusión cultural na Baixa Limia: un proxecto de investigación e a creación da Aula do Megalitismo (Muíños, Ourense) | 107 |
| <i>Por José María Eguileta Franco</i> | |
| El arquitecto Alfredo Vila López y su obra en la ciudad de Lugo (1929-1954)..... | 143 |
| <i>Por María Teresa Fernández Fernández</i> | |
| Ciudades de muertos: el cementerio de las Arieiras de Magoi de Lugo (1858-1972) | 159 |
| <i>Por Ana Eulalia Goy Diz</i> | |
| Instrumentos medievales en la música sacra y profana. El Pórtico de la Gloria. La Catedral de Jaca..... | 177 |
| <i>Por Francisco Javier Ocaña Eiroa</i> | |
| Unha estrela na Arte: O banquete da Raíña Cleopatra | 235 |
| <i>Por Iria-Friné Rivera Vázquez</i> | |
| Alejandro de la Sota. Arquitectura y urbanismo de colonización | 255 |
| <i>Por José Ramón Soraluze Blond</i> | |
| Las iglesias románicas de la Diócesis Medieval de Tui en territorio portugués | 271 |
| <i>Por Lorena Torrado Gándara</i> | |

| | |
|---|-----|
| Campá e reloxo da Casa do Consulado | 303 |
| <i>Por Xosé Troiano Carril</i> | |
| Algunas notas sobre escultura en la prensa republicana durante la Guerra Civil española en El Miliciano gallego y Nueva Galicia..... | 309 |
| <i>Por Jorge Varela</i> | |
| VIDA ACADÉMICA 2017 | 321 |
| VIDA ACADÉMICA 2018 | 391 |
| NECROLÓGICA | |
| Manuel Rodríguez Moldes..... | 479 |
| <i>Por Carlos Valle Pérez</i> | |
| NORMAS DE PRESENTACIÓN | 481 |

Un ano máis, a colaboración entre a Deputación da Coruña e a Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario da como froito a publicación dun novo número da revista Abrente, que dende hai case medio século compila os estudos realizados por intelectuais, especialistas e investigadores de recoñecido prestixio nas diferentes manifestacións das Belas Artes.

A institución que presido é consciente da gran importancia que para a Academia ten esta publicación, pois supón unha excelente oportunidade de divulgación da súa ampla e diversa actividade científica e cultural, poñendo a disposición do público o resultado duns traballos que doutro xeito quedarían restrinxidos exclusivamente ao ámbito académico.

Por iso, a Deputación da Coruña hónrase en renovar o mecenazgo que dende hai anos mantén coa Real Academia para facer posible o mantemento desta prestixiosa publicación, que neste novo número inclúe ensaios sobre cuestións como o legado da obra gráfica de Castelao, a arquitectura penitenciaria na Coruña ou os símbolos da fe na portas románicas do Camiño de Santiago.

Espero que a lectura sexa interesante e instructiva e que a Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario siga a traballar, como ven facendo dende 1849, pola recuperación, mantemento e difusión das artes en Galicia e no resto de España.

Valentín González Formoso
Presidente da Deputación da Coruña

ESTUDIO DE SANTA MARÍA DE GUIMAREI ARQUITECTURA, ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA

CRISTINA BARREIRO ABUÍN
Centro de Artesanía e Deseño - CENTRAD
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: Este artículo se centra en el estudio de la iglesia de Santa María de Guimarei (Friol, Lugo), una construcción rural que destaca por su singularidad y calidad arquitectónica que prácticamente ha pasado desapercibida hasta la actualidad para la historiografía. Nuestro objetivo es dar a conocer el interés de esta obra y centrarnos en su estudio de su arquitectura y decoración para poder vincularla a los talleres que por entonces estaban trabajando en Galicia.

Palabras clave: Tardogótico, Renacimiento, Arquitectura, Juan de Álava, Galicia.

1. Introducción.

Guimarei es una parroquia rural del ayuntamiento de Friol que se encuentra a 5 km. de la capital municipal y a escasos 30 kilómetros de la ciudad de Lugo. En el pasado debió de contar con una buena feria porque conserva una magnífica carballeira en la que se celebraba, así como, los alpendres para exponer y almacenar las mercancías y el ganado para su la venta. Además, conserva ejemplos muy interesantes de arquitectura tradicional, aunque el elemento patrimonial que más destaca por su entidad es la iglesia de Santa María de Guimarei.

2. Descripción de la iglesia.

La iglesia de Santa María se localiza en una de las márgenes de la carretera provincial 2122, a orillas del arroyo Guimarei que le dio nombre y que discurre a pocos metros de la fachada. Se trata de una construcción de sillería de granito de gran calidad y cubierta exterior de losa de pizarra a doble vertiente en la nave y a cuatro aguas en la cabecera (Abel Expósito, 2009: 81). Responde a una planta sencilla de una sola nave longitudinal y una capilla mayor de planta cuadrangular que sobresale tanto en planta como en

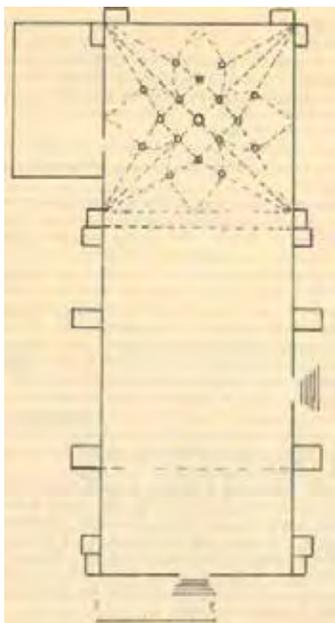


Lámina 1. Guimarei, Santa María de. Planimetría.

altura. Lo más característico de su alzado son los monumentales estribos prismáticos, también de sillería de granito, que contrarrestan las presiones de las bóvedas interiores (lámina 1).

Las obras debieron de comenzar por la cabecera porque ésta se corresponde con la parte más antigua de la construcción. Se asienta sobre un zócalo de cuatro hiladas de cantería de granito que recorre al exterior tanto el muro norte como el sur, mientras que en el éste fue sustituido por una mampostería de peor calidad. Este cambio en la ejecución de la obra probablemente se debe a que originalmente existió un edificio auxiliar adosado a esta parte del templo que hoy no se conserva pero que dejó sus huellas en la fábrica arquitectónica, como la puerta tapiada que presenta una modulación con ligeras orejeras características de las décadas centrales del siglo XVII, los modillones que sirvieron para sostener una cubierta y la faja o cornisa que

interrumpe los estribos y recorre longitudinalmente el muro del testero.

El alzado de la cabecera se caracteriza al exterior por el protagonismo que adquieren los contrafuertes prismáticos que se disponen en los ángulos y que rematan dos hiladas por debajo de la cornisa del tejado, la cual es de una gran sencillez. La iluminación de este espacio es posible gracias a las ventanas adinteladas en derrame que se abrieron en los muros norte y sur. Precisamente adosada a éste se construyó una nueva sacristía que sustituyó a la original a la cual se accedía a través de las dos puertas que presenta el retablo y que hoy carecen de función.

Al interior la capilla mayor es de formas muy equilibradas y sorprende por sus dimensiones. A ella se accede mediante un arco triunfal que se apea sobre pilastras de orden jónico cuyos fustes son cajeados y decorados con festones rehundidos. El arco que reposa sobre los capiteles es del tipo carpnel o apainelado y presenta el trasdós moldurado y el intradós completamente decorado con una cenefa con motivos de candelieri y grutescos que recorren todo el interior.

Toda la capilla mayor está recorrida por una cornisa a modo de entablamento con el friso profusamente decorado. El espacio se cubre con una bóveda de crucería que a partir de los nervios cruceros, terceletes y combados

genera una estrella o cuadrifolia de dieciocho claves todas ellas talladas con motivos decorativos florales (rosetas), heráldicos (escudo de los Berbetouros), y el anagrama mariano. En los cuatro arranques de la bóveda se conservan las ménsulas decoradas con representaciones humanas, aunque solo dos son visibles por las otras dos quedan ocultas por el retablo barroco que ocupa todo el muro del testero.

Estilísticamente, las pilastras jónicas se utilizaron en Galicia desde comienzos del siglo XVI pero fue a partir de mediados del siglo XVII cuando los arquitectos introdujeron los fustes cajeados con festones rehundidos para imprimir un mayor movimiento a sus arquitecturas. Por su parte, el arco carpanel o apainelado que se utilizó en el arco triunfal empezó a emplearse con profusión a partir de los años treinta del siglo XVI, perdiendo fuerza en la centuria siguiente cuando se impuso el arco de medio punto, por lo tanto, se puede concluir que cuando se reformó la nave de la iglesia también se intervino en el arco triunfal, modificando el sistema de soportes y sustituyendo las pilastras del siglo XVI por otras del XVII típicamente barrocas.

Por lo que respecta a la nave es longitudinal, de menor altura que la cabecera y está dividida en tres tramos mediante pilastras toscanas de fustes



Lámina 2. Guimarei, Santa María de. Planta de la nave.

lisos, que sirven de soporte a los arcos fajones que como el triunfal son de tipo carpanel y refuerzan la estructura de la bóveda de cañón que cubre este espacio (lámina 2).

En el tramo más próximo a la cabecera se conservan dos sepulcros uno cada lado de la nave que ocupan todo el alzado. Éstos se conciben a modo de una portada arquitectónica de líneas muy sencillas a partir de un arco de medio punto flanqueado por pilastras dóricas que sustentan un entablamento que se remata con un frontón triangular, siguiendo modelos derivados de la tratadística de la época. Esta tipología la introdujo en Galicia, hacia 1580, Mateo López en el sepulcro del cardenal Francisco Blanco y fue perdiendo la carga decorativa hasta quedar reducida a una estructura puramente arquitectónica como la que encontramos en el sepulcro de don Álvaro de Osorio y de María de Miranda en la capilla de la Inmaculada de la catedral de Mondoñedo (1623), que pudo inspirar a don Andrés de Berbetouros e Inés Montenegro en Guimarei.

Originalmente la iglesia contó con tres accesos, una por la fachada principal a través de una puerta de arco de medio punto y otras dos laterales, abiertas en el segundo tramo de la nave que al exterior se resuelve con un vano adintelado enmarcado por una faja de gran plasticidad con las características orejeras barrocas y al interior desemboca en un arco carpanel. En la actualidad la puerta del lado norte está tapiada y solo se utiliza como acceso lateral la del muro sur (lámina 3).

En el tercer tramo de la nave se encuentra el coro alto en cuyo arco aparece una inscripción que nos permite datar el final de la construcción de la nave en el año 1699 (Huerta Fernández 1996:4) y atribuirle al cantero Amaro do Campo, natural de San Xurxo de Sacos (Pontevedra). Este maestro trabajó, en 1666, a las órdenes del Capitán general de Galicia en el cuartel de la Maestranza de Artillería de Pontevedra (Fernández Gasalla, 2004: 601) y dos años más tarde bajo la dirección de Melchor de Velasco en la iglesia de Santa María das Neves (Fernández Gasalla, 2004: 895), la cual presenta algunas similitudes con Santa María de Guimarei.

Probablemente en la segunda mitad del siglo XVII fue cuando se modificó también la fachada principal que se articuló mediante unas pilastras toscanas que soportan unos tramos de entablamento que sirven de base al arranque de los faldones del tejado, una solución que recuerda la utilizada en As Neves por Amaro de Campo. Remata la estructura una simple espadaña para alojar las campanas. A esta época corresponde también la puerta con sus pilastras toscanas de fuste rehundido y el arco con el trasdós moldurado. Procedente de la fábrica anterior se conserva el rosetón de traza románica que ilumina el coro y que es la pieza más antigua que se conserva.



Lámina 3. Guimarei, Santa María de. Arco triunfal de la capilla mayor con tirantes.

3. Análisis formal

A nivel formal, vamos a describir los elementos que conforman la construcción y señalaremos las características de cada uno de ellos. Comenzamos por la fachada.

Tipológicamente, se trata de una fachada muy sobria con sillares bien escuadrados que crean un aparejo bien consolidado. Su presencia se ve potenciada por un basamento que eleva su construcción y aumenta su verticalidad, dándole mayor sentido de ascensionalidad. A modo de vanos, sólo encontramos la puerta de acceso y un pequeño rosetón de tracería calada, como un pequeño óculo, imprime dinamismo al contrastar una forma circular con la horizontalidad de las hiladas de la fachada.

Los laterales se ven alterados en su disposición por voluminosos contrafuertes que presentan una inclinación que finaliza en un derrame no muy acentuado y de corto desarrollo, proporcionando juego rítmico de formas.

Al final, a los pies, se sitúa el testero con forma cuadrangular y muy protuberante, que, por analogías, nos remite al de Santa María de Taboexa (lámi-

na 4). En esta parte, además, se encuentran enjarjes que evidencian restos de una posible construcción aneja. Como construcción aladaña, encontramos una sacristía, añadido posterior.

La fachada alterna divisiones horizontales y verticales, y al interior se corresponde con un espacio de planta única. Espacialmente, es una concepción unitaria jalonada por sendas capillas hornacinas con estructura de frontón triangular en su parte superior. Todo ello encamina, siguiendo un eje longitudinal, hacia la capilla mayor que se define como un espacio abovedado (lámina 5) a base de un sistema de crucería que se sustenta en ménsulas (lámina 6). Se antecede por un arco triunfal, de gran inclinación, con intradós decorado con un programa iconográfico (lámina 8), que analizamos en su correspondiente apartado.

Se establecen ejes direccionales y centros de interés visual, lo que incrementa la simbología del espacio litúrgico. El interior tiende hacia lo lineal, que contrasta con la volumetría exterior de los contrafuertes, contruídos para nivelar una arquitectura que por presentar diferentes espacios entre sí, tiende a agrietarse. El motivo radica en haber querido anteponer una bóveda de cañón como contrarresto y alivio de presiones de otra de crucería de envergadura y alturas considerables, que generaría muchos empujes y presiones internas.



Lámina 4. Taboexa, Santa María de. As Neves (Pontevedra). Testero similar a Guimarei.



Lámina 5. Guimarei, Santa María de. Detalles del sistema de abovedamiento.



Lámina 6. Guimarei, Santa María de. Ménsula del sistema de abovedamiento.



Lámina 7. Guimarei, Santa María de. Detalle de la molduración de la imposta.

Estos contrafuertes vienen a asegurar el interior del testero, de elevadas dimensiones, que cobija una bóveda de crucería tardogótica (lámina 5), que se despliega trazando una retícula de nervios bien trazados a base de terceletes, combados y plementería, en cuyas intersecciones se disponen claves labradas con diferentes motivos previamente mencionados. Como contraste a esta curvada disposición, se antepone ópticamente una imposta (lámina 7) de marcada horizontalidad y friso decorado, que “ata” el perímetro cuadrangular de la capilla mayor. Otra estructura que define el espacio visualmente es el coro que se sitúa a los pies, en cuyo arco podemos entrever una inscripción y un jeroglífico como posible marca de cantero (lámina 9).

Su alzado tiene gran verticalidad gracias a sus soportes o elementos sustentantes que van distribuyéndose a lo largo de la nave, y cuya plasticidad se manifiesta poco. Estos elementos se embellecen a medida que nos acercamos a la capilla mayor donde encontramos pilastras cajeadas (en la línea de Rodrigo Gil de Hontañón) y una columna de orden jónico con todas sus características identitarias detalladas: dos volutas, un equino decorado con ovas y dardos, y un estrecho ábaco rectangular.

Como elementos sustentantes, por tanto, tenemos: pilares, columnas, contrafuertes, estribos... y otros que parten del muro como ménsulas e impostas. A su vez, en los elementos sostenidos tenemos la ya mencionada bóveda de crucería (lámina 5) que aglutina muchos elementos artísticos como ménsulas-repisa (lámina 6) que encontramos análogas a las del pórtico norte

de la catedral de Lugo (Yzquierdo Perrín 2005:116), una imposta decorada con el paso de unos dragones serpenteantes (lámina 7), de tipo profiláctico, pilastas cajeadas que sirven de apoyo al arranque de un arco triunfal, acusado en altura, que acoge el despliegue de un programa iconográfico (lámina 7). Un programa a base de grutescos que podemos poner en relación con los elaborados por Juan de Álava, y que son muy del gusto del tardogótico, como revestimiento de la epidermis pétreo de las diversas edificaciones.

4. Análisis estilístico y programa iconográfico

Estilísticamente, debemos comentar que esta obra no tiene similitudes con ninguna otra arquitectura religiosa del ayuntamiento de Friol, cuyo patrimonio es más rico en románico como San Paio de Seixón, San Pedro de Narla o Santa María de Anxeriz.

Santa María de Guimarei es una construcción religiosa única en sus características y en tipología, ya que encontramos huellas renacentistas en otras construcciones pero ya de tipo civil como pazos (Freixido, Trasmonte, la casa-torre situada en el núcleo urbano de Friol, etc) o la casa de Purreira con una decoración muy interesante, en la línea de otras casas nobles como la de Silán (Muras). Las semejanzas más evidentes las encontramos en el pórtico norte de la catedral de Lugo con una bóveda y unas ménsulas similares a las de Guimarei.

Este pórtico norte de la catedral de Lugo ya ha sido objeto de estudio por varios historiadores del arte, ya que es un nártex que se cree imbuído en la estela de los ecos catedralicios de Santiago, de hecho otro elemento ornamental que lo liga a estos talleres es la presencia de una crestería, bien diseñada, que circunda todo el perímetro próximo a la torre de las campanas, ya más tardía, y obra de Gaspar de Arce (de la cual podemos encontrar planos en el AHP de Lugo).

No solamente arroja datos artísticos sino también heráldicos. Se sabe que el cardenal Calvete de Lugo estudió en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid y que tenía vinculación con Salamanca, que es de donde procedía Juan de Álava, y fácilmente pudo haber filiación constructivo-arquitectónica, y estar en el siglo XVI edificando el pórtico norte de la catedral de Lugo, subsumido bajo la imponente influencia de esos ecos compostelano-catedralicios. Se desbanca a Pedro de Ribera (o al menos se está intentando probar que así fue) como promotor de la obra del pórtico norte de la catedral de Lugo, al constatar que no es su escudo el que figura en la clave de la bóveda, sino el de Calvete. Por otra parte, carecemos de fuentes heráldicas –tan solo contamos con los estudios de Crespo Pozo– para distinguir si el escudo es del obispo Ribera o de Calvete.

En cuanto a estilo, creemos que esta construcción hereda muchas características hontañionas como las pilatras cajeadas y el cuadrilóbulo de la bóveda, que a buen seguro, tomo como relevo Juan de Álava cuya presencia se manifiesta en el programa iconográfico del arco triunfal (lámina 8).

Este programa se despliega amoldándose a la forma del arco triunfal, en su centro se dispone un mascarón que se ve “asediado”. por dos figuras quiméricas. A su vez, dragones acechan el símbolo del disco lunar, un símbolo pagano que el cristianismo hace religioso atribuyéndolo a la Virgen María. Tenemos a su antónimo, el disco solar del dios Helios, ya debidamente cristianizado. Este sol tiene una cara en el interior (lámina 8). Asistimos, por tanto, a una antropomorfización del simbolismo, es decir, que un símbolo figurativo adopta una particularidad humana y, por cierto, nada más expresivo que el rostro humano, principal fuente de reflejo de emociones y decepciones.

Vemos la presencia de fuerzas maléficas. Tendríamos, pues, un programa iconográfico de la lucha del bien contra el mal, auspiciados por la protección divina del cristianismo.

En la cenefa (lámina 7) que discurre paralela a la línea de imposta, se sitúan unos dragones de contorsionistas formas que simbolizan lo maligno. Incidimos en el carácter moralizante del programa iconográfico de Guimarei, utilizando monstruos como reflejo de las faltas cometidas contra la religión cristiana. La percepción por la moralidad está en la base de muchos de estos grutescos (Bovey 2002:57).



Lámina 8. Guimarei, Santa María de. Programa iconográfico del arco triunfal.

El grutesco exige diversos modos de interpretación y su significado obliga a una lectura plural. Como referencias, encontramos muy buenos ejemplos en la iconología I y II de Cesare Ripa (Iconología, 1992) y en la emblemática de Alciato (*Emblematum Liber*, 1492-1550). Si bien en la primera se desarrolla más un enfoque orientado hacia la identificación de los vicios y virtudes —a los que se adjudica una figura alegórica con sus atributos correspondientes, que nos muestra cómo se encarna o cómo se personifica la envidia, la lujuria, la severidad, etcétera—, en el segundo ejemplo nos movemos en una esfera diferente, ya que tratamos con emblemas cuya idiosincrasia es más rica y requiere un análisis más pormenorizado.

La presencia de las pinturas del Juicio de Paris de San Miguel das Penas y de los grutescos de Guimarei (iglesia que, por otra parte, también presenta un ejemplo de pinturas murales) nos hablan de una muestra de la selecta educación artística de los artistas del siglo XVI en Galicia (García Iglesias 1993:407-409). De hecho, estos grutescos vienen a ser una contraposición a otra corriente de marcada influencia portuguesa. Nos referimos a los grutescos que se encuentran situados en Trandeiras, modelos de candelieri y grutescos con tratamiento plástico diferente, en los que se ve lo hispano y portugués combinado, así como una proliferación de seres híbridos y quiméricos.

Este universo de riquísimas formas decorativas y de plasmación de mundos fantasiosos, se distribuía por toda la geografía hispana gracias al uso de grabados, plantillas, modelos, manuales y, especialmente, de la tratadística de este siglo que vuelve la vista hacia Palladio, Serlio, Vignola, Sagredo... mejorando manuales medievales como el de Villard de Honnecourt, más imprecisos y rudimentarios.

Teóricamente, el estilo no solo está constituido por propiedades formales (Bialostocki 1973:13), podemos decir que los grutescos de Guimarei son renacentistas porque responden a un conjunto de formas cualitativas llenas de expresión, en las que se manifiestan la personalidad del artista y la filosofía de toda una renaciente sociedad. El artista es, además, un portavoz de la expresión debido al hecho de que potencia, precisamente, la expresión emotiva de las formas. El estilo es la manifestación de una cultura como un todo y representa una característica visible de su unidad.

5. Conclusiones

Cada artista de Guimarei da una forma diversa al carácter de lo que desea representar, por eso se nota la mano de un maestro del siglo XVI y la de Amaro de Campo, quien, posiblemente, dejó constancia de su actuación mediante la plasmación pétreo de un jeroglífico en el coro (lámina 9), acompañado de una fecha cronológica: 1699.



Lámina 9. Guimarei, Santa María de. Coro con jeroglífico e inscripciones.

¿Qué puede representarse en Guimarei? Quizás entren en juego las ideas de la vanidad y la fugacidad, relacionadas desde el principio con el pensamiento de la muerte y a menudo con la idea del futuro renacer, por medio de la continuidad de la especie, de la entrada de la vida en la naturaleza (de ahí el follaje), o bien en una dimensión más trascendental, por medio de la vida situada más allá de los sentidos, a la que tendrá acceso el alma inmortal después de haberse librado de esta existencia terrenal, mortal y miserable (Bialostocki 1973:186). Viendo estos grutescos, tal vez ¿se pone de manifiesto la vanidad de todas las cosas terrenales y hace comprender a la conciencia que la única posibilidad de redención se halla en Dios?

Se percibe la implantación de un lenguaje clásico, que aúna tradición e innovación con un léxico arquitectónico y decorativo que da lugar a muchas conjeturas y especulaciones, pues urge la necesidad de darle una autoría. Se puede decir, incluso, que en Guimarei se da una renovación epidérmica del aparato decorativo, una solución decorativa renacentista aplicada a un edificio realizado –en parte– según el sistema constructivo gótico. La conjunción de arquitectura gótica con decoración más tardía no supuso ninguna contradicción, puesto que el patrón estético era la suntuosidad, y a ello colaboraban tanto las bóvedas de crucería estrellada como los grutescos (Castro Santa María 2002:16).

En Guimarei se usan las columnas tipo pilar y las ménsulas (lámina 6) con doble función sustentante y decorativa, de carácter tectónico, pues recogen los empujes de la bóveda. Se ve la forma de cuadrilóbulo en torno a la

clave central, típico de Hontañón, y no de Álava, que prefiere el círculo, el cual llega a duplicar añadiendo conopios concéntricos. La bóveda de Guimarei cuenta con claves de plementería autoportante donde se plasma la heráldica de los Berbetouros y otros símbolos.

En el arco triunfal de entrada a la bóveda se perciben muchos grutescos que ponemos en relación con Juan de Álava y los que hace para el claustro de la catedral compostelana (lámina 10). Juan de Álava aprovecha cualquier pretexto –ya sea un vano o una puerta– para plasmar una explosión de exquisita molduración de factura renacentista. Estas pueden ser pistas que nos encaminen a darle autoría a la bóveda de Guimarei, muy probablemente en la línea de los talleres hontañonianos, de Rodrigo Gil de Hontañón, cuyo continuador es Juan de Álava, en obras como el claustro de la catedral de Santiago de Compostela, de estilo gótico-renacentista.

No tiene que sorprendernos la talla y el calibre de estos arquitectos del Renacimiento tan afamados, porque mucha nobleza e hidalguía gallega, defensora del bando perdedor que apoyaba a Juana la Beltraneja, debía legitimarse ante las Cortes castellanas, razón por la cual recurrían a ocupar puestos en la Administración. Suponía un buen conducto para codearse con la élite castellana en selectos ambientes cortesanos, que podían facilitar el conocer a estos arquitectos y solicitar sus servicios. Un buen indicio es que, en la iglesia de Guimarei, la casa de presentación eran los Monterrei, cuya presencia está constatada en la erección del palacio de Monterrey en Salamanca, vinculado al taller de Rodrigo Gil de Hontañón como principal maestro de fábrica.



Lámina 10. Compostela, Santiago de. Claustro de la catedral. Impronta de Juan de Álava.

En ocasiones, la pequeñez escultórica supera la inmensidad arquitectónica. Lo pequeño es invisible, pero puede ser pista innegable de una autoría, tendente al enigma y al descubrimiento, y puede ser la etiqueta perfecta que define el continente de un contenido. Abrimos la estela a un camino por identificar y descubrir. Esa pequeña obra puede ser un indicio del trabajo de un taller capitaneado directa o indirectamente por un maestro célebre como Juan de Álava.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL EXPÓSITO, J. M. (2009): "Guimarei (Friol-Lugo): parroquia e santuario mariano." *Lucensia: miscelánea de cultura e investigación* 19, Lugo: Biblioteca del Seminario Diocesano de Lugo. Pp. 81-96.
- ALCIATO, A. (1573). *Emblemas* (Edición y comentario Santiago Sebastián) Madrid: Akal, 1985
- BEIGBEDER, O. (1970): *La simbología*. Barcelona: Oikos-tau.
- BIALOSTOCKI, J. (1973): *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Biblioteca las Historias, Serie iconológica. Barcelona: Barral Editores.
- BOVEY, Alixe (2002): *Monstruos y grutescos en los manuscritos medievales*. Madrid: AyN. Ediciones.
- CASTRO SANTAMARÍA, A. (2002): *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Editorial Caja Duero.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (1993): *La época del Renacimiento. La pintura del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Hércules de Ediciones.
- GARROTE MARTÍN, A. (1921): *El derecho de patronato en la presentación de sacrificios eclesiásticos según las leyes canónicas y el derecho particular de España*. Lugo: La Voz de la Verdad.
- HASKELL, F. (1994): *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- HUERTA FERNÁNDEZ, S. (1996): *Informe sobre la estabilidad de la iglesia de Guimarei*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- HUERTA FERNÁNDEZ, S. (2004): *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

FERNÁNDEZ GASALLA, L. (2004). *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

YZQUIERDO PERRÍN, R. (2005): "La catedral de Lugo" en *Las catedrales de Galicia*. Editorial Edilesa, León.

RIPA, CESARE (1992): *Iconología*, Milano, editorial Tea.

“LA TORRE DE LOS SIGNOS DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL BASÍLICA DE LUGO (1575-1583), NUEVOS DOCUMENTOS LOCALIZADOS EN LOS ARCHIVOS LUCENSES”

MARCOS GERARDO CALLES LOMBAO
Universidad de Santiago de Compostela



Resumen: La Torre de los Signos de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo muestra, a lo largo de la nueva documentación localizada en los archivos lucenses, un conglomerado de contratos, y referencias documentales, que permite reconstruir, de una manera minuciosa, todos los pasos ejecutados para su construcción. El punto de partida se establece en verano de 1575, cuando Gaspar de Arce consigue el contrato para rematar esta torre, que desde entonces, se ha convertido en uno de los estandartes del prelado Fernando de Velloso, y de todo lo que este representa: la Iglesia Católica posterior al “Concilium Tridentinum”. La funcionalidad de esta construcción, implicó la necesaria intervención de maestros de diversas artes, como el rejero Juan Rodríguez de Corte, autor de la cruz de hierro que corona la torre, o Baltasar Rous, maestro relojero autor del reloj original, contratado en 1576.

Palabras Clave: Torre de los Signos, Gaspar de Arce, Catedral de Lugo, Baltasar Rous, Juan Rodríguez de Corte.

Abstract: The Tower of the Signs of the Holy Church Cathedral Basilica of Lugo shows, throughout the new documentation located in Lugo’s archives, a conglomerate of contracts, and documentary references, that allows to reconstruct, in a meticulous way, all the steps executed for its building. The starting point is established in the summer of 1575, when Gaspar de Arce gets the contract to finish this tower, which since then, has become one of the banners of the prelate Fernando de Velloso, and of all that him represents: the Catholic Church after the “Concilium Tridentinum”. The functionality of this construction, involved the necessary intervention of masters of various arts, such as Juan Rodríguez de Corte, author of the iron cross that crowns the tower, or Baltasar Rous, master watchmaker author of the original clock, hired in 1576.

Keywords: Tower of the Signs, Gaspar de Arce, Lugo’s Cathedral, Baltasar Rous, Juan Rodríguez de Corte.

Agradecimientos: Al Cabildo de la Catedral de Lugo, y a la doctora Ana E. Goy Diz por su ayuda, guía y asesoramiento para la realización de esta investigación.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación está centrado en una de las edificaciones más características de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo, la Torre de los Signos; su altura, su estética renacentista, y su localización en la emblemática Plaza de Santa María de la capital lucense, hace de esta construcción un icono dentro del patrimonio histórico monumental de la ciudad, y del conjunto de la diócesis lucense.

El objetivo principal de este trabajo, es analizar la nueva documentación localizada con respecto al remate de esta torre, siendo la datación cronológica fechada entre la segunda mitad del año 1575, y la segunda mitad del año 1583; en este intervalo temporal tenemos como objetivo el conocer la financiación, y evolución constructiva de esta torre, intentando poner nombre, y apellidos, a los distintos personajes que tomaron, de una u otra forma, parte en que esta edificación tuviese la apariencia que hoy en día podemos contemplar; estas personalidades tendrán dos vertientes, por un lado los maestros que trabajaron ahí, destacando nombres como Gaspar de Arce, Juan Rodríguez de Corte, Baltasar Rous o Juan Calderón, así como los responsables administrativos, sobresaliendo el obispo Fernando de Vellosillo Barrio, y el Cabildo, con canónigos como Luis de Ruesta, el canónigo fabriquero Martín de Artieta, o Rodrigo Saco Quiroga, arcediano de Deza.

Otro de los objetivos es analizar de forma pormenorizada las soluciones arquitectónicas seleccionadas tanto por Gaspar de Arce, especialmente visible esto en documentos como las trazas, o el contrato de la obra, como por los distintos maestros que modificaron ese diseño original, destacando Juan Rodríguez de Corte, autor de la cruz de hierro que se realizó a partir de 1577, y cuya traza original se muestra, de forma inédita, en este trabajo de investigación.

La metodología utilizada comienza por la revisión de las principales investigaciones, realizadas hasta la fecha, que citen esta obra de la Catedral de Lugo, incluyendo entre estas: tesis doctorales, artículos de revistas de investigación, o libros monográficos sobre la catedral lucense, o sobre los maestros de cantería de Trasmiera, pudiendo englobar este remate de la Torre de los Signos, como uno de los emblemas de toda esta suerte de maestros que, entre el siglo XVI y el XVII, tuvieron en la ciudad de Lugo un importante foco artístico, siendo esto analizado en la primera sección de esta investigación.

La completa revisión, de toda la documentación aportada, nos ha permitido mostrar esta construcción como una representación en piedra, y hierro, de una época que se enmarca en los principios del periodo postridentino, en pleno gobierno de Fernando de Vellosillo Barrio, y en medio de esa corriente artística, de primer nivel, que supusieron todos esos maestros cántabros, originarios de la Merindad de Trasmiera.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Torre de los Signos de la Catedral de Lugo, también conocida como Torre de las Campanas, o Torre del Reloj, es una las construcciones más reconocidas, y emblemáticas, de la ciudad de Lugo, en general, y de la propia catedral, en concreto; este reconocimiento se ha visto reflejado en una amplia

representación en las investigaciones realizadas sobre el edificio, tanto en su visión global, desde sus orígenes en el siglo XII, hasta los más específicos centrados en la Edad Moderna, pudiendo datar cronológicamente esta obra en el último cuarto del siglo XVI, primer siglo de ese periodo.

El amplio abanico de investigaciones monográficas sobre el templo lucense incluyen, en todos los casos, una alusión a la Torre de las Campanas, pudiendo destacar entre estos trabajos los de Vázquez Saco¹, Chamoso Lamas², Abel Vilela³ o Peinado Gómez⁴; además de estas investigaciones publicadas, hay que destacar dos que actualmente no lo están, pero que son accesibles en el Archivo de la Catedral de Lugo, siendo los autores Portabales Nogueira⁵ y López Valcárcel⁶, recientemente fallecido este último, en el año 2009, siendo un destacado canónigo archivero, e investigador, de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Lugo. En la actualidad sólo hemos podido localizar un trabajo monográfico sobre la Torre de los Signos, siendo este el publicado por Abel Vilela en 1984⁷, incluyendo ahí también el estudio de sus relojes.

La relevancia histórica del maestro que traza, y dirige, la obra de esta parte superior de la torre, a partir de julio de 1575, Gaspar de Arce, convierte a esta emblemática construcción, en foco de investigación para los historiadores que, a lo largo de estos últimos años, han profundizado en el conocimiento del movimiento de los maestros de cantería trasmeranos, y sus intervenciones en Galicia; dentro de este conjunto cabe destacar los trabajos de Goy Diz⁸, Dúo Rámila⁹ o Cagigas Aberasturi¹⁰, esta última dentro de su tesis doctoral sobre estos maestros de cantería, defendida en 2015, en la Universidad de Cantabria.

Este repaso sobre las investigaciones que trabajan, en mayor o menor medida, el estudio de esta torre, debe incluir las investigaciones de Pérez Costanti¹¹, realizando un primer acercamiento al levantamiento de esta

1 VÁZQUEZ SACO, F.: *La catedral de Lugo*. Santiago de Compostela. Bibliófilos Gallegos, 1953.

2 CHAMOSO LAMAS, M.: *La catedral de Lugo*. Madrid. Editorial Everest, 1983.

3 DE ABEL VILELA, A.: *Catedral*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, 2009.

4 PEINADO GÓMEZ, N.: *La basílica lucense*. Lugo. Gráficas Gerardo Castro, 1989.

5 PORTABALES NOGUEIRA, I.: *Abecedario de la Catedral de Lugo*. Documento sin publicar localizado en el Archivo de la Catedral de Lugo.

6 LÓPEZ VALCÁRCCEL, A.: *Catecron*. Documento sin publicar localizado en el Archivo de la Catedral de Lugo.

7 DE ABEL VILELA, A.: "La torre y los relojes de la catedral de Lugo". *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Nº 2 (1984), pp. 135-146.

8 GOY DIZ, A. E.: "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce". *Juan de Herrera y su influencia*. Universidad de Cantabria. 1993, pp. 147-163.

9 DÚO RÁMILA, D.: "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, Nº 24 (2011), pp. 81-100.

10 CAGIGAS ABERASTURI, A. I.: *Los maestros canteros de Trasmiera*. Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2015.

11 PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*. Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Públicas, 1988, pp. 32:33.

construcción, basándose en los documentos localizados en los protocolos notariales de Juan Sanjurjo Aguiar, escribano responsable de la mayoría de los documentos sobre esa torre, que hoy se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Lugo.

3. EL OBISPO DE LUGO, FERNANDO DE VELLOSILO (1567-1587)

La construcción de la Torre de los Signos se sitúa en el periodo central del obispado de Fernando de Velloso Barrio¹², figura clave para esta Diócesis de Lugo, y que tras su participación en la tercera etapa del Concilio de Trento, celebrada entre 1562 y 1563, introdujo las principales instrucciones de este en la Iglesia lucense. Entre los logros de este prelado, natural de Ayllón (Segovia), fueron el de promover la construcción, y remodelación, de algunas de las infraestructuras urbanísticas más destacadas de la ciudad de la murallas en ese último cuarto del siglo XVI; entre ellas sobresalen la construcción de la casa consistorial por parte de Pedro de Artiaga, la construcción de la fuente de Porta Miñá por parte de Pedro de la Bárcena, o la reconstrucción de la fortaleza episcopal en la actual zona de Campo Castillo. Entre toda esta serie de edificaciones realizadas durante el obispado de Fernando de Velloso destaca, por su funcionalidad, y lo imponente de sus dimensiones, la última sección de la Torre de los Signos, que a partir de 1575 dirige su construcción el maestro cántabro Gaspar de Arce.

Fernando de Velloso Barrio va a encabezar, desde un primer momento, las gestiones, junto con representantes del Cabildo, para la contratación de la torre; así aparece su firma en las dos plantas, interior y exterior, que Francisco de la Sierra, y Gaspar de Arce, proponen para la nueva construcción. En el conjunto de documentos que se realizan para la contratación de la obra, además de los dos diseños antes citados, el prelado aparece con su firma en las propias condiciones que aportan los maestros cántabros¹³, así mismo aparece su nombre en toda la sucesión de documentos que acontecen entre los últimos días de junio, y los primeros de julio¹⁴, para la concesión final de la obra, siendo mencionado Fernando de Velloso en primera persona en las mismas: “y luego su Señoría Ilustrísima mando traer una candela de çera y se

12 Para una profundización en el conocimiento de este obispo recomendamos consultar: RISCO, M.: *España Sagrada* (tomo XLI). Madrid. Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1798, pp. 166:178; ARTIGAS Y COROMINAS, P.: *Don Fernando de Velloso. Obispo y Señor de Lugo*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1920; GARCÍA CONDE, A.; LÓPEZ VALCÁRCCEL, A.; *Episcopologio lucense*. Lugo. Fundación Caixa Galicia, 1991, 357:358; DE DIEGO PAREJA, L.M.: “El obispo Fernando de Velloso, fundador del Colegio de San Jerónimo, o de Lugo, de la Universidad de Alcalá.” *Fundadores y patronos universitarios, Alcalá de Henares, siglo XVI*. Universidad de Alcalá de Henares, 2017, pp. 313:317; CALLES LOMBAO, M.G.: “Fernando de Velloso Barrio, Obispo de Lugo (1567-1587): Mecenas, teólogo e impulsor de mejoras en la ciudad de las murallas.” *CROA*, Nº 28 (2018), pp. 192:204.

13 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 175 r.

14 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, ff. 172 r.:183 v.

*encendió y dijo que en estando apagada la candela que no de luz aunque de lumbre*¹⁵. El remate del contrato de la obra tomó varios días, desde el 29 de junio de 1575, hasta el 2 de julio, fecha en la que se firma la fianza de la obra, con Gaspar de Arce como maestro principal, y Pedro de Agustina, Tesorero de la Santa Cruzada, y Juan Vázquez, como fiadores, ambos vecinos de la ciudad de Lugo. El prelado lucense también aparece firmando ese documento¹⁶, siendo además una persona muy relevante en la financiación de la obra, como lo demuestran papeles, como el fechado el 18 de julio de 1575¹⁷, donde el prelado segoviano presta 300 ducados, en los inicios de los trabajos para la construcción de la torre.

La influencia de Fernando de Vellosillo ha quedado para siempre reflejada en la propia torre, pudiendo localizar su escudo pétreo en el lado norte, así como su apellido, y escudo, en la campana que en 1577 construyó el trasmerano Juan Calderón, y que hoy podemos seguir contemplando bajo la cruz de hierro que corona la edificación.



Fig. 1. Apellido de Fernando de Vellosillo en la campana realizada en 1577 por Juan Calderón (fotografía de: Álvaro Muñoz, M.C.; Llop I Bayo, F.)¹⁸, y escudo del obispo lucense en el exterior de la sala de las campanas. (fotografía del autor)

4. LOS MAESTROS TRASMERANOS EN LA CIUDAD DE LUGO

La Torre de los Signos de la Catedral de Lugo supone, más allá de una expresión del prestigio, y poder, del prelado Fernando de Vellosillo Barrio, y el propio Cabildo catedralicio, uno de los grandes hitos de uno de los movimientos artísticos más destacados de Galicia en la Edad Moderna: los maestros de cantería de la Merindad de Trasmiera. Trasmiera es una comarca de Cantabria que, durante el siglo XVI y XVII, va a aportar a Galicia en general, y a

¹⁵ A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 178 r.

¹⁶ A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 183 r.

¹⁷ A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°12, f. 326 v.

¹⁸ Imagen extraída de la web: www.campaners.com (consultado 06/03/19).

Lugo en concreto, un destacado número de maestros que podemos dividir en dos grupos: canteros y campaneros. Entre los maestros de cantería que trabajan en Lugo cabe destacar al principal protagonista de la obra del remate de la Torre de los Signos, Gaspar de Arce, que poco después de comenzar esta obra, en 1578, fue nombrado maestro de obras de la Catedral de Santiago de Compostela¹⁹; además de él cabe destacar nombres como Simón de Monasterio, Juan de las Tijeras, Gonzalo de la Bárcena, Juan de la Sierra, Pedro de la Bárcena o Hernando de la Portilla. El segundo grupo de maestros trasmeranos se engloba el de los campaneros, localizando entre ellos a Juan Calderón, Pedro de Rebollar, Pedro de Rebollar “*el Mozo*”, Pedro de Garguelo, Domingo de Palacios o Francisco de Palacios.

La Torre de los Signos, comenzada en 1575 bajo una escritura redactada el 1 de julio de ese mismo año, fue una de las primeras grandes obras documentadas en la ciudad de las murallas, de estos maestros trasmeranos, que ya trabajaban en Galicia desde hacía tiempo, con destacados ejemplos como Rodrigo Gil Hontañón, Juan Herrera de Gajano o Juan Ruíz de Pámanes; pocos años después del comienzo de los trabajos en la torre, en 1583, se pudo comprobar como Pedro de la Bárcena construía, entre otras, la fuente de San Pedro²⁰, como Hernando de la Portilla hacía lo propio, a finales de siglo, con el Seminario de San Lorenzo²¹, que había fundado el prelado Lorenzo Asensio de Otaduy, o como Juan de las Tijeras era nombrado, en agosto del año 1600, maestro de obras de la Catedral de Lugo²², realizando una lonja de cantería en la fachada de los Perdones, o del Buen Jesús²³. El primer cuarto del siglo XVII no hizo sino confirmar este despliegue de maestros trasmeranos, con Simón de Monasterio realizando las trazas, y amaestrando, el Hospital de San Bartolomé²⁴, a partir de 1621, donde también participó Juan de la Sierra²⁵, siendo ambos partícipes de esta progresión arquitectónica lucense durante esta etapa central de la Edad Moderna, impulsada por los aires

19 GOY DIZ, A. E.: “Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce”. *Juan de Herrera y su influencia*. Camargo, Universidad de Cantabria, 1993, p. 153.

20 Cabe destacar la aportación sobre estas las fuentes, construidas en el último cuarto del siglo XVI, de la doctora Ana Eulalia Goy Diz, en su investigación presentada en su oposición a catedrática del año 2017; aportando en esta investigación los diseños de Pedro de la Bárcena, localizados en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, conservándose el de la fuente de San Pedro entre los protocolos notariales de Juan Sanjurjo Aguiar del año 1583: “*Fuente de San Pedro. Las condiciones con que los señores justicia y regimiento de la ciudad de lugo an de hazer la fuente de la puerta de san pedro*”. (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1583, sign: 14-01, ff. 137 r.: 139 v.)

21 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1600, sign: 22-2, f. 189 r.

22 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº 2, f. 590 v.

23 A.C.L., Estante 16, Libro Fábrica 1567-1609, f. 160 r.

24 “*la pared del medio de la torre donde se hace la capilla del dicho Hospital toda ella como fuere necesario para fundar y sigurar el arco que allí se tiene de hacer* (359 r. - 359 v.) *conforme a la traça de Simon de Monasterio*” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Pedro de Fole, 1620-1623, sign: 67, ff. 359 r.:360 r).

25 “*que agan una puerta de cantería en la torre de la capilla enfrente de la que hiço Joan de la sierra y del mismo tamaño de alto y ancho y por ella les prometió cien rreales*” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Pedro de Fole, 1620-1623, sign: 67, f. 359 r).

postridentinos, que podemos personalizar en las insignes figuras de prelados lucenses, como Fernando de Vellosillo Barrio (1567-1587), Lorenzo Asensio Otaduy (1591-1598) o Alonso López Gallo (1612-1624)²⁶. En la segunda mitad del siglo siguieron en Lugo toda esta suerte de maestros cántabros, localizando durante esta investigación los trabajos de Francisco González de Celis, natural del Valle de Valdáliga (Cantabria), que en 1666 realiza varias obras en el Convento de Santo Domingo y su torre²⁷, en 1670 repara la fortaleza episcopal, por encargo del nuevo obispo, Fray Juan Asensio²⁸, y que el 21 de abril de 1671²⁹ fue contratado por el arcediano de Abeancos, José Salazar, para realizar una capilla en Melide (La Coruña).

Trasmiera también fue tierra de insignes maestros campaneros, siendo esto visible a lo largo de los siglos XVI al XVIII en la ciudad de Lugo, poniendo como ejemplos localizados durante nuestra investigación el caso de Juan Calderón³⁰, Pedro de Rebollar, Pedro de Rebollar “*el Mozo*” y Pedro de los Corrales³¹, que en septiembre de 1609 realizan dos campanas para el Convento de Santo Domingo, o Julián de Rebollar, que en 1637 hará el mismo número de campanas para el mismo Convento de Santo Domingo³². En el siglo XVIII esta situación no varía, localizando nombres trabajando en la ciudad de Lugo como Antonio y Domingo de Palacios, vecinos del Valle de Hoz, que en mayo de 1774 realizaron la campana de San Froilán, siguiendo la traza realizada por José de Elejalde³³, maestro de las obras de la Catedral de Lugo en ese momento; así mismo Francisco de Benero realizó en 1777 la Campana del Sacramento para la catedral lucense, siendo también vecino del Valle de Hoz³⁴.

La Torre de las Campanas puede considerarse pues, como el estandarte elevado en piedra, que autores, como la doctora Ana Eulalia Goy Diz llevaron al papel, en sus investigaciones pioneras sobre este movimiento de maestros trasmeranos en Galicia, y desde esa destacada investigación, intentaremos profundizar en el caso de la Catedral de Lugo, con la localización de nueva documentación, en este caso centrada en su torre más insigne, la conocida como Torre de las Campanas, Torre Vieja, Torre del Reloj o Torre de los Signos, seleccionando en esta investigación este nombre, por aparecer así en algunos documentos del Archivo de la Catedral de Lugo.

26 Para profundizar en el conocimiento del episcopado lucense recomendamos consultar: RISCO, M.: *España Sagrada. Tomo XLI*. Madrid. Oficina de la Viuda e Hijo de Marín, 1798.; LÓPEZ VALCÁRCEL, A.; GARCÍA CONDE, A.; *Episcopologio lucense*. Lugo. Fundación Caixa Galicia, 1991.

27 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Diego Ares de Rois, 1666, sign: 123-6, f. 8 r.

28 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Diego Ares de Rois, 1670, sign: 124-4.

29 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Pedro Álvarez de Neira, 1661-1676, sign: 174-00.

30 Es el maestro que realiza la actual Campana de las Horas de la Torre de los Signos, en 1577. (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, ff. 82 r.: 83 v.)

31 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Pedro de Fole, 1609-1611, sign: 62, ff. 112 r.: 114 r.

32 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Pedro de Fole, 1637, sign: 74, ff. 80 r.: 81 r.

33 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Domingo López Taboada, 1774, sign: 568-2, f. 20 r./v.

34 A.C.L., Estante 28, Legajo 27, Obras Fachada-Capillas, Nº 3, f. 1 r./v.

5. FINANCIACIÓN DE LA TORRE DE LOS SIGNOS

Los trabajos para la edificación del remate de la Torre de los Signos comienzan el mismo año de la escritura, en 1575; un análisis pormenorizado de la documentación conservada, nos permite mostrar la evolución de esta obra, desde ese año hasta 1583, fecha en la que localizamos la última intervención en la parte de la linterna, por parte de Gaspar de Arce, tras ser requerido por el Cabildo.

Las condiciones para la construcción del remate de la torre, tanto facultativas, como económicas, son redactadas entre el día 29 de junio de 1575, y el 2 de julio de ese mismo año, fecha en la que se firma la escritura de los fiadores de Gaspar de Arce, maestro principal de cantería de los trabajos. El 29 de junio, una vez establecidas las condiciones facultativas de la obra, y los diseños de la misma, se acomete un primer intento de presupuesto, con el prelado Fernando de Vellosillo Barrio como director de las operaciones, con los canónigos Martín de Artieta, fabriquero, y Gómez Núñez de Gayoso, Pedro Doya³⁵ y Luis de Ruesta, como representantes del Cabildo de la Cate-



Fig. 2. Vista de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, y la Torre de los Signos, desde la Plaza de Santa María de Lugo. (Fotografía del autor)

³⁵ También aparece con el apellido “de Oya”.

dral de Lugo. En una primera aproximación, los maestros trasmeranos ponen la obra en 4.400 ducados, precio que no fue del agrado de los comitentes, que pospusieron la postura “*para mañana postrero de junio a las nueve de la mañana*”³⁶. El 30 de junio, de nuevo con el obispo presente, se presentaron las condiciones del trabajo, estipulando en dos años, durante 1577, el periodo de finalización del mismo; este día 30 estaba también presente el maestro de cantería Pedro de Artiaga³⁷, responsable de la construcción de la casa consistorial en la Plaza de las Cortiñas de San Román, y que junto con Gregorio do Barrio, fueron los principales competidores de Gaspar de Arce, y Francisco de la Sierra, para llevarse este contrato. El método seleccionado por Fernando de Vellosillo, para conseguir una postura más ventajosa, a nivel económico entre los postulantes, fue el de la utilización de una vela, que marcaba el tiempo límite estipulado para realizar los presupuestos:

e para el dicho efeto e que se rrematase la dicha obra hezieron encender una candela de cera para que en muriendo la candela fuese rrematada en el que tubiese hecha mas baja postura e luego el señor canonigo Francisco de Gayoso puso la dicha obra con las dichas condiciones en quatro mil ducados.

*E luego su Señoría Ilustrísima atento que no ubo otro postor que bajase la dicha obra suspendió el rremate e hizo matar la candela*³⁸

Ese mismo día 30 de junio, Francisco de la Sierra hace una nueva propuesta económica, bajando el importe a 3.700 ducados, vinculando esta rebaja a conseguir la piedra de las estructuras de la muralla³⁹, siendo testigos de ello Francisco López de Taboada, escribano, Pedro de Camargo, criado de Juan Sanjurjo Aguiar, y el maestro de cantería trasmerano Juan de Casanueva⁴⁰.

El cabildo dictaminó que “*no se sacase ninguna piedra de la muralla e luego el dicho gaspar de arce puso la dicha obra sin la dicha piedra en tres mill e seteçientos ducados*”⁴¹; de nuevo Fernando de Vellosillo encendió una vela, como método para conseguir una mejor postura por parte de los maestros. Gregorio do Barrio, maestro cantero, puso la obra en 3.400 ducados, pero de nuevo se suspendió el remate hasta el siguiente día, 1 de julio, en

36 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 176 v.

37 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 177 v.

38 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 177 v.

39 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 177 v.

40 Este maestro de cantería puede coincidir, por fechas, con Juan de Casanueva, vecino de Carasa, también cántabro, que en 1580 realizó la Torre de Susvilla en la Comunidad de Cantabria. (GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^º C.; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.; ALONSO RUÍZ, B; POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*. Santander. Universidad de Cantabria, 1991, p. 140).

41 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 178 r.

el que se acometía a Pedro de Artiaga y Gregorio do Barrio, a que “traigan traças a la dicha hora y si no las trajeren no serán admtytidos⁴²”.

El día 1 de julio de ese año 1575, tras varios días de negociaciones, la obra fue rematada en Gaspar de Arce en 3.500 ducados⁴³, tras apagarse la vela: “sea rrematada la dicha obra e luego la puso el dicho gaspar de arçe en tres mill e quinientos ducados y se murio la candela y su Señoría Ylustrísima y los dichos señores diputados le rremataron la dicha obra⁴⁴”. El último eslabón en toda esta serie de documentos, sobre la contratación de la obra de la Torre de los Signos, fue la firma, el dos de julio⁴⁵, de la fianza del maestro Gaspar de Arce, como maestro principal, siendo sus fiadores Pedro de Agustina y Juan Vázquez, ambos vecinos de Lugo, siendo expresamente citado que Gaspar de Arce lo era de Monforte de Lemos⁴⁶; este lugar de residencia va a cambiar pocos días después, ya que el 22 de julio⁴⁷ firma un contrato con Pedro de Sobrado, maestro rejero, que trabajó junto a Baltasar Rous en las rejas de las capillas de la girola de la catedral, para arrendar una casa para vivir en Lugo. El contrato de esa casa incluía un espacio temporal de dos años y medio, comprendiendo los años 1575, 1576 y 1577⁴⁸; estipulándose un pago de 98 reales por año, adelantando 12 ducados de antemano. Pedro de Sobrado no sabía firmar, aspecto visible en sus documentos vinculados a las rejas de la catedral, siendo el encargado del hacerlo Pedro de Camargo, criado del escribano Juan Sanjurjo Aguiar, que junto a Pedro de Mazoi, y Pedro de la Torre, maestro de cantería⁴⁹, estuvieron de testigos en esta escritura.

El 18 de julio de 1575, escasos días después del la firma del contrato, el obispo Fernando de Vellosillo Barrio, firmante en las propias trazas de la torre, presta 300 ducados en los inicios de los trabajos: “este mesmo día los dicho señores cometieron al canónigo robles que *resziba en nombre del cabildo trescientos ducados que haze merced de prestar su señoria para el oficio de la torre y de carta de pago*⁵⁰”, el dinero debía ser entregado al oficial de la torre, o “a quien tuviere su poder⁵¹”, obligando a su vez a recibir carta de pago de este dinero, ante un escribano.

42 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 178 r.

43 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 178 v.

44 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 178 v.

45 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 182 r.

46 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 182 r.

47 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, ff. 211 r.- 211 v.

48 “*las quales le arrendo por tiempo y hespacio de dos anos y medio que son los anos de setenta y seis y setenta y siete y mas lo que rresta por correr deste presente ano*” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 211 r).

49 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 211 v.

50 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N^o1, f. 326 v.

51 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N^o1, f. 326 v.

El 22 de julio dan comienzo las obras, con la inicial contratación de 400 varas de sillares de cantería, que fueron contratadas por Gaspar de Arce⁵² a los canteros Pedro de Liz, y Juan López, ambos vecinos de Lugo; el contrato, redactado ante el escribano del Cabildo de la Catedral, estipulaba de forma minuciosa los distintos tipos de sillares necesarios⁵³, utilizando como medida seleccionada, la Vara Santiaguesa; el fiador de estos canteros locales fue Fernando da Cancela, estando presentes como testigos varias personas protagonistas de escrituras precedentes: Pedro de Agustina, fiador de Gaspar de Arce en la obra del remate de la Torre de los Signos; Pedro de Sobrado, maestro rejero de la catedral, que previamente arrendó la casa al maestro de cantería trasmerano, y Pedro de Camargo, criado de Juan Sanjurjo Aguiar, y personaje frecuente como testigo en las escrituras de este. Los precios designados valoraban en veintiséis maravedís la vara de sillar, y cincuenta y cuatro maravedís, por cada vara de cornija, siendo un real el precio estipulado por cada paso del husillo⁵⁴. Los contratos entre Gaspar de Arce, y los canteros lucenses Pedro de Liz y Juan López, continúan a lo largo del año 1575⁵⁵, así como en el siguiente año, escriturando el 29 de enero de 1576 un nuevo contrato⁵⁶ entre estos maestros, donde se mantenía en 26 maravedís el precio de la vara de sillar, que incluía esquinas, cornijas y pasamanos, siendo testigos presentes Juan Ares de Aguiar, o Fernando Sanjurjo⁵⁷, criado del escribano que redactó el contrato.

El 21 de noviembre de 1575 siguen los pagos a Gaspar de Arce, entregándosele trescientos ducados, vinculados a la dignidad del arcediano de Deza:

En este cabildo los dichos señores mandaron que el Señor Arzediano de deca de trezientos ducados al maestro de la torre que se recibirán en cuenta de lo que se le cargo del diezmo y mandaron dar cedula para ello y quel señor Arzediano reciba carta de pago en forma del dicho maestro⁵⁸

52 Esta escritura se realiza el mismo día que el contrato de alquiler de la casa de Pedro de Sobrado, apareciendo por lo tanto aún como vecino de Monforte de Lemos (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 212 r.)

53 “*an de tener los sellares de pie y medio a dos pies de lecho y de a pie y quarto de alto y ciento y beinte baras de cornija las quarenta baras a pie y quarto de alto y las demas ochenta a pie de alto bien entregado y sesenta pasos de un usillo de a trece pies y medio de largo por lo menos y una quarta y que los pasos y cornija an de ser desbastados por unos contramoldes*” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 212 r.)

54 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 212 r.

55 Pérez Costanti aporta el dato de que el 1 de septiembre se firma una nueva escritura para la contratación de sillares para la Torre de los Signos, sin que este contrato haya podido ser localizado durante esta investigación. (PÉREZ COSTANTI, op. cit., 1988, p. 52).

56 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1576, sign: 11-01, ff. 25 r.: 26 v.

57 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 182 r.

58 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N^o1, f. 339 v.

En ese mismo día, se solicita de nuevo la ayuda de Fernando de Vello-sillo, encomendando el Cabildo, al canónigo Juan Robles, que solicite dos-cientos ducados⁵⁹ para pagar al maestro de la torre, conformando un total de 500 ducados⁶⁰, situando todos estos abonos en la parte inicial de los trabajos, algo común en todos los contratos por asiento, que solían dividir los pagos, comenzando con una importante financiación inicial.

En la primera mitad del año 1576, el 26 de marzo, se entregan de nuevo 500 ducados a Gaspar de Arce, continuando los trabajos a buen ritmo; la distribución del dinero tuvo dos protagonistas en esta ocasión: el arcediano de Deza, responsable de doscientos ducados⁶¹, y el canónigo Robles, responsa-ble de trescientos, siendo el secretario del Cabildo el encargado de hacer la libranza de ellos, y de recibir la carta de pago correspondiente.

El 12 de abril de 1576 se ordena que se coloquen los escudos seleccionados en la Torre de los Signos, pudiendo actualmente constatarlo en el lado norte de la torre, con el escudo de Fernando de Vello-sillo, el de la Catedral, con un ramo de flores alusivo a la Virgen María, y el escudo del Cabildo, con un Santísimo Sacramento descubierto, y coronado⁶², aludiendo la referencia al escudo de armas de “*su majestad*”⁶³; en esta fecha también solicitan al maestro que acometa los antepechos de las ventanas, no estando en ese momento claro, si esto se hallaba ya en el contrato, instando a que de no ser así, el Cabildo pagaría a Gaspar de Arce lo realizado en aumento. En esas fechas, el 7 de mayo de 1576, se cita por primera vez el hierro utilizado para el nuevo reloj de la parte superior de la torre, un año después sobresaldrá en este ámbito Juan Rodríguez, pero en esos instantes era Baltasar Rous el maestro rejero de mano del Cabildo, habiendo trabajado junto con Pedro de Sobrado en la realización de las rejas de la zona de la girola de la Catedral de Lugo; ese 7 de mayo se encomienda al arcediano de Deza que compre en la ciudad de Vivero (Lugo) 19 quintales de metal para realizar la campana del reloj, responsabilizándolo de que debe ser de buena calidad⁶⁴.

La semana siguiente, el lunes 14 de mayo, se realiza el concierto para la realización del reloj, con la presencia de importantes dignidades, como el chantre Lope de Mendoza, el arcediano de Abeancos Pedro López, o el

59 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 339 v.

60 El 27 de febrero de 1576 se le entrega esta misma cantidad al obispo Fernando de Vello-sillo Barrio, aludien-do que “*se le deben que su señoría presto para la torre*” (A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 347 v.)

61 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 350 r.

62 “*En este cabildo los dichos Señores mandaron que el maestro de la torre Gaspar darce ponga las harmas de su magestad en la torre juntamente con los de Nuestra Santa Yglesia y las de su Señoría y que también haga los antepechos de las ventanas de la torre y que verán el contrato y que si fuere obligado ha hazello a su costa lo tendrá hecho y sino que los señores se lo pagaran*” (A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 351 v.)

63 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 351 v.

64 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 353 v.

arcediano de Deza Rodrigo Saco Quiroga; siendo solicitados 20 quintales de metal más para la realización del reloj, el cual fue concertado, con la aprobación de todos los presentes, con Baltasar Rous, en un precio de 312 ducados: “y en lo del reloj votaron todos nemyne discrepante que dan cierto que los dichos señores chantre y abeancos y deza y artieta hizieron con Baltasar rox relozero en que le prometieron trecientos y doze ducados es bien hecho y le acetaron⁶⁵”. El contrato para el reloj se redactó ante Juan Sanjurjo Aguiar⁶⁶, escribano del Cabildo, y responsable de la totalidad de las escrituras localizadas con respecto a esta obra; las actas capitulares del jueves 18 de mayo⁶⁷ ratifican este dato, recalcando los 312 ducados en los que se había concertado la hechura del reloj con Baltasar Rous⁶⁸.

La financiación de esta obra siguió a lo largo de 1577, solicitándosele el 11 de agosto a Gaspar de Arce una carta de pago por el dinero recibido; se completarían aquí los dos años especificados en el contrato como fecha de realización del trabajo. En agosto de 1578 aparece un descargo a favor de Gaspar de Arce de 40.800 maravedís⁶⁹, este dinero fue abonado por el obispo Fernando de Vellosillo, volviendo a aparecer esta esa cantidad en los libros de fábrica, que en reales suponía unos 1.200, habiendo sido entregada por Fernando de Vellosillo Barrio⁷⁰, solicitando en esos momentos que un maestro viniese a revisar la torre, con consentimiento de Gaspar de Arce, para ver las faltas de la obra; este maestro fue Bartolomé de la Torre, también oriundo de Trasmiera, y que estaba trabajando en Oseira (Orense), por esta revisión se le pagan el 23 de enero de 1579 ciento veinte reales. “que le pague de la sisa ciento veinte reales que dio al maestro que vino a ver las faltas de la torre⁷¹”.

El 29 de enero comienzan a proponerse utilidades para las obras realizadas, designando los capitulares que se tañese la campana del reloj a prima, nona y maitines; sin embargo el dato más relevante de esta fecha se localiza en la referencia a la situación de esa campana; el 5 de marzo acuerda el Cabildo, junto con Fernando de Vellosillo, y representantes de la ciudad: “cerca

65 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°1, f. 354 r.

66 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1576, sign: 11-01, ff. 130 r.:131 r.

67 “En este Cabildo se otorgo el concierto del Relox con Valtasar Rox en trezientos y doze ducados y paso ante Sanjurjo” (A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°1, f. 354 r.)

68 El apellido “Rous” ha sido transcrito, a partir de la firma original, por Gonzalo Francisco Fernández Suárez, especialista en paleografía, y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, en la facultad de Humanidades (Lugo).

69 “Torre de las Campanas. Porque para pago de sesenta mil y quatrocientos y cinquenta y dos maravedís dio en descargo quarenta mil y ocho cientos maravedís que pago a Gaspar Darce maestro de la torre por el arcediano de deça de la librança que el cabildo le libro en el de los quinientos ducados y sus señoría no cobro del dicho arcediano de deça los dichos quarenta mil y ocho cientos maravedís los que le debe el cabildo” (A.C.L., Estante 16, Libro Fábrica 1567-1609, f. 105 r.)

70 “Torre de las Campanas. Y los quarenta mil y ocho cientos debe el Señor arcediano de deça por razón de mil y duzientos reales que su Señoría dio al maestro de la torre. Los quales habrá de pagar el dicho señor arcediano” (A.C.L., Estante 16, Libro Fábrica 1567-1609, f. 105 v)

71 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°1, f. 403 r.

de poner la campana del Relox sobre la linterna de la torre y lo concierten con el Rexero para que lo haga⁷²”; esa es la campana que actualmente podemos ver en la parte superior de la torre, debajo de la cruz de hierro, la cual incluye el escudo del prelado y su nombre. El maestro rejero al que se refiere aquí, sin citarlo, es Juan Rodríguez, responsable de la realización en 1577 de la coronación de la torre con una cruz de hierro, y al que le serán realizados dos contratos más en este año 1579: el primero el 13 de marzo⁷³, pocos días después del acuerdo capitular, en el cual se especificaba que Juan Rodríguez debía realizar “*un asiento de balaustres e pilares de yerro que sean seis pilares puestos fixados e asentados sobre los seis pilares de cantería de la linterna de la torre de las campanas de esta santa iglesia de lugo*”⁷⁴. El trabajo debía estar terminado en junio de ese mismo año, estipulando un precio por la obra de doscientos ducados, pagándosele sesenta ducados al principio, otros cuarenta⁷⁵ al traer el hierro necesario, y pagándole el resto según fuese terminando el trabajo encomendado. La escritura para la compra del hierro necesario también ha podido ser localizada durante esta investigación, siendo el hierro comprado a Ares Núñez de Fresno, Señor de la herrería de Montealegre, el día 24 de abril⁷⁶; el contrato incluía la compra de “*treinta quintales de ferro labrado de vena de Bizcaya*”⁷⁷ los cuales serían utilizados para el “*artificio*”⁷⁸ que debía realizar Juan Rodríguez de Corte sobre la Torre de los Signos. La escritura del hierro estipulaba, que el mismo debía ser realizado en la herrería, siguiendo la traza realizada por Juan Rodríguez, pagándole este 23 reales por cada quintal, siendo testigos de la escritura Francisco López, vecino de Lugo, y Juan Ares, y Domingo Fernández, criados de Ares Núñez de Fresno.

El 23 de enero de 1579, como hemos visto anteriormente, el cabildo concierta con un maestro de obras el revisar la torre, y comprobar el estado de la misma, siendo este el también cántabro Bartolomé de la Torre: “*maestro de cantería del monasterio de osera*”, el cual aparece citado en un documento entre los protocolos notariales del escribano Juan Sanjurjo Aguiar⁷⁹, donde Gaspar de Arce hace mención a este maestro de cantería y a esa solicitud del Cabildo de “*que dicha obra fuese vista por oficiales para saber si estaba echa conforme a lo que aviamos contratado para el dicho efecto vino Bartolome de la Torre*”⁸⁰, y percibiendo el precio estipulado de 120 reales⁸¹

72 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N^o1, f. 405 v.

73 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 70 r.

74 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 70 r.

75 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 70 v.

76 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 87 r.

77 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 87 r.

78 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 87 r.

79 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 11 r.

80 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign: 12-01, f. 11 r.

81 “*ciento veinte reales que dio al maestro que vino a ver las faltas de la torre*” (A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N^o1, f. 403 r.)

por este trabajo. El 19 de febrero se acometen las funciones de la campana, designando que la del reloj se taña a Prima, Nona y Maitines⁸²; esta campana presenta una inscripción que alude al obispo de Lugo Fernando de Vellosillo, al rey Felipe II y al Papa, que en ese momento era Gregorio XIII (1572-1585), incluyendo una marca con la fecha de su fundición, en el año 1577, estando esta dedicada a la Virgen María, como reza la inscripción que contiene en latín, que traducida al castellano dice: “*Ave María, llena eres de Gracia, el Señor está contigo, bendita tú eres entre todas la mujeres.*”

En mayo de ese mismo año, tenemos constancia de quien era el aparejador al que estaban a cargo los trabajos, mientras Gaspar de Arce no se hallaba en la ciudad de Lugo, hecho que podría ser frecuente ya que desde 1578 era maestro de obras de la Catedral de Santiago de Compostela; el 4 de mayo el Cabildo acordó que se le pague “*a Javier Sanchez aparejador de Gaspar de arce ciento ducados para en parte de pago de lo que se le debe de la torre*⁸³”, esta es la única referencia que hemos podido localizar de un oficial de la obra que no fuese el propio Gaspar de Arce, no pudiendo encontrar ninguna referencia a Francisco de la Sierra, que sí aparece tanto en las trazas, como en el contrato que se firmó en verano de 1575.

El 27 de noviembre de 1579, Gaspar de Arce recibe 50 ducados por el trabajo realizado⁸⁴, y una semana después, el 3 de diciembre de 1579 continúan las referencias a la financiación del coronamiento de la Torre de los Signos, ya con el canónigo Rabanal como fabriquero, y donde sigue apareciendo Fernando de Vellosillo como principal protagonista:

*Digo yo El Licenciado rabanal canónigo y fabricario en esta Santa Yglesia de Lugo ques verdad que resçevi de su Señoría Ilustrísima don Fernando de vellosillo obispo y señor de lugo ochocientos y cinquenta reales de cuenta de lo que su señoría ilustrísima debe de los quinientos y cinquenta para acabar de pagar la cruz al maestro del reloj y los trescientos para dar a buena cuenta al maestro que hace los libros de canto para dicha iglesia*⁸⁵

El importante papel en la financiación del prelado, queda en estas anotaciones de los libros de fábrica expuesto de forma manifiesta, restando pendiente aún alguna suma de dinero, que debía dar a la Fábrica del templo. En enero 1580, la extensa, y complicada, financiación de la torre, queda patente al solicitar el Cabildo que se averigüe todo lo que ha cobrado el maestro Gaspar de Arce, y cuanto le queda por cobrar.

82 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°1, f. 405 r.

83 A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares N°1, f. 410 r. (LÓPEZ VALCÁRCEL, op. cit., p. 51).

84 LÓPEZ VALCÁRCEL, op. cit., p. 53.

85 A.C.L., Estante 16, Libro Fábrica 1567-1609, f. 106 v.

La etapa final de la construcción de la torre tiene lugar más de tres años después de esta anotación, a partir de verano de 1583, cuando comienza toda una serie de solicitudes que se inician el 22 de agosto, requiriendo que se quiten las piedras de la construcción, extrayendo los escombros, que molestaban para el uso de la misma. El 12 de septiembre de 1583⁸⁶ se solicita que Gaspar de Arce venga a Lugo, y tome de su mano la compostura final de la obra, esto incluía el cerrar la bóveda, donde había un agujero bajo la linterna, donde se situaba el reloj, solicitando que esta nueva reparación quedase fuerte, y bien asentada.

Esta última referencia a Gaspar de Arce supone el fin de los principales trabajos acometidos en la Torre de los Signos, entre ese verano de 1575, cuando comienzan las obras, y este 1583, donde definitivamente se da por finalizada la parte más importante de los trabajos, de una edificación, que se convirtió en el estandarte de la ciudad de Lugo, en cuanto a la nueva Iglesia Católica, que se estaba cimentando tras el final del Concilio de Trento (1563); años después, ya en el siglo XVII, el canónigo lectoral, Juan Pallares Gayoso, describía esta torre de la siguiente manera:

Tiene quatro torres a las quatro esquinas, que hermoSean el edificio, en que entra la torre maior de las campanas, que es de las maiores, que se conocen en la maior parte de España, y de las mas fuertes, y mas vistosas. Tiene una campana, que llaman de Nuestra Señora, por estar dedicada a Santa María de Lugo, y aunque de mucho peso, se toca a vuelo, es mui sonora, y se oie mas de dos leguas, y según la tradición, y experiencia, el granizo, y piedra no ofenden a los frutos, ni hacen daño considerable⁸⁷

6. LA CONSTRUCCIÓN DEL REMATE DE LA TORRE DE LOS SIGNOS

Para el análisis de la estructura, y construcción, de la Torre de los Signos, disponemos de varios documentos de primer nivel que nos pueden ayudar a comprender esta compleja obra, más allá de su propia conservación, siendo buena en la actualidad; el documento más relevante son las condiciones para la construcción, que realizaron Gaspar de Arce, y Francisco de la Sierra, y que están conservadas con la escritura original redactada en 1575, ante el escribano lucense Juan Sanjurjo Aguiar. Dentro del conjunto de documentos que configuran los orígenes de la torre, cabe destacar los tres diseños originales conservados: una planta, un vista exterior del remate de la torre, y una sección interior, donde las bóvedas de cantería sobresalen sobremanera, con las pechinas seleccionadas por esta pareja de maestros cántabros.

⁸⁶ A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº2, f. 42 r. (LÓPEZ VALCÁRCEL, op. cit., p. 67)

⁸⁷ PALLARES GAYOSO, J.: *Argos Divina*. Imprenta Benito Antonio Frayz, 1700, p. 130.

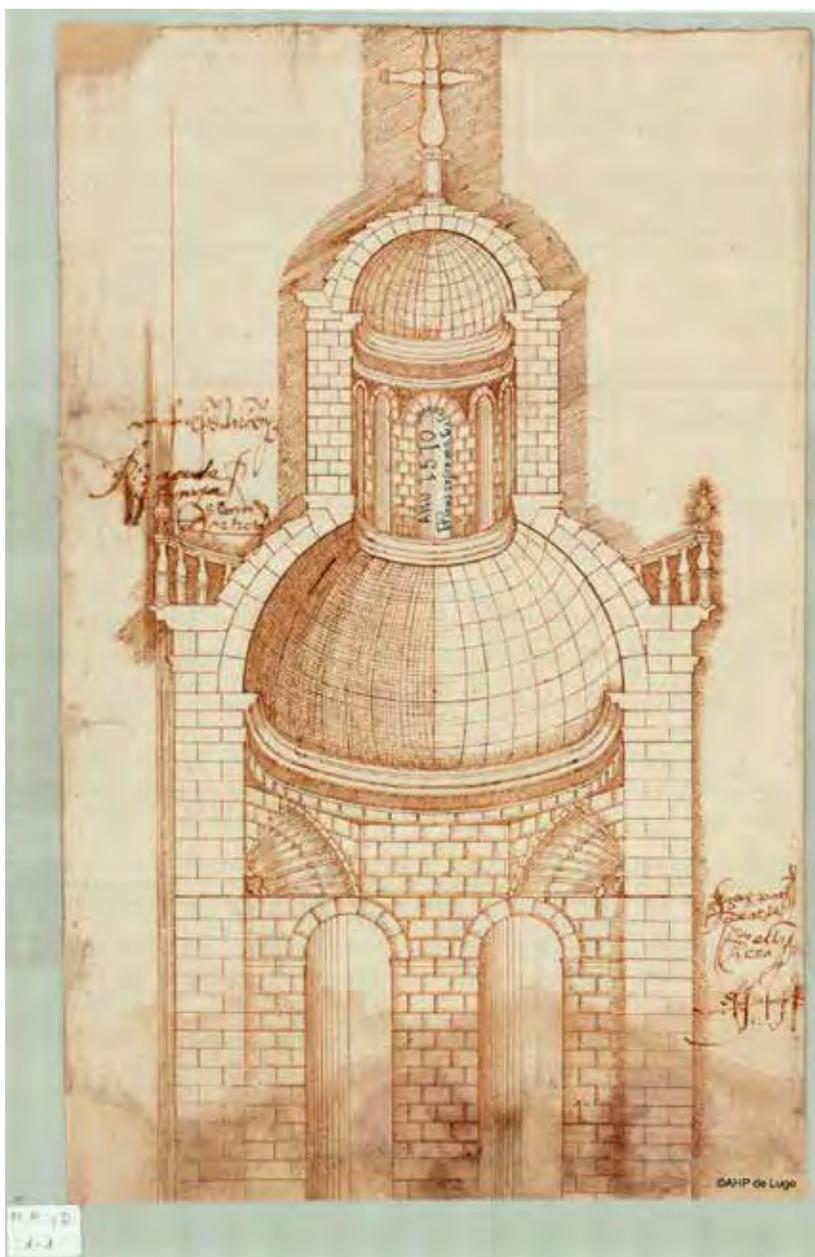


Fig. 3. Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra. Diseño del interior de la Torre de los Signos, 1575⁸⁸.

88 A. H. P. Lu., protocolos, P. 250, 1-2.

El trabajo de diferentes maestros, como Baltasar Rous en 1576, Juan Calderón en 1577, o Juan Rodríguez de Corte, entre 1577 y 1579, reporta también un buen número de contratos, que contienen toda una serie de información que es necesario analizar, para la completa evaluación histórica del edificio.

A finales de junio de 1575 comienzan las gestiones para la construcción de la torre; el proyecto seleccionado fue el de Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra, siguiendo a esto el proceso por el cual se seleccionaba el maestro de obras que la dirigiese, siendo otorgado el contrato por 3.500 ducados, en los primeros días de julio de ese mismo año, tras varios días de propuestas, dirigidas por Fernando de Vellosillo, y donde también intentaron llevarse esta obra los maestros Pedro de Artiaga, y Gregorio do Barrio. Las condiciones para realización de la misma nos describen lo que podemos ver en los diseños de forma gráfica, comenzando con una primera condición referente a la construcción de una estancia, o archivo:

V Primeramente se a de hazer un archivo sobre los dos que estan hechos que el alto de la voveda deste terçero archivo a de ser tan alto como esta agora la torre

V Las escaleras para este archivo no a de ser como las hechas hasta allí por no obligar al maestro a rronper la pared que esta a la parte de fuera para encajar los escalones en ella porque seria atormentar la hobra hecha

V Ase de hazer un husillo o caracol para la subida en un rrincon de manera que no socupe la pieça / an de çerrar las ventanas de piedra labrada por de fuera y en la una la mas çercana al caracol que se a de hazer an de quedar las bufaras para darle luz todo lo de dentro se haga de pizarra, pues es hobra por si. Si no el husillo que a de ser labrado

V Despues de hecho lo susodicho para heligir la hobra ase de nivillar todo enrrededor con una hilada de sillares sobre los quales se a de asentar una cornija que haga división porque ansi conviene⁸⁹.

Estas cuatro condiciones iniciales, describen de forma minuciosa la organización de la parte baja del remate de la torre, pudiendo dividir esta en cuatro grandes secciones: la parte baja, que es la que conectaba con lo ya edificado de la torre, y donde se situaban las ocho ventanas, localización actual de la sala de las campanas, donde podemos encontrar la campana Froilana, uno de los emblemas de esta catedral. La segunda sección la podemos situar por encima de las ventanas, y hasta la base de la linterna, destacando aquí, en el interior, una bóveda de cantería, con sus pechinas en las esquinas inferiores, y una balaustrada de cantería en lo alto, por la parte exterior. La tercera sección es la linterna, jalonada por una pequeña bóveda, y ventanas de corte renacentista, todo ello de menores dimensiones que los de la sección

89 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 173 v.

anterior, y confiriendo un aspecto más estilizado al conjunto. La última sección es la que, en el diseño original, aparece una cruz de cantería, posteriormente modificado por una cruz de hierro, realizada por Juan Rodríguez de Corte, a partir de 1577.

Las condiciones continúan haciendo una descripción del modo de elaborar la parte interior del remate de la torre, comenzando por describir las ocho ventanas, y la escalera, o husillo, que debía colocarse en un rincón, siendo su tamaño “*dende el pilar hasta las dovelas que es su circunferencia dos pies escasos*”. Las ventanas no debían ser todas iguales, estando la diferencia en las dos más próximas a la escalera, ya que estas debían tener cada una cuatro pies y medio de ancho, siendo las otras seis un 10% más anchas, alcanzando los cinco pies de ancho⁹⁰, para que las primeras diesen más fuerza al husillo.

La séptima condición, tras haber tratado los pilares, que debían tener catorce pies y medio de alto, incluyendo cada uno su capitel, trata sobre uno de los elementos arquitectónicos más bellos utilizados, en una construcción que destaca más por sus volúmenes, que por su decoración, como aportó Goy Diz en su investigación de 1993⁹¹. Las cuatro pechinas (Fig. 3) debían situarse sobre los arcos de las ventanas, colocándose sobre estas pechinas una cornisa de cantería, perfectamente visible en la actualidad, y en el diseño interior de la torre, conservado entre la escritura original. Esta solución arquitectónica es seleccionada por los maestros ya que “*las pechinas en torre cavada porque son ansi de gran utilidad y provecho por que hacen ygual el pesso grande del hedifício*”⁹².

La octava condición, todavía centrada en la parte interior de la torre, describe la bóveda, o media naranja, que se puede observar en el diseño, y que debía estar situada por encima de la cornisa antes citada, siendo definida como “*en vuelta de horno*”, término habitual para definir este tipo de bóvedas semiesféricas, que utiliza dovelas con dos caras planas, localizadas en los lugares de unión entre dovelas, y dos caras de forma cónica, localizadas en el intradós, y el trasdós. La circunferencia de la bóveda debía alcanzar los treinta y nueve pies, y sobre ella se debían erigir los pilares, y ventanas, de la linterna “*para donde esta el Relox*”⁹³. Los ocho pilares de la parte superior debían tener dos pies de ancho, situando entre ellos las ocho ventanas de la linterna correspondientes, siendo estas de tres pies de ancho, un 40% menores que las ocho localizadas en la primera sección. La décima condición estipulaba el alto de los pilares en siete pies y medio, utilizando para cerrar los arcos una doble solución arquitectónica:

90 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 173 v.

91 GOY DIZ, A. E.: “Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce”. *Juan de Herrera y su influencia*. Universidad de Cantabria. 1993, pp. 147-164.

92 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 173 v.

93 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 174 r.



Fig. 4. Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra. Diseño del exterior de la Torre de los Signos, 1575⁹⁴.

94 A. H. P. Lu., protocolos, P. 250, 1-1.

An de tener de alto los pilares con sus capiteles siete pies y medio sobre los pilares se an de çerrar sus arcos a medio punto por de dentro en torre cavada y por de fuera en torre redonda: sobre los dichos arcos a de aver una hilada de sillares sobre la qual se a de herigir la media naranja⁹⁵

La descripción de la parte exterior, incluida en las condiciones aportadas por Gaspar de Arce, y Francisco de la Sierra, comienza con la descripción de la cornisa, que observamos encima de los arcos de las ventanas grandes, situadas en la sección inferior de la construcción; entre los arcos, y la cornisa, debía haber cinco pies de alto de sillares de cantería, siendo la cornisa de “*poca moldura*.” Los rincones, que formaban las pechinas del interior de la torre, debían taparse con una decoración que asemejaba a “*candeleros*,” siendo estos tres candeleros de diez pies de alto; las condiciones del contrato hablan de tres candeleros, no colocando el de la zona de la escalera.

Sobre la cornisa se debían colocar otros diez pies de sillares, visibles en la traza, entre esta y la balaustrada de cantería, colocando justo debajo, otra fina cornisa, de pie y medio de alto, con una amplitud exterior de pie y cuarto. La solución arquitectónica de la balaustrada, que encontramos en la base de la linterna, es uno de los elementos decorativos más significativos del conjunto, que como ya hemos citado, destaca más por sus dimensiones, y volúmenes, que por los elementos decorativos utilizados, hecho que “*choca*” con la exuberancia decorativa que Fernando de Casas Novoa utiliza en la parte superior de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (1726-1736), ambas obras compartiendo espacio en la zona noreste del templo, especialmente visibles desde la Plaza de Santa María.

Es reseñable, dentro de las soluciones arquitectónicas, la transformación de la planta cuadrada de la parte inferior de la torre, a la planta octogonal que tiene en la zona de la balaustrada, esta solución se ve reforzada por la colocación de otros ocho “*candeleros*” sobre cada uno de los pilares de esa zona, otorgando mayor sensación de esbeltez al conjunto.

La media naranja debía ser cubierta de losas, y para evitar que entrase el agua, se debían embetunar las juntas de los sillares, confiriéndole ese color negro que podemos observar en el diseño exterior de la torre. Especialmente llamativo, por no corresponder con lo que hoy está presente, es la cruz de cantería (señalada con la letra b en la Fig. 4) que Gaspar de Arce, y Francisco de la Sierra, habían diseñado para coronar la torre; esta cruz debía tener las siguientes características: “*A de aver una cruz de piedra que tenga siete pies de alto. A de estar sobre un pedestal cuadrado y ansi tenga onze pies⁹⁶*.” Esta

95 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 174 r.

96 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 174 v.

solución decorativa va a ser modificada por la colocación de la Campana de las Horas, fundida en 1577, realizando ese mismo año un proyecto Juan Rodríguez de Corte referente, a una cruz de hierro, que es la actualmente visible, y que posteriormente analizaremos de forma pormenorizada. El remate de la torre también incluía la realización de dos gárgolas, que debían sobresalir cuatro pies hacia el exterior.

Las condiciones terminan reflejando el tipo de cantería que se debía utilizar, comenzando por indicar que debían ser de buena cantería, y de buen grano; el tamaño variaba de pie y medio, a dos pies de largo o *“lecho”*, por pie y cuarto, a pie y medio de alto, sin poder sobrepasar estos tamaños; esta piedra fue comprada inicialmente a los canteros Pedro de Liz, y Juan López, ambos vecinos de Lugo, pudiendo localizar sus contratos en los protocolos del escribano Juan Sanjurjo Aguiar, dentro de los años 1575⁹⁷, y 1576⁹⁸, justo en los inicios de la obra⁹⁹.

Los maestros terminan comprometiéndose a realizar la obra fuerte y firme, aceptando el ser revisada por oficiales peritos, como así lo hizo Bartolomé de la Torre en 1579; comprometiéndose también a conservar la traza, especificando que los tres diseños correspondían a *“que la una significa lo de fuera y planta y otra que significa el diseño de dentro aunque por estar en perspectiva sale de su rrazon”*¹⁰⁰. Los tres pliegos de condiciones estaban firmados por los dos maestros de cantería trasmeranos, así como por el escribano Juan Sanjurjo Aguiar, y por los comitentes, encabezados por un Fernando de Vellosillo que estuvo en todos los momentos del inicio de la obra, incluidas las posturas, y los canónigos Rodrigo Saco Quiroga, arcedianos de Deza, y el canónigo Martín de Artieta, fabriquero de la catedral.

Estas condiciones se vieron transformadas por varias modificaciones, acometidas casi al inicio de la propia obra, siendo la Campana de las Horas la principal responsable de estas transformaciones, obligando a construir una solución metálica que sostuviese esa campana, siendo coronada esta por la cruz de hierro que Juan Rodríguez de Corte diseñó en 1577, para sustituir la proyectada por Gaspar de Arce y Francisco de la Sierra.

97 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, ff. 212 r.: 212 v.

98 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1576, sign: 11-01, ff. 25 r.: 26 v.

99 PÉREZ COSTANTI aporta el dato que, además de estos dos contratos, de hay otra escritura de compra de sillares de cantería, entre Gaspar de Arce, y estos maestros canteros de Lugo, datada del 1 de septiembre de 1575, situándose esta entre el contrato del 22 de julio de 1575, y el realizado el 29 de enero de 1576, siendo estos los citados anteriormente. (PÉREZ COSTANTI, op. cit., 1988, p. 32)

100 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1575, sign: 10-03, f. 175 r.

7. LOS MAESTROS DEL HIERRO EN LA TORRE DE LOS SIGNOS: BALTASAR ROUS Y JUAN RODRÍGUEZ DE CORTE

La Torre de los Signos, también conocida como Torre del Reloj, supone una obra de un marcado carácter funcional, además de estético, destacando dentro de estas funciones la de campanario, o incluir un reloj, hecho de gran servicio para la creciente población de Lugo en aquella época. El reloj fue contratado a Baltasar Rous, dato ya aportado por López Valcárcel¹⁰¹, y Abel Vilela¹⁰², pudiendo a lo largo de esta investigación localizar ese contrato original, redactado el 18 de mayo de 1576, ante Juan Sanjurjo Aguiar, estando presentes por parte del Cabildo prácticamente todas la personalidades el mismo, incluyendo el chantre Lope de Mendoza, el arcediano de Abeancos Pedro López de Parga, al arcediano de Deza Rodrigo Saco Quiroga, el arcediano de Sarria Rui Díez de Fuenmayor, el arcediano de Dozón Lope de Velloso, el maestrescuela Juan Rodríguez de Merayo, el juez de fuero Juan de Barrio, todos ellos dignidades del Cabildo, y así mismo los canónigos Pedro Ares de Prado, Juan López de Gaibor, Pedro Ares de Neira, Martín de Artieta, Pedro de Oya, Pedro Robles, Luis de Ruesta, Álvaro de Ribeyra y el licenciado Rabanal. Baltasar Rous¹⁰³ aparece aquí como relojero, pero llevaba tiempo trabajando como maestro de las rejas de las capillas de la girola en la Catedral de Lugo¹⁰⁴; en esta escritura se compromete a realizar *“un reloj para esta Santa Iglesia de Lugo perfectamente acabado con todo su arte”*¹⁰⁵, incluyendo el proyecto una campana, y las letras de doce horas, con un tamaño de *“tercia de bara”*¹⁰⁶ doradas a mano, y a fuego. Se estipuló que el hierro del reloj debía ser de Vizcaya, y un tiempo de realización de 12 meses, siendo la fecha de inicio el día de San Juan de ese año de 1576, descontándosele 20.000 maravedís si se sobrepasaba del plazo. El presupuesto que se concertó con el maestro fue de 300 ducados¹⁰⁷, pagado en tercias partes; 100 ducados al comenzar la obra, 100 al estar mediado el trabajo, y los definitivos 100 ducados al rematar, a satisfacción del Cabildo, el reloj de la Torre de los Signos. El contrato fue firmado por el chantre de la Catedral de Lugo, Lope de Mendoza, siendo testigos tres personas relacionadas con la misma: el pincerna Fran-

101 *“Por escritura ante Sanjurjo conciertan con este relojero [Baltasar Rous] la adquisición del reloj en 312 ducados”*; A.C.L., Estante 23, Actas Capitulares Nº1, f. 354 r. (LÓPEZ VALCÁRCCEL, op. cit., p. 40)

102 DE ABEL VILELA, A.: *“La torre y los relojes de la catedral de Lugo”*. *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Nº2 (1984), pp. 135-146.

103 Adolfo de Abel Vilela ya aporta el dato de que este maestro aparece con variantes en su apellido, siendo la más común *“rros”*; sin embargo en su firma se puede ver con claridad que pone Baltasar de nombre, y con dificultad el apellido, pudiendo localizarla tanto en los protocolos de Juan Sanjurjo Aguiar de 1576, como en los libros de fábrica de esa fechas en la catedral.

104 Este maestro aparece de forma reiterada firmando en los libros de fábrica de la catedral en los primeros años de la década de los 70 en el siglo XVI, pudiendo localizar más de 50 firmas suyas referentes a los trabajos de las rejas. (A.C.L., Estante 16, Libro de Fábrica 1567- 1609, ff. 37 v.: 52 r.)

105 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1576, sign: 11-01, f.. 130 r.

106 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1576, sign: 11-01, f.. 130 r.

107 En los acuerdos del Cabildo, citados anteriormente, se hablaba de 312 ducados.

cisco Rodríguez, y los clérigos capellanes del coro Juan Bieyro, y Bartolomé da Vila.

El contrato del reloj vuelve a aparecer el 12 de abril de 1577¹⁰⁸, esta vez vinculado a la fabricación de una campana; la utilización del título “*contrato del rrelox*”¹⁰⁹ ha podido llevar a engaño a investigaciones precedentes, vinculando ese encabezamiento a la construcción de un nuevo reloj, hecho que queda descartado por el análisis de la escritura, la cual aporta que ese día 12 de abril de 1577 se reunieron el obispo Fernando de Vellosillo Barrio, y los canónigos Juan de Robles, y Martín de Artieta, para firmar con el trasmerano Juan Calderón, campanero, vecino de Galizano en la Merindad de Trasmiera (Cantabria), de la Junta de Ribamontán, concertándose para hacer “*una campana para el rrelox de esta Santa Iglesia de Lugo*”¹¹⁰. El contrato de esta campana, que actualmente podemos ver justo debajo de la cruz de hierro, describe pormenorizadamente las dimensiones de la misma y, así mismo, la decoración, que debía incluir “*un escudo con las armas de su Señoría y nombre en el borde y redondez della*”¹¹¹, aportando que la campana debía ser de la misma hechura que la ya existente de Nuestra Señora. El plazo otorgado para fundir esta campana abarcaba hasta el mes de junio de ese mismo año de 1577, disponiendo a lo largo de todo el contrato, las calidades de la misma con respecto al metal utilizado, todo ello bajo la supervisión del prelado Fernando de Vellosillo. El precio estipulado fue de ochenta ducados, designando que: “*los quales se le an de pagar en esta manera los quarenta dellos luego que començare hazer la dicha campana y traxere los oficiales [...] y los otros quarenta el día que diere echa y acavada la dicha campana*”¹¹², estipulándose un pago para el metal de 19 reales por quintal. Los testigos presentes en esta importante escritura fueron el Licenciado Rui Díez de Fuenmayor, arcediano de Sarria, o Gaspar de Arce, maestro de la obra de la torre, y al cual definen como estante en la ciudad de Lugo. Entre las firmas destaca la del obispo de Lugo, Fernando de Vellosillo, el canónigo fabricante Martín de Artieta, el canónigo Juan de Robles, Juan Calderón, maestro campanero, y Juan Sanjurjo Aguiar¹¹³, escribano del Cabildo.

Entre los maestros del hierro de la torre hay que incluir a Juan Rodríguez de Corte, el cual no ha tenido hasta el momento fortuna en las investigaciones históricas precedentes, no pudiendo localizar ningún trabajo monográfico so-

108 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, ff. 82 r.: 83 v.

109 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 82 r.

110 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 82 r.

111 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 82 r.

112 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 82 v.

113 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 83 v.

bre él, y mostrando un número reducido de investigaciones¹¹⁴, sobresaliendo en este caso de Lugo, una breve referencia que Chamoso Lamas realiza en su libro sobre la Catedral de Lugo, en el nos indica que: “En 1576 se decidió la colocación del reloj en la Torre Vieja, lo cual hizo el cerrajero y relojero Juan Rodríguez de Corte en 1579, quien también proyectó y ejecutó el remate de hierro forjado, dejándole instalado en aquel mismo año con la campana que sustenta¹¹⁵”.

La nueva documentación localizada, nos permite ahondar en esta aportación que hace Chamoso Lamas, que se muestra incoherente con la documentación localizada, al menos con respecto a la referencia de 1576, y la realización en ese año del reloj; durante la investigación hemos podido localizar tres contratos de este maestro, el primero anterior a ese año, 1579, que aporta Chamoso Lamas; la primera escritura analizada del maestro rejero¹¹⁶, Juan Rodríguez de Corte, está fechada del 21 de octubre de 1577¹¹⁷; esta escritura tenía como fin el realizar “una cruz de yerro que se a de poner en el rremate de la torre de las campanas de esta ciudad con una veleta¹¹⁸”; suponiendo esto una modificación con respecto a las condiciones presentadas por Gaspar de Arce, y Francisco de la Sierra, en junio de 1575, y que, como hemos constatado anteriormente, incluían una cruz de cantería como remate de la torre. El tamaño seleccionado de esta obra dispuso que “a de ser de grande de una bara de punta a punta¹¹⁹” con, al menos, “dos dedos de ancho¹²⁰”. El hierro que se debía utilizar, al igual que en el caso del reloj encargado un año antes a Baltasar Rous, debía ser de Vizcaya, estipulando un pago de trece reales por cada libra de hierro; sin que lo ponga específicamente, parece que las condiciones económicas son similares al encargo del reloj, designando un pago inicial de 100 reales¹²¹, y otros ciento cincuenta una vez mediada la obra, sin que podamos saber el importe final de este encargo; designando un tiempo de fabricación de un mes y medio, dándola puesta, y asentada sobre la torre. El responsable por parte del Cabildo fue el arcediano de Sarria Rui Díez de Fuenmayor, estando presentes como testigos tres vecinos de la ciudad de Lugo, entre los que se encontraba Pedro Rodríguez.

114 Se puede localizar mencionado a este maestro, entre otras, en estas publicaciones: DE ABEL VILELA, A.: “La torre y los relojes de la catedral de Lugo”. Boletín do Museo Provincial de Lugo, Nº2 (1984), p. 139; LANDEIRA DE COMPOSTELA, F.: *Theatro cronométrico del noroeste español*. Madrid. Roberto Carbo-nell S.A., 1957, p. 77.

115 CHAMOSO LAMAS, M.: *La catedral de Lugo*. Madrid. Editorial Everest, 1983.

116 En la escritura se refieren a él como “maestro de hazer rrexas” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 186 r.)

117 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, ff. 186 r.: 188 r.

118 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 186 r.

119 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 186 r.

120 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 186 r.

121 Proponemos la hipótesis de que se trate de un error ya que 100 reales parece una cantidad demasiado pequeña, podría tratarse de ducados, aunque en el texto pone “rreales” (A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 186 v)

La traza de la cruz de hierro, diseñada por Juan Rodríguez de Corte, coincide con la que actualmente podemos localizar en el remate de la Torre de las Campanas; el diseño tiene tres partes diferenciadas: una base de forma esférica sobre la cual se sitúa una veleta, expresamente citada en el contrato, y en la parte superior tres brazos rematados en sendas puntas de lanza, precedidas de tres adornos esféricos que emulan el situado en la base de la cruz, aunque con unas menores dimensiones. El magistral diseño de Juan Rodríguez fue llevado a la práctica, pero pudiendo localizar algunas mutaciones, especialmente visibles en las cuatro puntas de lanza que rodean la parte central de la cruz, y que en la actualidad se presentan de un modo más estilizado al que podemos ver en la traza original; tampoco la parte central de la veleta guarda las mismas proporciones que el diseño original.

Las investigaciones precedentes han aportado un dato que durante esta investigación no hemos podido localizar, ni confirmar; este dato es la contratación de otro reloj a Juan Rodríguez de Corte, el 20 de abril de 1577; Abel Vilela, en su investigación de 1984¹²², utiliza este dato, citando la investigación de Fernando Landeira de Compostela¹²³, pero en su reflexión final muestra ciertas dudas sobre la posibilidad de que se hiciese un reloj nuevo¹²⁴, un año después del contrato a Baltasar Rous. Durante nuestra investigación no hemos podido localizar ningún contrato el 20 de abril de 1577 para hacer un reloj en la torre, ni ninguna referencia expresa a la fabricación de otro reloj¹²⁵, pero sí unos días antes se hace el contrato de la campana para el reloj de la catedral, lo que fomentaría la hipótesis de que ya estuviese realizado el mismo, encabezando la escritura con el título genérico “*contrato del rrelox*”. El 12 de abril de ese mismo año de 1577 se encomienda a tres canónigos el que revisasen las letras del reloj, aunque este dato no nos sirve para confirmar que estuviese realizado, ya que estas letras “*están talladas en la cantería*”¹²⁶.

122 DE ABEL VILELA, op. cit., p. 138.

123 LANDEIRA DE COMPOSTELA, F.: *Theatro cronométrico del noroeste español*. Madrid. Roberto Carbo-nell S.A., 1957, p. 57.

124 DE ABEL VILELA, op. cit., p. 140.

125 Hemos podido localizar una mención, de 1579, donde se refiere a Juan Rodríguez de Corte como maestro del reloj, pero las continuas alusiones a “*contrato del rrelox*”, con referencia esa parte de la Torre de los Signos, hacen que no podamos confirmar al 100% la autoría de un nuevo reloj: “*cinquenta para acabar de pagar la cruz al maestro del rrelox*”. (A.C.L., Estante 16, Libro Fábrica 1567-1609, f. 106 v)

126 DE ABEL VILELA, op. cit., p. 139.

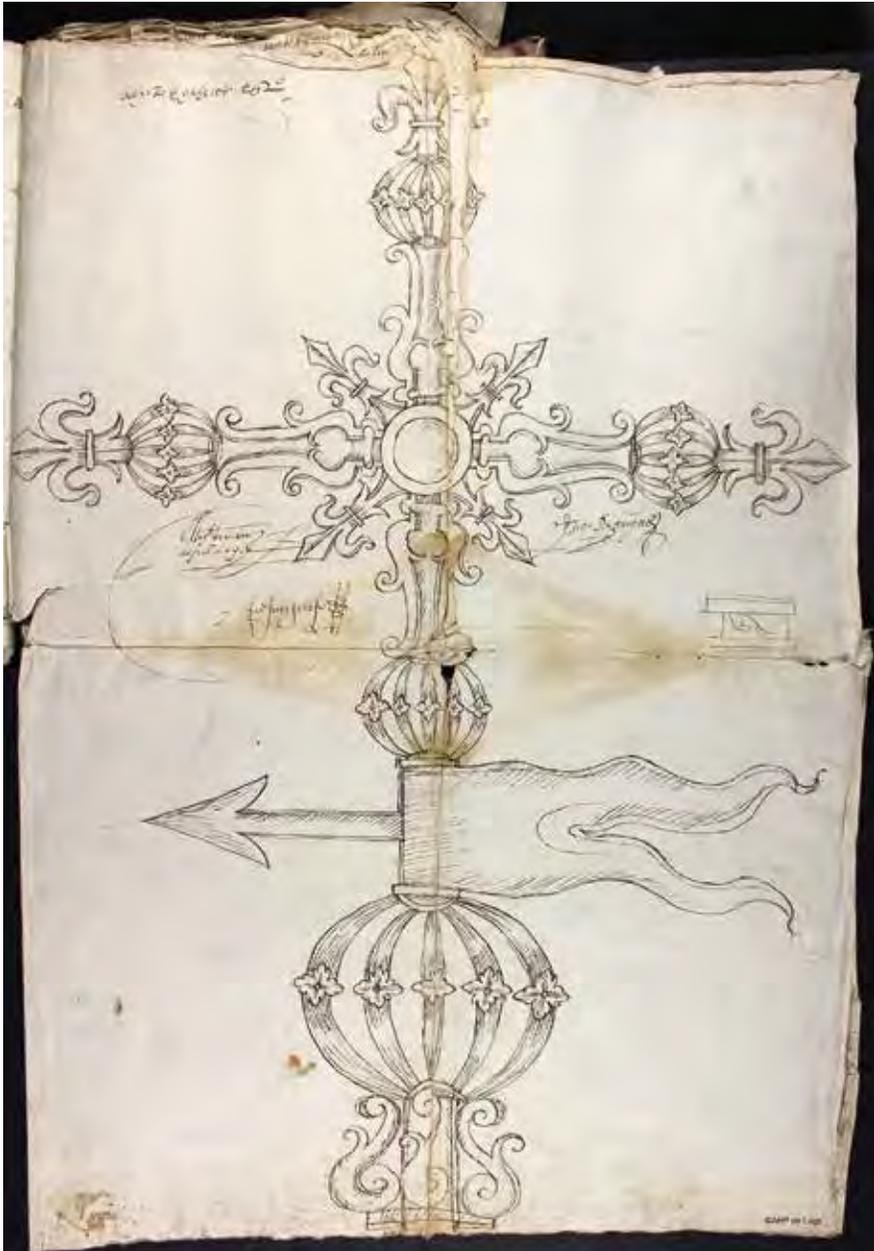


Fig. 5. Traza original de Juan Rodríguez de Corte para la cruz de hierro de la Torre de las Campanas de la Catedral de Lugo¹²⁷.

127 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign:11-02, f. 188 r.

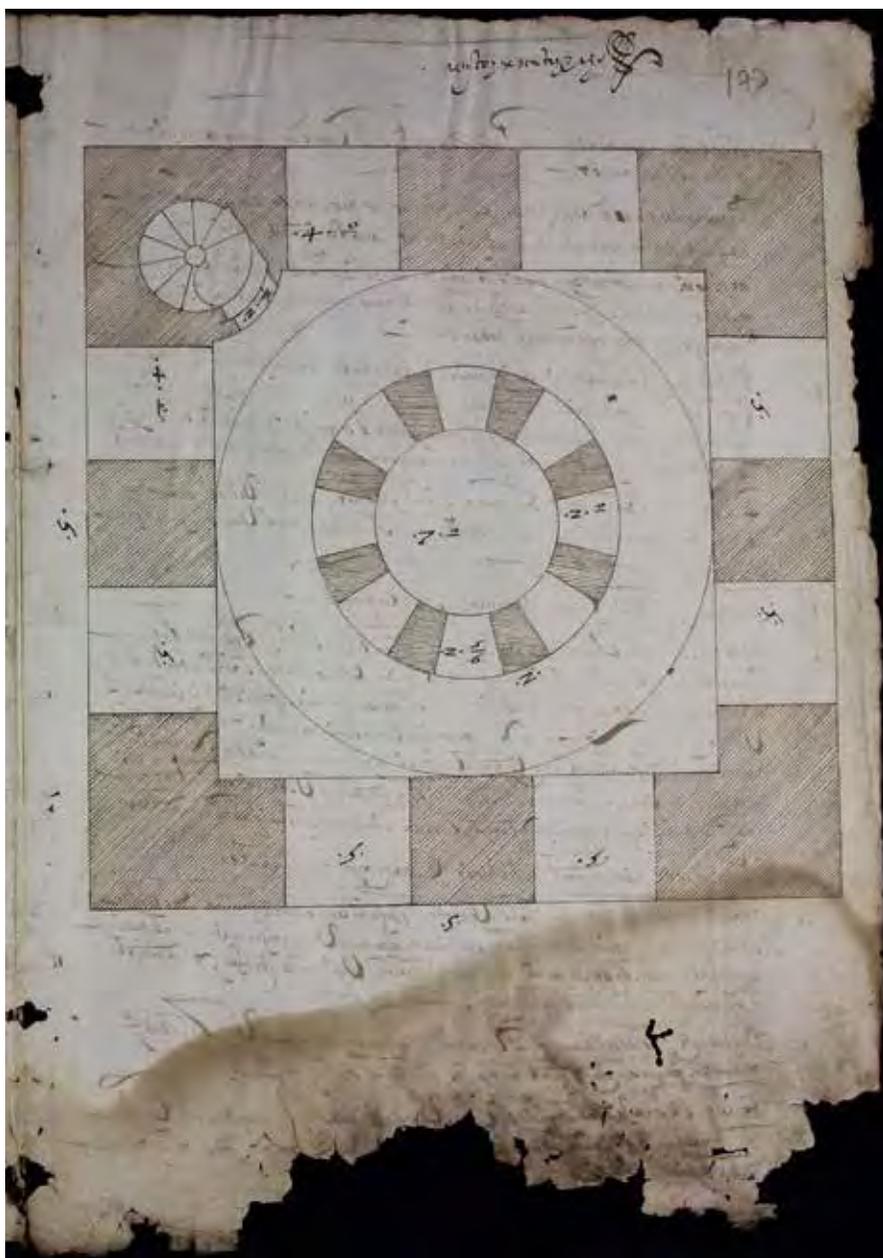


Fig. 6. Planta de la Sala de las Campanas realizada por Francisco de la Sierra y Gaspar de Arce¹²⁸.

128 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign:11-02, f. 173 r.

El 18 de marzo de 1579 localizamos, entre los documentos del escribano Juan Sanjurjo Aguiar, un nuevo contrato de Juan Rodríguez de Corte, que tiene como encabezamiento “*contrato del rrelox*”; este nuevo encargo se refiere a la estructura de hierro que sostiene la cruz de hierro y que es descrita en la escritura:

*a deazer un asiento de balaustres e pilares de yerro que sean seis pilares puestos fixados e asentados sobre los seis pilares de canteria de la linterna de la torre de las campanas desta Santa Yglesia de Lugo y a de aber dende el asiento del pie hasta el borde de la campana bara e media e desde ese asiento de la campana asta el rremate donde se a de poner el asiento de la cruz otra bara e media*¹²⁹

La obra encargada al maestro rejero está perfectamente conservada, siendo una parte característica del remate metálico de esta torre. Tanto la hechura, como la traza, son responsabilidad de Juan Rodríguez de Corte, como así lo muestra la escritura: “*de muy buen yerro muy bien labrado y cobrado conforme a la traza que dio el dicho Juan Rodriguez*¹³⁰”. Este nuevo encargo incluía varias intervenciones en esa zona superior de la linterna, debiendo deshacer algunas estructuras, así como asentar la campana del reloj, realizada por Juan Calderón, poniendo todo lo necesario para que quedase de forma segura, incluyendo la utilización de plomo, y betún.

Esta escritura estuvo presidida por ilustres miembros del Cabildo, como Pedro López de Parga, arcediano de Abeancos, o Rodrigo Saco de Quiroga, arcediano de Deza; estipulando un precio de 200 ducados por el trabajo, entregando 60 ducados al comienzo del mismo, 50 ducados, veinte días después “*y lo demás se le yra pagando ansi como fuere trabajando de suerte que acabada de hazer la obra e puesta en perfecion se le acabe de hazer el pago de los dicho duzientos ducados enteramente*¹³¹”.

La estructura metálica debía estar finalizada durante el mes de julio de ese año de 1579, y estuvieron presentes como testigos, entre otros, Miguel Rodríguez, y Pedro de Neira. El hierro necesario para esta estructura metálica fue contratado por Juan Rodríguez de Corte a Ares Núñez de Fresno “*señor de la ferreria de Montealegre*¹³²”, como ya hemos analizado anteriormente, realizando la escritura el 24 de abril de 1579¹³³.

La relevancia que aporta el análisis pormenorizado de este contrato argumenta la hipótesis de que, aunque sea encabezado por “*contrato del rre-*

129 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign:12-01, f. 70 r.

130 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign:12-01, f. 70 r.

131 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign:12-01, f. 70 v.

132 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign:12-01, f. 87 r.

133 A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1579, sign:12-01, ff. 87 r.: 87 v.

llox”, en realidad se está refiriendo a la estructura metálica que actualmente se sitúa debajo de la cruz de hierro, y que además sostiene una campana, a la cual el contrato se refiere como campana del Reloj; el contenido de esta escritura, conservada en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, no alude en ningún caso a la fabricación de un reloj, como sí lo hacía el contrato de 1576; es por ello que no podemos confirmar la hipótesis, ni negarla, de que se hiciese un nuevo reloj en abril de 1577, y que el responsable del mismo fuese Juan Rodríguez de Corte.

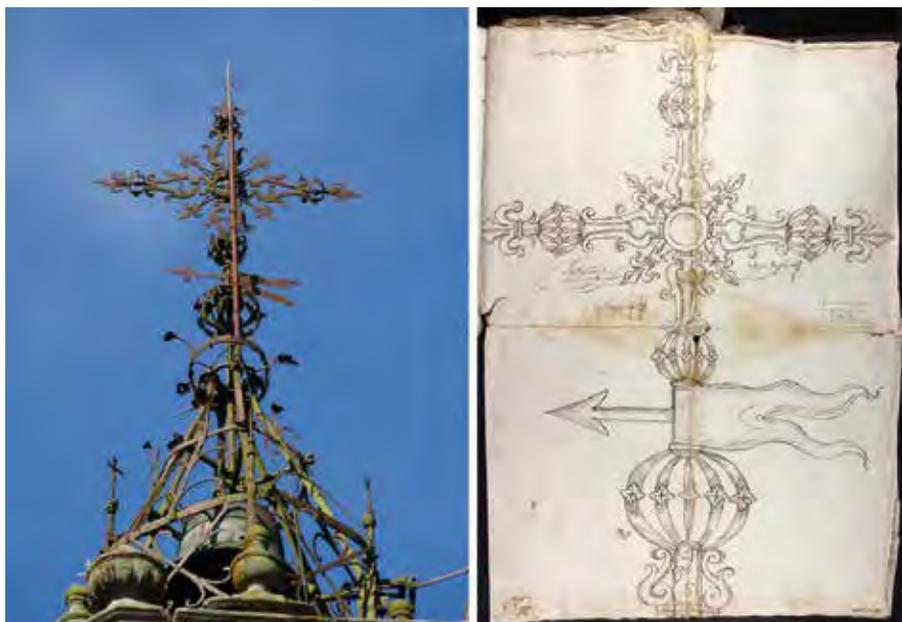


Fig. 7. Estructura, y cruz de hierro, realizadas por Juan Rodríguez de Corte (fotografía del autor), y diseño original de la cruz (1577)¹³⁴.

8. CONCLUSIÓN

El presente trabajo de investigación tenía como objetivo, profundizar en el conocimiento de una de las partes de la Catedral de Lugo más reconocidas históricamente, como es la Torre de los Signos; para ello hemos partido del excelente conjunto de investigaciones precedentes, donde investigadores como Ana Eulalia Goy Diz, o Adolfo de Abel Vilela, marcan un camino que hemos intentado profundizar con la localización, y análisis, de nuevos documentos.

¹³⁴ A.H.P.Lu., Protocolos Notariales de Lugo, Juan Sanjurjo Aguiar, 1577, sign: 11-02, f. 188 r.

El trabajo realizado en el archivo de la Catedral de Lugo, y en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, nos ha permitido comprobar la influencia de las principales figuras eclesíásticas de ese momento en Lugo, con Fernando de Vellosillo Barrio, o los canónigos Martín de Artieta, o Lope de Mendoza a la cabeza. El complejo entramado de obras que incluye la Torre de los Signos, nos ha permitido localizar los contratos de las principales partes de la misma; desde los originales de Francisco de la Sierra, y Gaspar de Arce, para la construcción del remate de la torre, hasta sus propios sillares, encargados a canteros locales, como Pedro de Liz.

Uno de los principales objetivos era localizar los contratos originales de toda la amplia obra de hierro de la Torre de los Signos, comenzando por el reloj, que en 1576 se le encargó, con sus letras doradas, a Baltasar Rous; o la impresionante coronación de hierro, donde Juan Rodríguez de Corte fue el encargado de diseñar, y fabricar, tanto la cruz, como los balaustres que la sostienen, entre 1577 y 1579.

Una mención aparte merece la Campana de las Horas, también coetánea de la propia construcción de la torre, y que el maestro trasmerano, Juan Calderón, fabricó en 1577, como así lo atestiguan tanto el contrato, como la marca localizada en la propia campana.

El análisis final de toda la documentación, mostrada en esta investigación, nos permite profundizar en la figura de uno de los prelados más destacados de la Edad Moderna en la Diócesis de Lugo, Fernando de Vellosillo Barrio, así como en el movimiento de los maestros cántabros de la Merindad de Trasmiera, que tras la construcción de esta torre, convirtieron a Lugo en uno de sus lugares de mayor influencia dentro del panorama de Galicia, entre el último cuarto del siglo XVI, y primero del XVII.

9. ANEXO BIBLIOGRÁFICO

ARTIGAS Y COROMINAS, P.: *Don Fernando de Vellosillo. Obispo y Señor de Lugo*. Madrid. Tipografía de Archivos, 1920.

CALLES LOMBAO, M.G.: "Fernando de Vellosillo Barrio, Obispo de Lugo (1567-1587): Mecenas, teólogo e impulsor de mejoras en la ciudad de las murallas". *CROA*, Nº 28 (2018), pp. 192:204.

CHAMOSO LAMAS, M.: *La catedral de Lugo*. Madrid. Editorial Everest, 1983.

DE ABEL VILELA, A.: *Catedral*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, 2009; "La torre y los relojes de la catedral de Lugo". *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Nº2 (1984), pp. 135:146.

- DE DIEGO PAREJA, L.M.: "El obispo Fernando de Vellosillo, fundador del Colegio de San Jerónimo, o de "Lugo", de la Universidad de Alcalá." *Fundadores y patronos universitarios, Alcalá de Henares, siglo XVI*. Universidad de Alcalá de Henares. 2017, pp. 313:337.
- DÚO RÁMILA, D.: "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)" *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, Nº 24 (2011), pp. 81:100.
- CAGIGAS ABERASTURI, A. I.: *Los maestros canteros de Trasmiera*. Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2015.
- GARCÍA CONDE, A.; LÓPEZ VALCÁRCEL, A.: *Episcopologio lucense*. Lugo. Fundación Caixa Galicia, 1991.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a C.; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.; ALONSO RUÍZ, B; POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*. Santander. Universidad de Cantabria, 1991.
- GOY DIZ, A. E.: "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce." *Juan de Herrera y su influencia*. Universidad de Cantabria. 1993, pp. 147-163; *Artistas, talleres y gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela. Biblioteca de Divulgación. U.S.C, 1998; "La arquitectura en el siglo XVI en Galicia. Entre la tradición y la modernidad." *El Reino de Galicia en tiempos del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 691:733.
- LANDEIRA DE COMPOSTELA, F.: *Theatro chronométrico del noroeste español*. Madrid. Roberto Carbonell S.A., 1957.
- LÓPEZ VALCÁRCEL, A.: *Catecron*. Documento sin publicar localizado en el Archivo de la Catedral de Lugo.
- PALLARES GAYOSO, J.: *Argos Divina*. Imprenta Benito Antonio Frayz, 1700.
- PEINADO GÓMEZ, N.: *La basílica lucense*. Lugo. Gráficas Gerardo Castro, 1989.
- PÉREZ COSTANTI, P.: *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI a XVII*. Santiago de Compostela, Consellería da Presidencia e Administración Públicas, 1988.
- PORTABALES NOGUEIRA, I.: *Abecedario de la Catedral de Lugo*. Documento sin publicar localizado en el Archivo de la Catedral de Lugo.
- RISCO, M.: *España Sagrada. Tomo XLI*. Madrid. Oficina de la Viuda e Hijo de Marín, 1798.
- VÁZQUEZ SACO, F: *La catedral de Lugo*. Santiago de Compostela. Bibliófilos Gallegos, 1953.

LUIS SEOANE. IMAXES DE GALICIA*

M^o VICTORIA CARBALLO-CALERO
Universidade de Vigo

No “ano Seoane”

Resumen: En 1934 Luis Seoane escribe un artigo titulado “Un arte da terra” para as páxinas da revista *Ser* que dirixía Suárez Picallo en A Coruña e que patrocinaba Anxel Casal. Trátase dun texto breve, que constitúe o seu primeiro texto teórico, no cal reflexiona sobre a condición da arte en xeral e da pintura en particular. Desde a actitude progresista que sempre o caracterizou, formula abertamente a posibilidade dunha pintura universal e nacional a un tempo, ou o que ven ser o mesmo, a compatibilidade, e non exclusividade, de universalismo/internacionalismo e nacionalismo. Inda mais, dalgún xeito, e no seu afán de achegar solución, propón a identificación co contorno próximo como vía válida para abranguer precisamente a dimensión universal.

Palabras clave: Seoane, Galicia, arte nova, identidade, compromiso, dramatismo, celtismo, nacionalismo, galleguismo, formas autóctonas.

Abstract: In 1934 Luis Seoane wrote an article entiteled “Un arte da terra” for the magazine *Ser*, edited by Suárez Picallo in Coruña and sponsored by Anxel Casal. It was a short text, his first theoretical paper in which he reflected on the condition of art in general, and on that had of painting in particular. From the progressive a ttitude that had always characterized him, he rankly posed the possibility of a painting both univesal and national, or in other words, the compatibility and non exclusiveness between universalism/internationalism, and nationalism. Moreover, somehow his wish to provide solutions led him to propose an identification with neighbouring surroundings as a valid way of attaining precisely this universal dimension.

* Unha primeira versión deste traballo está publicada no Catálogo da exposición *Luis Seoane: Pinturas, debuxos e gravados* comisariada por Valeriano Bozal, CGAC, Santiago de Compostela, 2000.

1.- Formas dramáticas.

En 1934 Luis Seoane escribe un artigo titulado “Un arte da terra” para as páxinas da revista *Ser*¹ que dirixía Suárez Picallo en A Coruña e que patrocinaba Anxel Casal. Trátase dun texto breve, que constitúe o seu primeiro texto teórico, no cal reflexiona sobre a condición da arte en xeral e da pintura en particular. Dende a actitude progresista que sempre o caracterizou, formula abertamente a posibilidade dunha pintura universal e nacional a un tempo, ou o que ven a ser o mesmo, a compatibilidade, e non exclusividade, de universalismo/internaconalismo e nacionalismo. É mais, dalgún xeito e no seu afán de achegar solucións, propón a identidade co contorno próximo como vía válida para abranguer precisamente a dimensión universal.

A seguir, defende sen paliativos de ningún tipo, a necesidade dunha “arte nova” e diferenciada, unha *arte da terra* fronte a unha arte puramente cerebral, nunha Galiza que renace, é dicir, que atravesa por unha circunstancia histórica concreta. E sinala como alicerces a ter en conta na configuración do novo discurso artístico, o compromiso co entorno e a consideración do povo como destinatario. Un povo marxinado e silenciado en determinadas etapas da súa historia, que agora comece a recuperar porque xa non abonda con exaltar os seus sinais de identidade, en clara alusión á estética do rexionalismo. Só desde un proceso de repropiciación da memoria será posíbel prestixiar eses sinais para incidir despois no presente e facilitar a continuidade do discurso.

Por último, e como consecuencia do exposto anteriormente, neste texto de data tan temperá establece a condición de “dramatismo” como o primeiro e mais significativo trazo diferenciador da arte galega e do nacionalismo plástico, que él considera a vangarda do intelectualismo na Galiza no momento en que o escribe.

En definitiva, se Luís Seoane fai seu o concepto da Galiza esencial como clave de identidade e o situa no horizonte social e colectivo da cultura popular, o que está levando a termo é a reformulación dunha tradición teórica que parte de Murguía, retorna ao celtoatlantismo de Vicente Risco, e aparece exposta por Castelao en 1930 en “O galeguismo na arte”, un texto ao que non se recorre con frecuencia e que recolle o discurso pronunciado no Teatro García Barbón de Vigo o 25 de xullo, día da Galiza².

Determinados conceptos como o de orixinalidade –de orixe– compatíbel con universalismo e función social da arte, ou defensa da natureza, na súa condición de fonte de inspiración para o artista, a énfase no celtismo como

1 *Alento*, *Boletín de Estudos Politécos*, nº 3, Santiago de Compostela, setembro de 1934. Recollido en manuel Vilar Alvarez (ed.): *Teóricos da Arte. Antoloxía*, ASPG, Vigo, 1977.

2 Henrique Monteagudo (ed.), *A. R. Castelao: De viva voz. Conferencias e Discursos*, Fundación Castelao, Santiago de Compostela, 1996.

trazo consubstancial á identidade galega son considerados e matizados a través de epígrafes significativos: “O universalismo, defensa da natureza” ou mesmo “A esperanza celta.”

Pois ben, é neste horizonte teórico e de reflexión no que deben ser ubicadas e entendidas as primeiras formas pintadas por Seoane, as que realiza con anterioridade a 1953. Neste momento, o seu propósito de configurar imaxes na modernidade, sen necesidade de imitación da propia natureza, arrédao progresivamente da pintura tradicional e do discurso dos pintores renovadores galegos. Non obstante, o marco teórico non experimenta alteracións substanciais³.

2.-

Luís Seoane comeza a pintar dun xeito sistemático no exilio, arredor do 1945, data clave para a arte contemporánea. Pinta nus femininos á beira do mar ou co mar ao fondo —a muller e o mar converteráanse en motivos recorrentes— xunto con labregos, algún emigrante...

Principia agora a *figurar lembranzas*. O mar do Orzán coruñés, o de Ártabros e Fisterra, que adquire no exilio connotacións especiais, acompaña e gorece unha e outra vez ás súas mulleres sentadas en imaxes *cezannianas*, mais tamén *colmerianas*. O rimo da liña é sempre lene e envolvente; a cor percébase intensa e contrastada, por veces, uniforme, funcionalmente unificadora entre a figura e o contorno, entre o nu de muller e o mar. En **Desnudo na Praia**, de 1945, trasunto fiel dun debuxo do Álbum **Homenaje a la Torre de Hércules** datado en febrero de 1934, a aparición pétreo, granítica, do nu, aproxímase ao concepto escultórico de Eiroa.

A pesar do universo rememorado, o certo é que as pegadas do



Fig.1. Desnudo na Praia, 1945. Fundación Luis Seoane, A Coruña.

³ Textos como “Anotacións sobre a creación artística” (1951) ou “Poética” (1955) manteñen a concepción da arte do texto de 1934.

naturalismo e o costumismo, que indubidabelmente se manteñen, comezan a ceder ante a experimentación dos puros valores da pintura: a liña e a cor. É precisamente esa experimentación a que propicia a modificación, en parte a lo menos, da imaxe tradicional, con independencia de continuar servíndose de codigos, sinais, símbolos incluso, e de xéneros codificados con anterioridade ou, o que é igual, interrogando ás mesmas fontes.

3.- 1947-1958

En 1947 inicia unha correspondencia co pintor Carlos Maside, que só se verá interrompida coa morte do artista cesureño no 1958⁴. Son cartas “amistosas e literarias” cruzadas entre dúas figuras fundamentais na historia da pintura galega e no seu difícil proceso cara á modernización.

A circunstancia de ambos é diversa, o que acrescenta o interese desta documentación. Maside pertence a unha xeración anterior –nace en 1897– e fica na Galiza após a Guerra Civil, mentres Seoane escribe dende o exilio arxentino, un ámbito xeográfico e cultural moi diferente, que condicionará as súas relacións co nacionalismo e co galeguismo histórico co que un e outro se identifican.

Se as cartas se inician desde unha dobre coincidencia: o recoñecimento dunha concepción artística, que xa non é válida, e a vontade de elaboración de pintura galega na experiencia estética contemporánea, é dicir, ampáraos o mesmo horizonte renovador e universalista, o problema vaise presentar, non tanto no grao de compromiso, como nas vías de acceso e na representación desas realidade da terra e do povo respectadas polos dous, das formas autóctonas en definitiva.

Non estaría de mais lembrar que o conflito entre formas autóctonas, identidade nacional e formas vanguardistas e novas versións, tivo o seu momento histórico na Península que, paradoxicamente, ven a cadrar coa etapa de recuperación da modernidade (1953-1955). Son as cartas deses anos precisamente, nas que Carlos Maside expresa a súa alarma ante as imaxes pintadas que lle chegan de Seoane, advertindo do perigo de caer nunha pintura intelectualizada que valore a forma por enriba do asunto e que se deixe dominar polo racionalismo, co que, dalgún xeito, está a poñer trabas no proceso de universalización.

Se a primeira carta non ten outra finalidade que a de facer chegar ao amigo un álbum de debuxos adicado a Galiza e ao propio Maside –é precisamente Maside o primeiro que emprega o termo “ensoñación” ante as imaxes que lle chegan de Seoane– na seguinte carta de febreiro de 1951, ao regreso

4 Manuel Núñez (ed.): *Luis Seoane. Textos inéditos*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1991.

da viaxe por Europa iniciada no 1949, ten moi claro xa que o horizonte clásico galego non lle resulta suficiente e atenaza a súa liberdade, polo que desborda ese marco e lóxicamente a linguaxe derivada del. Trátase dun problema de límites e, valentemente, procede a dar por rematada unha etapa da pintura que para os seus desexos de expresión constituía un camiño sen saída no que o sentido das formas e a forza expresiva de cada ton íanse debilitando. Con outras palabras, decide empregar todos os recursos que lle ofrece a arte contemporánea sen ceder en ningún momento no propósito de “permanecer unido a Galiza na súa franqueza e nos seus temas;” é dicir, sen renunciar a facer pintura galega.

A contundencia dalgunhas imaxes dos anos 1950 e 1951 pon fin á vontade constructiva evidente que se dilue nun proceso de depuración e síntese que agora se inicia, e que se irá configurando como a súa auténtica proposta idiomática na pintura dos sesenta. No **Desnudo**, de 1950, a figura de muller –todo un símbolo para a Galiza– sentada, frontal, case semétrica no que respecta a orientación espacial, e absolutamente monumental, Seoane sérvese do estatismo do románico para potenciar a carga expresiva, o silencio suxeridor de presenza, e o discurso da mirada, dos “claros ollos sorrintes” –e non os “lánguidamente claros” tópicos rexionalistas– como recurso universalista en canto extraído da linguaxe picassiana, e que agora procesa intelixentemente no sentido de rememoriación racial.

Arredor de 1953 varía a definición formal e o sistema espacial na súa pintura. Agora o interese trasládase ás superficies de cor. A liña xa non perfila ritmos e contornos de figuración senón que circula con independencia da cor e contribue ao proceso de xeometrizaación dos planos. Fan entón a súa aparición as tintas planas saturadas de cor a maior parte das veces, e as formas expáñense en liberdade. Todas as posibilidades que lle brindan estéticas como o cubismo ou o constructivismo son manexadas na súa aventura renovadora e vanguardista.

O noso pintor está a formular un discurso artístico novo, nun proceso de configuración dunha linguaxe na



Fig. 2. Desnudo, 1950. Fundación Luis Seoane, A Coruña.

que a capacidade de creación sexa respectada en canto á elaboración de imaxes formais propias que non imiten necesariamente, sen mais, as “formas autóctonas.” A súa oferta como solución ao problema entre identidade nacional e vangarda pasa por unha inventiva con vocación universal.

Ainda que a súa proposta non chegue nunca a obviar a natureza, xa que se mantén dentro dunha plástica humanizada malia a incorporación de elementos abstractos que van dinamizar certamente os fondos dos cadros seus nesta etapa, concretamente, a preocupación por arredrare da tradición e valorar e exceso a forma, pónse de manifestó unha e outra vez na correspondencia co compañeiro de fatigas. En 1953, cando Maside pendura en Santiago a que será a súa derradeira exposición personal, Seoane di apreciar na obra do pintor “un camiño ben actual e inédito á nova pintura galega” e coa rotundidade e franqueza que o caracteriza, afirma que se trata de “unha pintura absolutamente universal e do noso tempo.” O horizonte de modernidade no que se insere a pintura de Maside é o das inmediacións do cubismo.

Lóxicamente dubida, e nas pinturas de 1954 semella regresar a unha maior valoración do asunto. Títulos como **Cortando a herba, Pastando as vacas** ou **A malla** resultan significativos. Mais o itinerario é sen retorno e, cando Maside lle fala de “novas formas que ao seren cada vez mais tuas, serán mais de todos, mais universais” faise patente que o concepto de universalismo non é o mesmo nun que noutro, como tampouco o son, nesa altura, as coordenadas estéticas que obedecen a dúas actitudes, dous mundos e dúas concepcións artísticas diferentes.

A expresión de Maside “basta de xarras e de guitarras porque a arte non é un xogo”⁵ (carta de xaneiro de 1954) incide unha vez mais na problemática derivada de arte e nación, e por extensión, entre arte e estética⁶. Ao fixar uns límites á experimentación, Maside como Castelao no seu momento –a historia repítese– subordina a estética á ética por razóns de compromiso político. De novo está establecendo cautelas e poñendo trabas ao proceso de modernización. E, outra vez, a ideoloxía derivada dunha situación histórica concreta é a que determina ixerobelmente na Galiza os comportamentos artísticos.

Nas derradeiras misivas, se ben Seoane semella ter asumido o prezo da súa fazaña e queixase do abandono e silencio programado “somos xa extraños, alleos, e calquera cosa que fagamos non ten nesa eco algún (...) falamos unha lingua distinta”⁷.

5 Ortega dicía algo semellante da arte nova en 1925 “xogo, ironía, intranscendencia...”

6 Helena González Fernández dedica o capítulo IV do seu libro *Luis Seoane. Vida e obra* Galaxia, Vigo, 1994, a analizar este aspecto

7 Durante o goberno de Franco, os dirigentes do galeguismo no interior, logo convertidos á luita cultural, tiñan moitas reservas que opor a Seoane...Ricardo Carvalho Calero, “Algo sobre Luis Seoane”, en *Luis Seoane, compromiso e paixón creadora*, A Nosa Terra, extra 4, Vigo, 1985.

Sorprendentemente, o estado de ánimo de Maside, sen dúbida a causa do prolongado exilio interior que atravesa, non parece atoparse en mellores condicións cando na derradeira carta lamenta o ambiente cultural do propio entorno “aquí hai moitos como vos, que senten o mesmo disgusto por causas análogas, o que denota o fracaso dos que, coas mellores intencións, non souberon dar amplitude, ar e sol ao ambiente cultural galego, senón qu tan só conseguiron reducillo e illálo, cada vez mais, a uns poucos, cada vez menos” (16/12/1957).

4.- *Novas versións*

As imaxes pintadas dos anos 1958 e 1959 orientan sobre o que vai ser a súa pintura do decénio do sesenta: particular proposta de modernidade que resolta definitivamente o problema entre identidade nacional e vangarda. En *Mujer violeta con fondo ocre* ou *Mujer con rodete*, dúas pinturas de 1959, as readaptacións formais resultan impactantes –de aí a ausencia de recoñecemento inmediato– como consecuencia da súa sensibilización, precisamente, a vía de enlace coa vangarda española.

Seoane desenvolve unha particular “mística da violencia” na que, a condición de dramatismo inherente á arte galega, se traduce nunha plástica de aparente desarticulación das formas e fragmentación da imaxe. Por outra banda, resulta imposible entender a pintura destes anos á marxe do papel da arte nos procesos de industrialización: análise da forma, relacións espaciais, suxerencias por achados casuais na arte de imprimir... Todos eles axudan a comprender o dinamismo das novas imaxes e das posibilidades de cambio que ofrecen. A énfase no modo de tratar a cor, decisiva dende o punto de vista idiomático, ten asemade moito que ver con aspectos como poden ser a reprodución mecánica ou mesmo a reprodución en série. Neste sentido, numerosos textos teóricos destes anos sobre deseño industrial inciden na idea de que o eido artístico non debe ser fragmentado en sectores incomunicados entre si⁸.



Fig.3. Muller con rodete, 1959. Museo de Belas Artes de A Coruña.

8 “Arte plástica e arte publicitaria na vida contemporánea”, 1965. “Sobre deseño”, 1967. “Cara un deseño que considere as particularidades de cada país”, 1970. Recollidos y comentados por Xosé Díaz (ed.) en *Textos sobre arte galega e deseño*. Luis Seoane, A Nosa Terra, Vigo, 1994.

Así pois, se de principio o trazo conserva a súa autonomía, a cor, distribuída pola superficie en tintas planas incontroladas, cobra un protagonismo que vai en ascenso até provocar case a desaparición da liña. Nesta altura, o cadro adquire unha organización e unha estrutura absolutamente modernas que rozan, en ocasións, a abstracción. As formas expáñdense até desbordar o espazo pictórico, e o dinamismo que se establece por este procedemento, contribúe a afirmar e mesmo vivificar o dramatismo da imaxe.

Gran campesina, Gran dama impasible, Mater Gallaeciae (1961), **La gran comercianta** (1962), mais tamén **Grave figura sentada, Figura que espera, Nada as perturba**, de 1963, constitúen as “novas versións desprendidas de convencionalismos e intemporais,” en palabras do propio artista. Son imaxes igualmente arquetípicas e emblemáticas da Galiza, afirmadoras das mesmas e que entroncan nunha temática ancestral.

Atopámonos pois, diante duns cadros esplendorosos, de presencias inquietantes e poder testemuñal evidente., nos que se suxire que o drama desde o estatismo e o silencio fala de presencias ao tempo que potencia o movemento expresivo. Son imaxes en posesión da súa propia lóxica interna, reivindicativas, que pretenden establecer un discurso comunicativo co espectador para unha posterior argumentación⁹.

Arredor de mediados dos sesenta, o universo pintado recrea unha cultura popular nutrida de mitos e lendas, premonicións e aparecidos, pola que sempre se sentiu fascinado. A mesma fantasmagoría dos **secadoiros de polvos** vivifica as figuras femininas veladas, a medio camiño entre o real e o imaxinario. A dureza do regreso e a xestión do tempo maniféstanse na violencia implícita dunhas imaxes herméticas a mais de impenetrábeis no seu misterio que, dentro dun particular método creativo, establecen no espectador un estado contemplativo de tensión evidente. **Figura en fondo amarillo**, 1966, ou **El vestido negro**, xa de 1970, configuran novas imaxes de Galiza, testemuñas e denuncianteas no seo do seu enigma, que inician un discurso diferente que culminará en **Meiga, toca e lúa**, ou **La toquilla amarilla**, de 1977 e 1978.

5.-

Por último, unha vez reincorporado plenamente á escea galega a finais dos sesenta –“desde 1960 a súa vida estaba xa para sempre prendida nas dúas ribeiras do Océano Aláutico”– en palabras de Isaac Díaz Pardo, procede a reconstruír a figura dislocada e axustar de novo as superficies de cor.

⁹ Domingo García Sabell, autor dunha monografía sobre Seoane publicada por Galaxia en 1954, e gracias á cal se tiveron na Galiza as primeiras noticias da súa pintura, escribe aínda en vida de Seoane un ensaio: *Carta ao pintor Luis Seoane*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1983. A condición de médico humanista permitiulle levar a cabo unha análise profundamente esclarecedora da súa pintura.



Fig.4. Conversa na praia, 1976. Colección Abanca.

En ***Conversa na praia***, 1976 ou en ***Muller sentada***, de 1976 –a coincidencia no título co cadro de Maside de 1930 non semella ser casual–, leva a cabo un derradeiro esforzo creador. En contacto felizmente cunha paisaxe determinada e unas características humanas diferenciadas, ou o que ven sendo o mesmo, sen a necesidade de *figurar lembranzas*, regresa aos ritmos curvos e envolventes, ao pracer da curva, e a formas mais dinámicas aínda que igualmente sintéticas.

A reiterada posta en escena da auséncia parece ceder ante a forza dunha realidade que o fascina de novo. As imaxes dos últimos anos, “desprovistas de convencionalismos e intemporais”, absolutamente modernas, convértense pola súa contundencia en “novas versións” que poñen fin ao problema entre identidade nacional e vangarda, e contribúen á continuidade da construción do discurso artístico na Galiza.

OS LEÓNS DO PASATEMPO

XOSÉ MANUEL CASABELLA LÓPEZ. DR. ARQUITECTO
Académico numerario da Real Academia Galega de Belas Artes

Resumen: En el texto se describen las peripecias por las que pasaron los leones del Pasatiempo. Los hermanos García Naveira quedaron fascinados con los leones que custodian la tumba de Clementa XIII en la basílica del Vaticano en Roma, obra del gran escultor neoclásico Antonio Canova, hasta tal punto que encargaron copias en mármol de Carrara para instalarlas en la entrada del Parque temático del Pasatiempo que estaban levantando en las afueras de Betanzos. Allí permanecieron los dos leones hasta 1970, fecha en la que fueron vendidos por el hijo de uno de los indiano, Jesús García Iribarne, para presidir la entrada al Santuario de Covadonga.

Palabras clave: Pasatiempo, García Naveira, Antonio Canova, Neoclásico, Betanzos, Parque temático, Covadonga.

Visitando o santuario de Covadonga nunha recente viaxe por terras asturianas, o primeiro que se atopa o visitante, situado na explanada de entrada ao recinto, son as fermosas esculturas de dous espectaculares leóns tallados en mármol de Carrara. Non hai dúbida sobre a orixe de que estas esculturas proceden do parque de O Pasatempo, como se pode comprobar nas declaracións do transportista Manuel Moro Fernández, encargado do seu traslado desde Betanzos a Cangas de Onís. Moro explica nas súas declaracións: “Tomei a un par de traballadores (o falecido Serafín Vila e Narciso Cardín) e plantamonos alí (refírese ao Pasatempo) onde atopamos moitas estatuas e reloxos de mármore rotos, e todo comido pola maleza”. Tan lamentable era o estado de conservación de O Pasatempo en 1970.

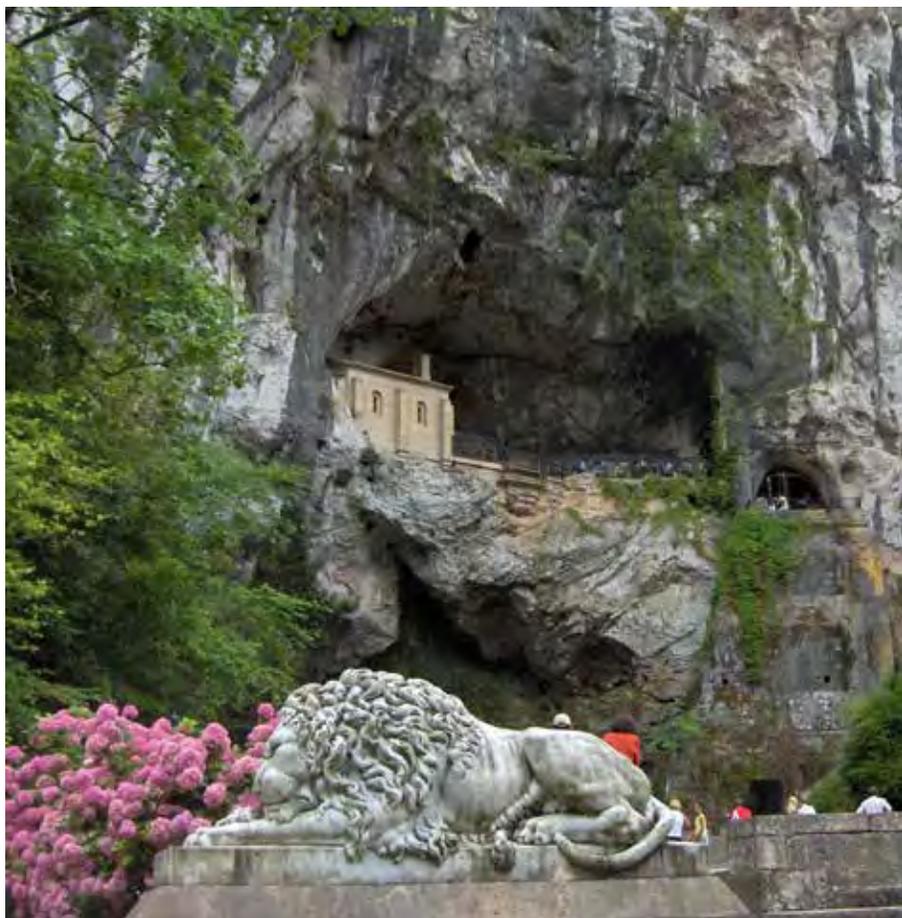
Manuel Moro e os seus axudantes invertiron tres días no traslado, que debeu ser extremadamente complicado debido ao enorme peso dos mármores que esixiu, incluso, que se reforzase a ponte pola que entraron na cidade. Ao final das súas declaracións, Manuel Moro engade que os leóns “.. foron comprados legalmente e xa forman parte da paisaxe de Covadonga.”



Antigua imaxe do Parque O Pasatempo de Betanzos cos dous leóns de mármore

A mesma comprobación sobre a orixe dos leóns aparece nas declaracións do responsable da súa instalación en Covadonga, o arquitecto Javier García Lomas, e o aparelador coruñés José M. Pérez Mosquera, de que as esculturas dos leóns foran adquiridas a Juan Jesús García Iribarne, fillo do creador do parque, que aceptou vendelas por 3.000 euros, é dicir 500.000 pesetas en 1970, para colocalas en Covadonga.

Algúns dos comentarios sobre as circunstancias que conduciron á adquisición e traslado das esculturas son moi ilustrativos. O escritor e xornalista Francisco José Rozada Martínez, por exemplo, ao referirse aos feitos mencionados, proporciona informacións valiosa sobre a súa orixe. Sinala que en 1899, os irmáns Juan e Jesús García Naveira visitaron Italia, de onde trouxeron esculturas, fontes e, sobre todo, ideas para o parque que estaban a construír en Betanzos. Refírese á súa visita a Roma, onde visitaron o monumento funerario, feito entre 1758-1769 polo gran escultor neoclásico Antonio Canova que, en memoria do papa Clemente XIII, está emplazado dentro da basílica de San Pedro. Na base do monumento atópanse os dous magníficos leóns, un deles con actitude vixiante, símbolo da forza da fe, mentres que o outro dorme, que simboliza a vida eterna. Pola súa beleza e coidado coidado, os dous leóns tiveron que fascinar aos irmáns García Naveira, ata o punto de encargarse unha réplica deles para colocalos na entrada de O Pasatempo. Polo momento descoñécese o autor da talla, a pesar de que nalguna publicación atribúeselle ao escultor Pompeu Marchesi, estudante de Canova na Academia de Arte, algo que parece difícil porque morreu corenta anos antes de que viaxasen a Roma os irmáns García Naveira.



Un dos leóns procedente do Parque O Pasatempo no acceso a Santuariod de Covadonga

Estes dous leóns parece ser que tiveron un gran éxito e que foron copiados en numerosas ocasións no século XIX, tanto en mármore como en bronce ou pedra calcaria. O propio Canova inspirouse no león durmiente do Vaticano para o sepulcro de María Cristina de Austria da Igrexa de Santo Agostiño en Viena (1798-1805), así como no seu propio monumento funerario, feito polos seus discípulos na Basílica de Santa Maria dei Frari en Venecia.

Ademais dos que custodian a entrada de O Pasatempo de Betanzos, hai moitas outras reproducións dos dous leóns en todo o mundo, que tomamos do Blog de Genealogía, Heráldica e Historia Natural Santurtzi Historiador Zehar, onde se identifican os seguintes exemplares ou Reproducións acompañadas das correspondentes fotografías: Cemiterio du Château (Niza),

Cemiterio de Vantiniano (Brescia, Italia), Cemiterio de Recoleta (Bos Aires), Cemiterio Sacramental de San Isidro, San Pedro e San Andrés (Madrid), Cemiterio de Cypress Lawn (Colma, California), cemiterio victoriano de Abney Park (Londres), Monumento ao rei Albert I de Bélxica (Antibes, Francia), parque de Filadelfia (Pensilvania), Aylesbury Market Square (Buckinghamshire, Reino Unido), Hôtel Westminster (Niza), Palacio Bardo (Túnez), Corcoran Gallery of Art (Washington DC), antiga sede do Institut Marc Sangnier (París), Museo Jacquemart-André (París), Chatsworth House (Derbyshire do Norte, Reino Unido), Château de Franconville-aux-Bois ou de Carnelle (Saint-Martin-du-Tertre, Francia), Château de Ballon (Ballon, Francia), Palacio de Vorontsov (Alupka, Crimea), Villa Flora (Llanes, Asturias), Xardín de la Compañía (Port Louis, Mauricio), Harlaxton Manor (Lincolnshire, Reino Unido), Montpelier (Virxinia), Villa Munda (Zarautz), Palacio dos duques de Santoña (Madrid), Central Park Ștefan cel Mare (Chisinau, Moldavia), Museo Wistariahurst (Holyoke, Massachusetts), Torre do Concello vello (Cracovia, Polonia), Museo Napier (Parque Trivandrum, Kerala, India), Biblioteca Municipal de Ajaccio (Córcega), Santurtzi e na escaleira de entrada á casa de indios, Villa Flora en Llanes.

A orixe dos leóns de Covadonga, o seu traslado ao Pasatempo e a preguiza e abandono no que estaba o recinto nos anos 70' é patética eponse a pregunta de si ningunha autoridade ou institución galega contaba con 3.000 euros para evitar o seu venda. Os dous imponentes leóns de mármore que acollen aos visitantes na entrada do Real Sitio de Covadonga son máis viaxados do que se podería pensar. Recorreron por mar e terra o camiño de Roma a Betanzos, para acabar flanqueando a entrada aos xardíns de O Pasatempo. Case oitenta anos despois, mudáronse de novo da cidade galega á súa situación actual no corazón da montaña asturiana. E aínda poderían ter unha viaxe máis, a de volta a Betanzos, se algún día se produce o seu retorno, do que houbo un tímido intento do alcalde Ramón García Vázquez que, polo momento, non deu resultado.

TALLERES OURENSÁNS E OBRADOIROS FORÁNEOS NA PRATERÍA DE SANTA MARÍA DE CAMPO (O IRIXO)

ÁNGEL DOMÍNGUEZ LÓPEZ

Universidade de Vigo

Facultade de Historia

RESUMO: Santa María de Campo (O Irixo), é una parroquia encravada na comarca do Carballiño. A actual igrexa barroca foi atesourando ó longo dos séculos numerosos obxectos litúrxicos de prata obrados tanto en talleres ourensáns como foráneos. Son varias as pezas adquiridas en obradoiros composteláns, prestando tamén interese este templo pola pratería madrileña. As obras de maior relevancia artística son as labradas entre os séculos XVI e XVIII, sendo digna de mención a cruz procesional que nos anos 30 do XVII obra o taller ourensán de Isidro de Montanos “o vello.” Despois de varias centurias de adquisicións, o século XIX marca un punto de inflexión, determinado pola perda dun importante número pezas, véndose a fábrica obrigada a sustituílas por outras de escaso interese artístico.

Palabras chave: Ourivería, pratería, obxectos litúrxicos, prata relixiosa, Ourense.

A documentación que se conserva para o estudo da evolución da fábrica deste templo, non é especialmente antiga, posto que parte de mediados do século XVII. Con motivo da visita parroquial do ano 1655, recóntanse os bens da igrexa, figurando no documento a existencia de varias pezas de prata:

-Un relicario destinado a reservar permanentemente na igrexa o Santísimo Sacramento.

-Dous cálices coas súas correspondentes patenas.

-Unhas crismeiros metidas nunha caixiña do mesmo metal.

-Unha cruz procesional¹.

1 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.4.

1. Cruz procesional

A cruz parroquial, que aínda hoxe se utiliza nas festividades, é una peza de boa calidade e formato, labrada no taller ourensán de Isidro de Montanos “o vello”, tal e como o certifican as marcas. Conserva tanto no cuadrón central como na macolla o punzón do artista e o da localidade. O do prateiro estámpase en tres liñas, a primeira para o nome e as dúas de abaixo para o primeiro apelido. O da cidade de Ourense estámpase como un león rampante inserto nun escudo, diferindo éste da marca que se viña empregando na segunda metade do século XVI (Louzao Martínez 1993: 101-107).

Medidas. 91x44 cms. Está realizada en prata na súa cor, sobredourando as figuras do Cristo e da Virxe do cuadrón central.

Foi labrada no ano 1638, segundo reza na inscrición que bordea a mazá: *“IS^O SE SIEND^O ABAD EL D^{TOR} ANDRES PALACIS. DS. M D^O CANP^O 1638”*. Para a correcta lectura da inscrición hai que desmontar a macolla, posto que nalgunha restauración antiga, montáronse desafortunadamente os elementos que compoñen o pé da cruz, deixando casi ocultas as letras.

Isidro era fillo do tamén ourive Marcelo de Montanos. Marcelo, xunto co seu colega de profesión Miguel de Mojados, chegan ata Celanova dende Valladolid a finais do século XVI, para cumprir como axudantes no traballo duns encargos que o convento lle fixera ó mestre Juan de Nápoles Mudarra. Rematados éstos, os outros dous prateiros deciden voltar para terras vallisoletanas, pero Marcelo de Montanos opta por asentarse na cidade de Ourense e abrir un dos talleres de ourivería dos máis prolíficos da cidade das primeiras décadas do século XVII, ademáis de fundar unha dinastía de prateiros na Diócese con gran perdurabilidade no tempo. En 1598, o mosteiro confía a feitura das dúas arquetas para resguardar os restos de San Rosendo e San Torcuato ó mestre de Valladolid Juan de Nápoles, nada de extrañar, posto que neses intres a ourivería vallisoletana estaba a vivir a súa época dourada. A influencia destes obradoiros casteláns deixouse sentir na meirande parte de Galicia, revestindo especial incidencia na pratería ourensá (Brasas Egido 1980 : 325-333).

Juan de Nápoles e os seus axudantes, traen consigo aires de renovación na profesión, tal e como se percibe nestas arquetas do mosteiro de Celanova, así como nos diversos relicarios de man que labran para o mesmo comitente. Esta nova corrente artística manierista abandona o nutrido repertorio decorativo prateresco, para dar paso á confección de pezas dunha gran sobriedade, clasicismo e purismo, cun marcado carácter xeométrico. Entre a escasa e monótona decoración, son frecuentes os óvalos esmaltados, marcos rectangulares, cartelas, gallóns, e sobre todo o característico punteado, todo isto sen abandonar a claridade estrutural.



A este esquema responde perfectamente este guión de Campo, peza de gran sobriedade, feito que non lle resta nin un ápice de elegancia. Trátase dunha cruz de brazos rectos, interrompidos por ensanches ovais tanto nos arranques coma nos extremos. Na superficie resaltan catro botóns ovais en relieve na parte anterior, e cinco na posterior, combinándose éstos con espellos rectangulares de diferentes tamaños. Tanto as formas rectas como as curvas van provistas de decoración xeométrica sobre a súa superficie. Os extremos e os ángulos dos brazos van decorados con pináculos torneados, faltando na actualidade dous deles, e estando algún outro a piques de desprenderse do conxunto. Para o cuadrón central óptase por una solución circular, representando na parte anterior unha Xerusalén Celeste co sol e a lúa na parte superior e na inferior con diversas arquitecturas. A este relevo anteponse a figura sobredourada dun Crucificado de tres cravos cun fino modelado, ladeando éste lixeiramente a súa cabeza cara a dereita e coas pernas algo

flexionadas. O reverso queda ocupado por unha Inmaculada dunha gran beleza e exquisito modelado sobre un fondo neutro, sobresaíndo da superficie circular do mesmo a coroa da Virxe. A imaxe sostense sobre unha lúa recortada en forma crecente, vístese con túnica e manto perfectamente diferenciados e aparece rodeada de cabezas de anxos alados. Cas mans xuntas e alzadas diante do peito, o artista trata de dar máis volumen á parte dereita do corpo, potenciando este feito coa flexión da perna do mencionado lado. Se a este feito sumamos que o rostro de María queda ladeado lixeiramente cara a dereita, deducimos que a ourive tratau de fuxir da frontalidade na representación desta Inmaculada.

A macolla resólvese cunha forma cilíndrica, dividindo a superficie en diferentes rexistros mediante tornapuntas pareados. Como soe ser común neste tipo de cruces manieristas, rexéitase a decoración figurada, optando por engalanar cada rexistro cun espello rectangular con decoración xeométrica. Pecha o cilindro pola parte superior unha cúpula semiesférica, quedando bordeada a base da mesma por una serie de peóns torneados. Pola parte





inferior o corpo cilíndrico péchase cun amplo bocel que da paso a una forma cupular invertida dividida mediante asas. Canón liso e cilíndrico. O tipo de decoración aquí, é o mesmo ca o que se proxecta no resto da cruz.

O taller de Isidro de Montanos “o vello” foi un dos máis activos da súa época, labrando un inxente número de obras que se foron espallando tanto pola Diócese como fóra dela. Consérvase a cruz procesional de Boazo (A Teixeira), que realizou unha década despois da de Campo, e que garda gran similitude coa peza que se acaba de analizar.

2. Cáliz

Dos dous cálices inventariados en 1655, chegou ata os nosos días un deles. Medidas: 23,5 cms. alto x 14,5 cms. diámetro do pé. Trátase dun vaso de prata na súa cor co interior e o borde da copa sobredourados. Conserva a marca do ourive ourensán Francisco Trigo no interior do pé FRA^{CO}/TRI, así como a burilada. Considérase marca de artífice, posto que ata o momento non consta que este mestre exercera de contraste. Está documentada a actividade deste artista nas últimas décadas do século XVI.



Ten pé de pranta circular, bastante amplo e con escaso borde. Na peana, de perfil convexo, a pesares da súa planitude, aprécianse dous corpos de distinto tamaño que dan paso a un gollete cilíndrico e liso con borde na parte inferior e arandela sainte na superior. A continuación un cuello cóncavo e unha arandela sirven de base ó nudo. O nudo é ovoide, bastante prominente, e percorrido



por un baquetón na súa metade superior. Continúa unha elevada moldura cóncavo-convexa e una arandela que serve de asento a unha copa acampañada, lixeiramente aberta e que presenta una moldura na metade inferior que marca a subcopa.

Presenta o vaso esa decoración gravada xeométrico-vexetal entrelazada tan típica deste periodo no que se realiza, concentrándose na peana, na arandela inferior e no nudo.

3. Cáliz

Na segunda metade da década dos 50, a igrexa merca un bo cáliz nun obradoiro de Santiago de Compostela. Medidas: alto 26 cms. x 15,5 cms. diámetro do pé.

A adquisición quedou asentada nas contas do depositario dos caudais da igrexa para os anos 1655-1659:

“Da mas por descargo ochocientos y setenta y dos reales del calix los quinientos y siete reales de treinta y nueve reales de aocho y lo demas de quatro doblones de a dos que costaron duzientos y ocho reales para dorar el calix y lo demas asta cumplimiento de los ochocientos y setenta y dos reales an sido de echura y materiales.

mas se le baxan quarenta reales de aver ydo a santiago a comprar los adrezos y ajustar con el platero el caliz
mas se le baxan ocho reales que costo la caxa del caliz².”

O resultado desta compra é un vaso de prata completamente sobredourado, unha peza plenamente purista, ben resolta e proporcionada, que consta dun pé circular formado por un corpo menor plano e outro máis desenrolado de perfil convexo enmarcado cunha base saínte de borde recto. O gollote cilíndrico acompáñase na parte inferior por un filete de bolas e na superior por una arandela saínte. No astil abalaustrado, destaca o nudo semioval con catro costillares sobrepostos, rematado por un toro de considerable grosor. O recurso decorativo do filete de bolas, aínda que neste caso de forma dupla, volve aparecer no arranque da copa, sendo esta lixeiramente acampañada, lisa e dividida



2 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.15Vº.

en dúas mediante un baquetón disposto a media altura. A escasa decoración da peza a base do típico punteado, pódese apreciar no astil e no pé.

4. Portaviático

Na visita do ano 1655 quedara disposto que se mercase un relicario de peito³ para o servizo desta parroquia, sen embargo o portaviático non chegou ata comezos da década seguinte. Ó axustar as contas correspondentes a 1660-1661, queda constancia do pago feito polo depositario dos bens da igrexa con relación a esta peza: “*Mas se le pasa en quenta cinquenta y dos reales que costo un rrelicario de pecho con su echura y dos vidrios y porte de traerle*”⁴.

A comezos do século XVIII, fíxose precisa unha pequena intervención nun dos vasos: “*Llebo el platero diez reales por conponer el caliz pequeño y echarle el tornillo*”⁵.

5. Custodia

Xa no ano 1670, se percibía a necesidade dun relicario para as procesións do Santísimo, e así se deixa de manifesto nun dos capítulos da visita: “*Yten se aga un beril con su resplandor para el santissimo en dia de Corpus poniendo un caliz por pie*”⁶. A peza⁷ non chega á igrexa ata 1707, ano no que foi adquirida por 787 reais e medio:

“Entrego Marcos Dieguez para quenta del biril de plata que se conpro y costo sieteçientos, y ochenta y siete reales y medio: trecientos y treinta treinta (sic) y ocho reales que son los mismos que tenia entregado de su año Antonio Rens vezino del lugar de Hyrige = entrego mas para el biril ducientos y treinta y un reales que son los mismos que saco de su mano prestados juan das Grobas vezino de Santa Mariña de Loureyro. – entrego mas ocho reales y medio que faltaban para acabar de pagar el biril⁸”

Os 200 e pico reais restantes do custo total da obra, xa foran asentados no libro de fábrica un par de folios antes: “*entrego mas gregorio Prieto ducientos y onçe reales para ayuda del beril de plata*”⁹.

3 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.4.

4 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.20V⁹. Consérvanse na actualidade nesta igrexa dous portaviáticos de prata, non podendo certificar que pertencen á fábrica da mesma, posto que cando o párroco tomou posesión desta parroquia e de varias limítrofes non se lle soubo indicar a procedencia destas pezas.

5 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.104V⁹.

6 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.35.

7 As medidas son: 44 cms. de alto, 14,5 cms de diámetro do pé, e 25,5 cms. de diámetro do resplandor.

8 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.108V⁹. Os gastos derivados da adquisición do viril, son asentados de novo neste libro de fábrica no f.112.

9 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.106.



Este ostensorio, primitivamente¹⁰ de prata na súa cor, é proxectado aínda conforme a un esquema moi clasicista, cun astil similar ó do cáliz compostelano anteriormente descrito, sen embargo, a decoración empregada –follas de acanto– xa nos enmarca a peza nun estilo barroco propio da súa cronoloxía¹¹. O pé concíbese como un círculo cun dobre corpo; o superior de moi pouca altura e plano, e o inferior de perfil convexo moito máis destacado, que vai enmarcado por una base saínte de borde recto. Gollete cilíndrico sen decoración e astil abalaustrado no que sobresaie o nudo semiovoide coroado por un groso toro. O sol componse de 21 raios, 11 lisos e 10 flameantes, rematando os primeiros en estrelas.

Un ano antes de mercar o viril, redactábase un inventario dos bens da igrexa, figurando no mesmo as novidades da ourivería do templo dende o anterior reconto de 1655:

“Tres calizes, uno todo dorado, otro dorada la copa por adentro, otro sin oro del qual se sirbe la yglesia en la hermita do fondo y esta alla – y este es otro que no tiene oro alguno – Una cruz de plata grande = un relicario de pecho, de plata = el copon del sagrario con su pie, y urna de plata = tres chrismeras con su caja todo de plata¹²...”

Unha vez adquirido o relicario de procesionar, quíxose deixar constancia no inventario, e para iso foi asentada a peza ó final do reconto, despois das sinaturas: *“Tiene mas esta yglesia un viril de plata sobredorado¹³ de treinta y ocho onças de peso en que se saca a su divina Magestad el día del corpus.”*

10 O sobredourado aplícase pouco tempo despois, tal e como queda expreso nas contas de 1708-1712.

11 A pesares de que aínda se poida apreciar con forza o punteado propio do século anterior.

12 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.107.

13 O relicario cando foi mercado estaba realizado en prata na súa cor. O dourado da peza faise pouco despois en Compostela (AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.121), de feito neste inventario, o termo “sobredorado”, está engadido entre liñas e cunha grafía moi diferente á do resto do inventario. Aproveítase a ocasión para mercar unha caixa por 30 reais para resgardar o viril.

6. Viñateiras e platillo

Por estas mesmas datas, “...conprose un platillo y binageras de plata de peso de veinte y ocho onças y tres reales de plata, que con ocho ducados de echura, y doce reales del propio, que fue a Santiago, inporta su coste quinientos, y veinte y seis reales bellon”¹⁴. Esta adquisición levouse a cabo por un mandato do bispo D. Marcelino Suiri na visita parroquial do ano 1710: “mande dorar el copon del Sagrario y se conpren una[s] binajeras de plata con su plattillo de lo mismo y si le pareziere al Abbad puede mandar hacer el copon mayor de lo que es anadiendole plata cuyo coste se pondra con quenta y razon en este libro”¹⁵. Sen embargo, a posibilidade de adquirir as viñateiras xa se barallaba dende finais do S.XVII, posto que sendo visitado o templo o 25 de maio de 1694, deixábase encomendado ós feligreses que cos cartos das primicias se fixesen cun incensario e una naveta, “...Y llegando dichos alcançes se hagan vinajeras y Platillo de Plata”¹⁶.

7. Cruz de pendón, cáliz e patena, incensario e naveta

Os primeiros anos do S.XVIII, foron anos de prosperidade para este templo no campo da ourivería. Leváronse a cabo importantes adquisicións, así como intervencións noutras pezas xa existentes, optando polos talleres composteláns para satisfacer as necesidades da igrexa. Ó axustarlle as contas ó depositario dos caudais da fábrica dos anos 1708-1712, queda de manifesto que se se merca neste periodo unha cruz para o pendón, un cáliz coa súa patena e un incensario coa súa correspondente naveta. Tamén se opta por sobredourar o viril que se acababa de mercar, así como una serie de actuacións noutras pezas: “Da mas en descargo seiscientos y quarenta y seis reales que costo una cruz de plata para el pendon, y el dorar un veril entero para sacar a su dibina Magestad”.

“un caliz de plata con su patena y copa dorada de peso de veinte y cinco onzas y tres reales de plata con su hechura”. O vaso foi labrado en Santiago de Compostela, e a fábrica pagou por el e por outros obxectos que precisaba para o culto 1160 reais.

O depositario dos cartos da igrexa, tamén sufragou neste periodo “... ochenta y un reales y medio, que se gastaron en el aderezo y composición de la cruz de plata, caliçes, platillo, vinajeras, y copon =”.

“entrego mas Pedro de Nugueyra mil y cien reales con que se conpro un inçensario y una Nabeta con su cuchara todo de plata y de cinquenta

14 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.110Vº.

15 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.115Vº.

16 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.82Vº.

onças de peso todo, y seis libras de cera blanca para el altar, que con echura, propios y mas gastos inportan los mil y çien reales"¹⁷.

Naveta¹⁸ de pé circular con astil troncocónico. Corpo semiovoide, a popa, aparece rodeada por unha crestería. Nesta parte atópase a tapadeira coa súa charnela. A proa levantada a un nivel moi superior, a modo de vela izada, está rematada por un perillón do que só se conserva o arranque. Prima a decoración vexetal repuxada, especialmente as follas de acanto. Esta tipoloxía de naveta é moi común en Galicia, atopando numerosas obras cunha estrutura moi similar e leves variacións (Sáez González 2001 : 213).

O incensario consta de pé circular desprovisto de ornamentación, que da paso a un braseiro semiesférico con decoración vexetal repuxada sobre un fondo punteado. A superficie do braseiro divídese en tres mediante costillares, sendo éste o mesmo procedemento que se emprega para o corpo da saída de fumes. Tanto este último, como a cúpula que coroa a peza, están formados pola típica decoración vexetal barroca, pero neste caso calada, para permitir a evacuación do fume.



17 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.121. Os visitadores das últimas décadas do S.XVII, xa viñan detectando a necesidade dun incensario e dunha naveta de prata, así se deixa entrever no ano 1671 [AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.38] e no 1694 [AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.82V^o].

18 As medidas da naveta son: alto 18,5 cms., largo da nave 20 cms., ancho da nave 7,5 cms., diámetro do pé 8 cms. As medidas do incensario: alto 21 cms., diámetro do pé 6,5 cms.

Unha vez adquiridas todas estas pezas, redáctase no libro de fábrica unha adenda ó reconto de bens do 24 de maio de 1706:

“...Un platillo y vinajeras de plata todo nuevo = un caliz de plata liso y mui ayroso dorada la copa, y patena por adentro = una cruz de plata muy hermosa para el pendon de quarta y casi media de largo = ...un incensario de plata de peso de treinta y cinco onças = una nabeta de plata para el incienso con su cuchara de peso de diez y seis onças...”¹⁹”.

Nas contas de Francisco de Nogueyra, de Orosa, depositario dos cartos das primicias e rentas de 1713-1717, queda de manifesto unha nova intervención na cidade compostelá: “...*treientos y nueve reales que costó adorar un caliz para la yglesia con el propio que fue a buscarle a Santiago...*”²⁰.

8. Copón

Sen especificar unha data precisa, pero presumimos que cara finais da década dos anos 20, adquirese un novo copón: “*Entregó mas Domingo de Carballada para quenta de su cargo seiscientos y veinte y cinco reales vellon que se gastaron en el coste de un copon de plata dorado por adentro para la custodia y una casulla de drogete bla[n]co listada, y en los errages eje, de la campana maior*”²¹.

O seguinte reconto de bens que se atopa nos libros parroquiais, carece de data, pero deducimos que se puido efectuar nos primeiros anos da década dos 40:

“Tiene esta yglesia dos copones de plata uno dellos sobre dorada la copa por adentro en que esta el Santisimo Sacramento = Mas dos relicarios de plata con sus bolsillos y cordoncillos de seda para administrar el viatico a los enfermos, el uno de los relicarios tambien dorado por adentro = Mas un viril de plata todo sobredorado con sus vidrios de christal con su caja de madera aforrada en cabritilla encarnada = Mas las crismeras todo de plata mas quatro calizes con sus pies de plata y patenas dos de ellos sobre dorados por entero, y delos otros dorada la copa solamente²² por adentro dos vinajeras de plata con su platillo = Mas dos cruces de plata una mayor con sus Ymagenes, y la otra pequena para el pendon = mas un incensario y naveta con su cuchara todo de plata²³...”.

19 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.119.

20 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.125.

21 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), f.131V^o. Non se atopou ninguna partida de diñeiro a maiores destinada a tal fin, co cal consideramos que para este prezo que se pagou non debía de ser una peza de moita calidade.

22 Entre “*solamente*” y “*por adentro*” engádesse “*de uno*”.

23 AHDO. Libro parroquial 19.1.16 (Campo, Santa María), s.f.

O único que chama a atención deste inventario, é o feito de que se citen dous portaviáticos, cando ata a data só se tiña constancia da existencia dun, o adquirido nos anos 60 do S.XVII. De feito, no seguinte reconto realizado no ano 1767, xa se volve a mencionar un só:

“Cuatro calizes de plata; dos de ellos todos sobre dorados, uno con la copa y labio de la patena sobre dorado, y el otro sin dorar, que hestá en la capilla de la hermita do fondo: Una cruz tambien de plata para las procesiones, y otra para el Pendon de la misma materia: Un incensario con su gaveta tambien de plata: unas vinageras con su platillo tambien de plata: dos copones de plata, uno de ellos sobredorado por adentro, y el otro nada dorado: Un relicario de pecho también de plata, sobredorado por adentro: Y una cucharita pequeña de plata para uno de los calizes. Con otra de lo mismo para la gaveta del Yncensario: Un Viril de plata todo sobre dorado²⁴”.

9. Tres cucharías de cálices, copón e lámpada

Bótase en falta na anterior relación de bens as crismeiras dos santos óleos. Ó final deste inventario, engádense as novas pezas de prata que se van adquirindo, estando á fronte deste templo o abade Juan Bernardo Bello:

“Tres cucharitas de caliçes, de plata; dos de ellas sobredoradas, y otra sin dorar, para el caliz de la Hermita.
el copon pequeno, y por dorar, que consta del inventario, se hizo de nuevo, añadiendole mas que la mitad de la plata, y dorandolo por adentro.
Una lampara de plata, de peso de çiento quinze honzas, y cuatro adarmes, que dio un Devoto para la Yglesia”.

Este copón²⁵ que se funde a partires de 1767, pode que se trate dun dos que hoxe se conservan e que leva estampada no borde do pé a marca VAZ/ QVEZ. Presumimos que se trata do selo de autoría correspondente ó prateiro Francisco Vázquez, que por estas datas aparece catalogado como mestre examinador de ourives que aspiran a alcanzar tal categoría no oficio (Barriocanal López 1996 : 90-91). Consérvase outro copón case idéntico na cercana parroquia de Corneda (Irixo) que leva a mesma marca, aínda que neste caso aporta a maiores as outras dúas: a do contraste²⁶, e a da cidade de Ourense (león rampante).

De basamento circular e bastante plano, divídese en dous corpos, elevándose o superior para proceder á fusión co astil, posto que carece do go-

24 AHDO. Libro parroquial 19.1.18 (Campo, Santa María), f.2.

25 Medidas: alto 28 cms., diámetro do pé 13 cms.

26 O selo do contraste é o de Benito Arias Carralbal, que desempeña o cargo entre os anos 1746 e 1783 (Barriocanal López 1994 : 338).



Ilete cilíndrico tan recurrido no Renacemento. O astil está formado por unha serie de formas cóncavas e convexas que enmarcan o nudo periforme. A copa e sobrecopa conforman unha esfera sen ornamentación algunha, rompendo a monotónía os dous listeles da parte central. Da cruz sobredourada, só se conserva o arranque.

10. Crismeiras

Descoñecendo a data concreta en que se produciu tal feito, na visita do ano 1811 dase fe que por esas datas xa estaban a servir ó templo outras crismeiras diferentes ás que se viñan mencionando. O visitador “...reconoció los Santos Oleos en tres Ampollas de plata medidas en dos caxas...”²⁷. Sen embargo, sabíase que os recipientes dos óleos eran tres frasquiños de prata que se gardaban nunha caixiña do mesmo metal. Co paso do tempo foise facendo máis común este tipo de práctica, separar nunha caixa aparte o aceite dos enfermos, para facilitar o seu transporte ós domicilios onde era requerido tal sacramento.

Nesta mesma visita do ano 1811, percíbese a falta dun dos copóns:

“Ytem el cura en vacante, en atencion a que del recuento de Alaxas de Plata de esta yglesia consta haver dos copones, y que uno de ellos, se afirma, por declaracion delos vecinos, que para en la yglesia de San Cosme de cusanca, ya hace algunos años, en virtud de emprestito, escriba y pase oficio

²⁷ AHDO. Libro parroquial 19.1.18 (Campo, Santa María), f.11.

al Prior de dicha Parroquia de San cosme le debuelva; y no lo haciendo, dé quenta a su superior en la forma debida para que le obligue a ello”.

11. Cuncha de bautismo, coroa e dúas chaves

O seguinte reconto de bens carece de data, pero pódese encadrar a principios da década dos anos 30 do século XIX:

“Quatro calizes con sus patenas, y cucharitas, dos de ellos sobredorados enteramente, y los otros en solo el interior de las copas: Dos copones: Un viril: Un incensario con su naveta y cuchara: Una lampara: Una cruz parroquial, y otra de pendon: tres ampollas con su caja: Una concha: Unas vinajeras con su platillo: una corona de la Virgen: dos llaves de plata para las custodias de altar mayor, y monumento²⁸”.

Neste caso bótase de menos que non quede asentado entre os bens do templo o portaviático, pero tamén se perciben algunhas pezas a maiores das que xa se tiña coñecemento; é o caso da cuncha para os bautismos, a coroa da Virxe e as dúas chaves das custodias.

Tras uns séculos de prosperidade no campo da ourivería, nos cales a prata da igrexa foi aumentando considerablemente, a partires destas datas comeza un periodo de declive. A primeira baixa de pezas, quedou reflexada nunha nota que se engadiu no anterior inventario pouco despois da súa realización: *“La es de que la lampara, cruz del pendon, vinageras, y platillo las llevó el Gobierno para gastos nacionales”*.

O 16 de setembro de 1859, déixase constancia no libro de fábrica dunha nova relación dos bens con motivo da entrada do novo párroco que viña a tomar o relevo de D. Pedro Álvarez Robleda:

“Ymbentario de las alajas de esta Yglesia que a la entrada del Bachiller en Sagrada Teologia D. Jose Maria del Rio Abad de esta parroquia, tomó a la presencia de los testigos que abajo se espresarán, al sacristan actual Juan Gonzalez del lugar de la Lama;

Plata; cuatro calices, con sus patenas, y cucharitas; dos de ellos, sobredorados enteramente; y los otros, en solo el interior de las copas; dos copones = un viril = un incensario con su naveta, y cuchara = la lámpara, la llevó la Nación; una cruz parroquial, y otra de pendon que no hay, pues la llevó la Nación; tres ampollas de iden, con su caja de plata, una concha, de yden = las vinageras con su platillo, las llevó tambien la Nacion = una corona de la Virgen = dos llaves de plata para las custodias²⁹”.

28 AHDO. Libro parroquial 19.1.18 (Campo, Santa María), f.19.

29 AHDO. Libro parroquial 19.1.18 (Campo, Santa María), f.40

O feito de que en ningún dos últimos inventarios se faga mención ó portaviático, leva a pensar de que probablemente estivese custodiado polo cura na casa parroquial, feito nada extraño, xa que queda reflexado en numerosas ocasións na documentación de diferentes parroquias. O que sí chama a atención, é que neste caso se aluda a unha caixa de prata para as crismeiras, cando últimamente se viñan mencionando unhas caixiñas de madeira para reservar os recipientes dos óleos.

A finais do século XIX, a prata desta igrexa recibe un novo golpe, supoñendo neste caso a perda de catro obxectos litúrxicos. Así se describe o feito cando se axustan as contas do ano 1887:

“En este año fue robada la Yglesia perforando la puerta mayor = Robaron el copon que contenia el Sacramento, las crismeras, dos calizes y 9 cientos reales en dinero limosna de Bulas y animas
A las pocas horas se capturó al ladron y no hallandole mas que los obgetos espresados, y todo destruido, pero la plata robada setenta y dos onzas se recuperó³⁰”.

12. Copón e crismeiras

Despois do roubo, este templo aínda tiña á súa disposición outros dous cálices de prata, neste aspecto estaba servida, por iso o primeiro que trata é de facerse cunhas crismeiras e cun copón. Ambas as pezas aparecen mencionadas xa ó axustar as contas do ano 1888: *“unas ampollas de lata interin no se arreglaron las de plata cinco reales”*

“Un copon de cristal cuando el robo catorce reales”

“Echura del copon y ampollas de los santos oleos entregando yo al platero para esto diez y ocho onzas de plata – cuatrocientos diez y nueve reales”³¹.

13. Dous cálices

Nos dous anos seguintes tamén se repuxeron os dous cálices faltantes. Nas contas de 1889 aparece recollido o seguinte gasto: *“Un caliz nuevo con lo que valian las cincuenta cuatro onzas de plata restantes de las que di para el copon y ampollas se realizo en siete cientos treinta reales”³².*

30 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.2. O interese que desapertaba nos ladróns a pratería dos templos, quedou reiteradamente documentado nos libros parroquiais ó longo dos séculos. Trátase dun mal que veu mermando e aínda na actualidade está a mermar esta parte do noso patrimonio artístico. Saqueos por parte de particulares que trataban de buscar un beneficio fundindo as pezas e vendendo o metal -e máis recentemente tratando de incorporalas no comercio das antigüidades-, os expolios das tropas francesas durante a Guerra da Independencia, a desamortización, os efectos da Guerra Civil, vendas ilícitas... son causas que se veñen apuntando como as causantes das baixas de obxectos litúrxicos de prata das igrexas ourensáns (González García 2019 : 215-249 ; Domínguez López 2013 : 361-363).

31 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.2Vº.

32 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.3Vº.

Ó ano seguinte por 720 reais mercouse “...un caliz dorado con su patena y cucharilla...”³³.

As contas do ano 1892 recollen novos gastos relacionados ca pratería do templo: “Por dorar un caliz con su patena = cien reales”

“Por arreglar otro que sufrio una rotura en su vasa y alguna magulladura en el pie = ochenta reales”³⁴.

No ano 1922 dourouse un cáliz, gastando para iso a fábrica da igrexa 30 pesetas³⁵.

Consérvanse na actualidade nesta parroquia varias pezas de difícil relación coas notas documentais anteriormente aportadas. Son obras en todo caso realizadas xa a partir do século XVIII, adscritas a una estética barroca, nas cales se aprecia a perda dos perfís ríxidos do manierismo, que deixan paso á liña curva do barroco. Os basamentos tenden a unha maior elevación, apreciándose unha maior flexibilidade nos astís, que se tratan de fusionar cos basamentos, mediante elevacións troncocónicas na parte superior destes últimos. Os nudos van dende as formas semiovoides e ovoides, ata o característico periforme tan recurrido a partires da segunda metade do XVIII.



33 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.5.

34 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.7.

35 AHDO. Libro parroquial 19.1.17 (Campo, Santa María), f.25Vº.

Cunha disposición moi semellante ó copón que se funde na segunda metade do século XVIII, é o copón³⁶ que está ó servicio da capela da Nosa Señora de Fátima no lugar de Ponte Irixo, chamando a atención a tapa que é bastante plana, diferindo neste aspecto daquel.

Nesta mesma capela consérvase un cáliz³⁷ cunha peana circular formada por dous corpos ben diferenciados coroados por un groso toro que serve de arranque ó astil. Nel, o nudo periforme é a parte máis destacada, quedando flanqueado por varias molduras cun perfil ondulado. A copa, é lisa, esbelta e acampanada.

O paso das tropas francesas polo país, supuxo unha importante mella para a ourivería dos nosos templos, tal e como se pode apreciar nas fontes documentais, especialmente nas parroquiais. Superado este mal trago, as igrexas terán que empezar a repoñer o perdido, e así, centros como por exemplo Salamanca, mantuveron unha importante actividade durante o primeiro tercio do século, para entrar en gran decadencia a partires de mediados da centuria (Pérez Hernández 1990 : 307-308). Nestas primeiras décadas do XIX, convivirán as novas creacións Neoclásicas cos modelos Rococós que seguen pervivindo en moitos talleres do panorama español.

Pertencente ó século XIX, dun estilo Neoclásico, é o cáliz sobredourado³⁸ que se conserva no templo parroquial. Aínda que bastante desgastadas, aprécianse no pé as tres marcas que confirman a autoría madrileña. Estas pezas da primeira metade da centuria tenden á utilización de superficies lisas, con pouca ornamentación³⁹, e cando se bota man dela soen ser motivos pouco chamativos, tales como sogueados ou liñas de perlas que sobresaen pouco da superficie..., xusto como se aprecia no exemplar que se está a tratar. É una peza cun basamento circular e bastante plano, no que se aprecian dous corpos que se unen mediante una suave curva. O paso ó astil realízase mediante una ondu-



36 Medidas: alto 21 cms., diámetro do pé 10 cms.

37 Medidas: alto 23 cms., diámetro do pé 12 cms.

38 Medidas: alto 24,5 cms., diámetro do pé 12,5 cms.

39 Existen tamén certos exemplares con maior ornamentación -folias lanceoladas, guirnaldas, estrías profundas...- en centros como Zamora (Pérez Hernández 1999 : 302-308), Huelva (Heredia Moreno 1980 : 443)...



lación cónica e o nudo é troncocónico invertido rematado por un tambor cilíndrico. Copa alargada e acampanada, cunha liña de perlas enmarcada entre dous baquetóns que separa a subcopa.

A capela de Nosa Señora de Fátima do lugar de Ponte Irixo, conserva este cáliz⁴⁰, rezando no borde do seu pé a seguinte inscrición: "A. D. ANDRES SUAREZ + LA

FAMILIA PRIETO"; á que lle segue a marca LEGRAN.

É un cáliz de pé circular, en cúa peana se aprecian dous corpos ben diferenciados, un plano e carente de ornamentación e o outro elevado e de perfil sinuoso tupido de ornamentación. O nudo, periforme invertido aparece flanqueado por una serie de superficies cóncavas e convexas. Copa lisa e acampanada con subcopa ben marcada e profusamente decorada con motivos florais, alusións simbólicas á Eucaristía, como son os racimos de vide...

O templo parroquial conta con outro copón⁴¹, unha peza madrileña realizada na década dos 80 do S.XIX, tal e como se constata polas marcas que leva estampadas no pé: escudo coroado con oso e madroño, Castillo/80, V. VIDAL.

Obra sinxela e pouco ornamentada, na que destacan os cordón de perlas e os vexetais a base de follas, que sen dúbida deixan patente a influencia da ourivería francesa.

A partires da segunda metade do XIX, apréciase na maior parte de España unha desaceleración en canto á cantidade e calidade de pezas que saen dos talleres. Cara finais de século os ourives empezan a adherirse ós

40 Medidas: alto 23,5 cms., diámetro do pé 13 cms.

41 Medidas: alto 24 cms., diámetro do pé 12 cms.



Historicismos, elaborando pezas que tratan de imitar as formas propias da arte gótica, renacentista, barroca... Aínda que se poida dar fe de certas excepcións, as obras fabricaranse en serie e a calidade será bastante inferior ás dos modelos nas que se inspiran (Heredia Moreno 1980 : 249-250).



En 1840, Leoncio Meneses funda en Madrid a casa "Plata Meneses." Da súa sede sairán innumerables pezas seriadas, de bronce, metal plateado e aleacións, inundando a xeografía de todo o país tanto de orfebrería relixiosa como de obxectos de mesa. Este tipo de produción masiva e industrializada, acadará tal fama e acollida, que os levará a unha rápida expansión creando establecementos polas provincias (Valladolid, Barcelona, Sevilla, Bilbao, Cádiz, Granada, Oviedo e Valencia) e incluso no extranxeiro, chegando a abrir unha sede na Habana (Cuba).

Consérvase na parroquia un copón⁴² que leva no pé as marcas da casa MENESES, peza lisa, desprovista de calquera tipo de ornamentación e inspirada nos modelos barrocos, gardando certas semellanzas con outros obxectos litúrxicos anteriormente analizados.

42 Medidas: alto 31 cms., diámetro do pé 15,5 cms.



De metal prateado e produción industrial é tamén o guión⁴³ de diario. Trátase dunha cruz latina de brazos de sección circular, que na parte anterior alberga un Crucificado de tres cravos, quedando libre a posterior. Raios nos ángulos dos brazos.



⁴³ Medidas: 70x32 cms.

A macolla é esférica, destacando enriba dela un groso toro de similares proporcións. Escasa decoración, agás as follas que recobren o remate dos brazos e o nudo.

Ten esta igrexa dous relicarios, un de metal que na actualidade non conserva reliquia⁴⁴, e outro sen pé cunha reliquia de San Ignacio rodeada de raios de diferentes tamaños e rematados por una cruz latina.

As crismeiros poderían ser as documentadas en 1888, trátase duns cilindros lisos coas correspondentes tapadeiras, resgardados nunha caixiña de madeira.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barriocanal López, Y. (1994): “El fiel contraste de oro y plata de la ciudad de Orense en el siglo XVIII”, *Boletín Auriense* 24, 337-342.
- Barriocanal López, Y. (1996): “Acercamiento al arte de la platería desde el marco profesional. Exámenes de plateros en Ourense (1783-1853)”, *Boletín Auriense* 26, 81-95.
- Brasas Egado, J. C. (1980): *La platería vallisoletana y su difusión* (Valladolid: Institución Cultural Simancas).
- Domínguez López, A (2013): “A arte da pratería na Alta Limia. Ourivería relixiosa”, en Rodríguez González, X. (ed.), *Patrimonio cultural da Alta Limia. Discurso histórico e ordenación do territorio*, 347-363 (A Coruña: Fundación Barrié).
- González García, M. A. (2019): “Robos en iglesias del mundo rural de la diócesis de Ourense. Siglos XIX-XX (Notas)”, *Diversarum Rerum* 14, 215-249.
- Heredia Moreno, M. C. (1980): *La orfebrería en la provincia de Huelva* (Huelva: Excma. Diputación Provincial de Huelva).
- Louzao Martínez, F. X. (1993): “El punzón de plateros orensanos a finales del siglo XVI”, *Boletín Auriense* 23, 101-107.
- Pérez Hernández, M. (1990): *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (Siglos XV al XIX)* (Salamanca: Diputación de Salamanca).
- Pérez Hernández, M. (1999): *La platería de la ciudad de Zamora* (Zamora: Diputación de Zamora).
- Sáez González, M. (2001): *La platería en la Diócesis de Tui* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza).

44 Mide 28 cms. de altura.

SOBRE LA CONSIDERACIÓN SOCIAL DEL OFICIO DE LA PLATERÍA EN EL SIGLO XVI

DIANA DÚO RÁMILA

Centro de Estudios de Historia de la Ciudad
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que tiene por objetivo el estudio de la platería de Mondoñedo. En esta ocasión nos centraremos en un caso concreto, el pleito que mantuvo el platero Francisco Vieira en 1586 interpuesto por el cabildo de esta ciudad. Este documento constituye un ejemplo más que contribuye a documentar una época en la que los plateros habían comenzado a reivindicar la estimación social de su oficio, que difiriendo de aquellos de condición mecánica solo podía equipararse a las otras artes liberales.

Palabras clave: Francisco Vieira, Mondoñedo, platería mindoniense, arte liberal.

Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que tiene por objetivo el estudio de la platería de Mondoñedo y se circunscribe en un marco cronológico que abarca desde el siglo XVI hasta nuestros días, partiendo, por tanto de una época en la que, además de sede de diócesis –hasta 1959 en que Mondoñedo compartiría la capitalidad diocesana con Ferrol–, Mondoñedo era capital de provincia –una de las antiguas provincias del Reino de Galicia, hasta la nueva división territorial de 1833/1834–.

En esta ocasión nos centraremos en un caso concreto que tuvo lugar en 1586, fecha en la que el platero Francisco Vieira se vio envuelto en un pleito interpuesto por el cabildo de esta ciudad que posteriormente se dirimía por medio de una provisión de la Real Audiencia de Galicia.

Este singular documento que se conserva en el Archivo del Reino de Galicia, constituye un testimonio elocuente de la tenacidad e insistencia con la que en este momento se emprendieron algunas de las pugnas determinadas a afirmar la nobleza y dignidad, no solo del oficio de la platería, sino también de otras artes. El valor de esta fuente justifica el interés en abordar un estudio sobre Francisco Vieira lo más completo posible en el que recabar más datos sobre su vida y obra. Al mismo tiempo su análisis nos servirá para reflexionar sobre la situación profesional del platero en esta época. Precisamente, un

período tan significativo en el que se estaban fraguando cambios tan importantes que darían lugar a un nuevo concepto del arte y del artista.

Constituye, en última instancia, un claro ejemplo que contribuye a argumentar, una vez más, la necesidad de revisar la historia de la platería en esta zona sobre todo en lo que respecta a los siglos XVI y XVII.

1. Francisco Vieira y el pleito de 1586

El origen de Francisco Vieira nos es, a día de hoy, desconocido. Cabe suponer que de ascendencia portuguesa (Pérez Costanti 1930: 558; Pagán Vázquez 1999: 89-107). En este sentido, no podemos pasar por alto que este maestro comparte apellido con Duarte Vieira, platero de oro de la ciudad de Oporto, documentado en Galicia en la primera mitad del siglo XVII (Dúo Rámila 2016: 69-82). Debió nacer hacia 1546, o poco tiempo antes, tal y como se deduce de la declaración que él mismo hizo el 6 de junio de 1586, en que aseguraba ser “*de edad de más de cuarenta años*”¹.

Las primeras noticias que disponemos hasta la fecha lo sitúan en Orense, donde estuvo vecindado por algún tiempo. Fue en esta ciudad donde le encargaron en 1575 la obra de una cruz para san Miguel de Osmo, Cenlle, de peso de 20 marcos (Pérez Costanti: 558; Pagán Vázquez 1999: 89-107).

Posteriormente, lo hemos podido documentar como vecino de Mondoñedo entre 1577 y 1608, donde desempeñó entre otros cargos el de marcador de plata y contraste (Dúo Rámila 2018: 165-178).

Fue el 21 de octubre de 1577 cuando se asentó en este municipio con su mujer e hijo². Mondoñedo en aquel tiempo era de cabeza de provincia. Lo sería –salvando la división territorial hecha por las Cortes en 1822– hasta la nueva división de 1833, modificada el 21 de abril de 1834, en que pasó a formar parte de la provincia de Lugo (Villaamil y Castro 1866: 35-36). Además era sede de diócesis, esto hasta 1959, fecha en la que pasaría a compartir la capitalidad diocesana con Ferrol.

Sabemos que cuando Vieira llegó a la ciudad para abrir taller propio, esta disponía ya de cierto número de plateros. En la antigua provincia mindoniense durante el siglo XVI trabajaron plateros como Juan García de Mera, Pedro Rodríguez Blanco, Lope da Veiga, Diego y Pedro Maseira, Francisco Berbosa, Diego López, Francisco Rodríguez, Juan de Gundriz, Felipe Correa, Juan de Cotorino, otros de origen portugués como Jorge Cedeira el Viejo, Gil de Gois y Antonio Díaz Donis, y de origen flamenco, como Guillermo de Gante.

¹ Archivo del Reino de Galicia. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

² Archivo Municipal de Mondoñedo (A.M.Mon.), Actas capitulares, L.- 921, s/f.

Se asentó por vecino en este consistorio el 21 de octubre de 1577, ofreciéndose a residir en la ciudad un mínimo de diez años y presentar fianzas, tal y como se establecía en las ordenanzas municipales las cuales estipulaban que para adquirir la vecindad –hecho que reportaba al que se asentaba una serie de derechos– era necesario presentar fianzas de mantenerla por diez años. La preceptiva también establecía que esta se podía perder si la persona se ausentaba excesivamente de la ciudad (Mayán Fernández 1994: 58-59). Vieira presentó por fiador suyo a Gonzalo Díaz de Regoyos, vecino de Mondoñedo y, al igual que los otros plateros de la ciudad que disponían de tienda, tuvo que presentar fianzas “*para la seguridad de la plata y obras que acometiesen*”³.

Al poco tiempo de llegar comenzó a trabajar como platero de la catedral. Así, en el recuento e inventario de bienes del 17 de noviembre de 1579 siendo obispo Juan de Liermo, por el que se mandó al orfebre pesar la plata y se le dio una cruz de 19 marcos y 6 onzas y media para que hiciese cierta obra para la iglesia, se hizo referencia a un cetro de plata que el platero ya había realizado anteriormente para la catedral (Dúo Rámila 2018: 165-178). Cal Pardo, en su catálogo de la documentación del archivo catedralicio referente al siglo XVI ha documentado a este platero entre 1580 y 1597 en diversos cometidos (Cal Pardo, 1992).

Establecido en esta ciudad acogió como aprendiz a Juan de Cotorino para enseñarle el oficio, tal y como se expone en la carta de aprendizaje escriturada en Santiago de Compostela el 29 de julio de 1584.

Entre mayo y septiembre de 1586 mantuvo un pleito con el consistorio de Mondoñedo por rehusar el nombramiento de cuadrillero en las danzas del Corpus Christi de ese año. A lo largo de todo el proceso el platero justificó esta decisión haciendo una excelente defensa de su profesión, arte noble y liberal. La tenacidad con la que sostuvo sus ideas le llevó a estar preso en la cárcel, desde donde requirió de un procurador que acudiese en su nombre a la Real Audiencia de Galicia para solicitar que se dictase una provisión⁴.

El origen de este litigio tuvo lugar el 16 de mayo de 1586 fecha en que dos vecinos de la ciudad, Juan Pardo y Juan Maseda, que habían sido cuadrilleros del oficio del martillo en la fiesta de Corpus Christi del año anterior, comparecieron ante el cabildo para nombrar, tal y como era uso y costumbre en el municipio, a los cuadrilleros que oficiarían la siguiente representación. Ambos designaron al platero Francisco Vieira y a Diego de Celada, estañero. Realizado el nombramiento, el doctor Barahona, corregidor de la ciudad, mandó que se notificase a los afectados con objeto de que acometiesen el

3 A.M.Mon., Actas capitulares, L.- 921, s/f.

4 Archivo del Reino de Galicia (ARG). Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

oficio. Tras ser notificado, Vieira acudió ante el cabildo para exponer en persona el motivo de su rechazo a participar en estas danzas esgrimiendo “*que su oficio no era oficio de martillo sino arte liberal diferente de los más oficios de martillo*”; y por tanto exento de todo lo que se le mandaba hacer, puesto que los plateros no estaban obligados a salir en semejantes invenciones y, en caso de salir, debía ser con oficios semejantes al suyo. Vieira además expuso que no era la primera vez que rehusaba hacerlo, ya que “*otras veces le había sido mandado lo susodicho y dello tenía apelado para la Real Audiencia deste reino*”, por lo que suplicó que nombrasen otra persona. Este auto fue notificado a Gaspar de Valmayor, procurador general de la ciudad, que insistió en el nombramiento del platero y de Diego Celada, argumentando que otras personas semejantes de su oficio residentes en la ciudad habían sido apremiados a ejercer el cargo y no habían puesto objeción ni excusa, y por ello pidió al concejo que se llevase a cabo según estaba pedido y que se apremiase a Vieira o bien se le llevaría preso a la cárcel hasta que lo cumplierse (Dúo Rámila 2018: 165-178).

Se iniciaba así un litigio cuyo contexto no podemos pasar por alto. Por una parte, la importancia de la celebración del Corpus Christi, ampliamente difundida desde épocas anteriores y sustancialmente impulsada por el Concilio de Trento. Por otra parte, la insistencia del platero en este tema que vendría dada a reforzar el carácter liberal de su oficio frente a las otras artes mecánicas. El 29 de mayo Vieira presentó una petición ante el corregidor, el obispo, escribano y testigos, para defender su derecho según “*antiquísima costumbre usada y guardada*”. En este documento de nuevo dejó constancia de que en ocasiones anteriores le habían llevado a pleito por la misma causa y que tras la reclamación del platero ante la Real Audiencia esta había librado una provisión “*para que se me entregasen unas prendas que se me habían llevado*”. Asimismo explica que en esta última ocasión, después de ser nombrado por Juan Pardo y Juan Maseda, pidió al corregidor que elevase la causa a una instancia superior y, pese a todo, este había dispuesto que cumplierse lo ordenado. Vieira, con todo ello, refutó este mandato haciendo una abierta defensa de su noble oficio de platero.

Por el qual dicho auto por vuesa merced proveído digo hablando con el debido acatamiento haber sido y ser ninguno e de ningún valor y efeto (...) lo primero por lo general. Lo otro por no se haber proveído a pedimento de parte ni contraparte. E lo otro porque vuesa merced hallara y le es muy notorio que en ninguna parte de España donde hay oficiales plateros y de mi oficio de platero no se hace ni ha hecho en ningún tiempo ningún nombramiento de cuadrilleros ni de otra manera para que sean tales cuadrilleros ni hagan con herreros ni carpinteros ningunas danzas y regocijos, por ser como son oficios mecánicos, ni comparado al oficio mío de platero porque es oficio de hombres nobles y prencipales que no se puede compa-

rescer con oficio de los dichos herreros, por manera que hay antiquísima costumbre usada e guardada que los plateros no pueden ser compelidos para el dicho efeto ni subyeto a los dichos carpinteros y herreros, y que quando fuesen compelidos y ellos obligados a hacer el dicho oficio había de ser con personas de su oficio y otra gente noble y no con los dichos carpinteros ni herreros⁵.

Por su parte, Diego de Celada pedía que se nombrase a otro cuadrillero en su lugar alegando haber sido cuadrillero tres años antes. De nuevo el 31 de mayo, cuando se les mandó cumplir el oficio con apercibimiento, ambos volvieron a rechazar el cargo de cuadrilleros. Celada, temiéndose el pago de costas y daños, pidió al corregidor que mandase poner en la cárcel a Francisco Vieira hasta que cumpliese lo mandado. El 2 de junio el doctor Barahona se ratificó de nuevo al nombrar por cuadrilleros a los sobredichos en los oficios de martillo y así, ese mismo día, lo volvieron a notificar. Vieira volvió a apelar en presencia de Felipe Correa, discípulo suyo, y se ausentó de la ciudad para ir a la consagración de Meira, dejando el cargo sin cumplir, tal y como manifestaron algunos de los llamados a declarar ante el corregidor. Entre ellos, Diego López Galbán, Juan de Mesquiera, Juan Bras, Diego Fernández Carcos y Juan Dorado. El 5 de junio –festividad del Corpus Christi– fue llevado preso. Así lo sabemos por testimonio del platero realizado ese mismo día, en que pidió al escribano que diese fe y testimonio de lo acontecido. Al día siguiente, Domingo Fernández –escribano del ayuntamiento– recibió juramento en forma del platero, que prometió decir la verdad de lo que supiese y fuese preguntado. Mientras Vieira se hallaba preso en la cárcel Juan Vázquez Vaamonde fue a la Real Audiencia en representación suya para solicitar que se revocasen los autos de prisión. El 7 de ese mes el platero volvió a presentar una petición ante el corregidor Barahona, esgrimiendo distintas razones en defensa de su persona y de su oficio.

Este presente año habiendo sido nombrado por el licenciado Labrada, mayordomo que es de las cofradías del Santísimo Sacramento y Vera Cruz, por cuadrillero, con Diego de Celada estañero, no lo habíamos querido aceptar ni cumplir y por nuestra culpa quedaban de se hacer en cada un año y se quebrantaba la costumbre antigua que había en esta ciudad, y que yo me ausenté della y me fui a la consagración de Meira y otras partes, todo ello en desacato de lo que me fue mandado por vuesa merced y notificado. Y que por ello caí en grandes penas según que estoy y otras cosas más largamente en el dicho auto de oficio se contiene a que me refiero cuyo tenor aquí habido por repetido digo el dicho auto haber sido hecho contra mi injusto y agraviado, y como veces antes de agora tengo apelado de otros semejantes autos, que los antecesores de vuesa merced contra mi han

5 ARG. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

proveído, para delante los muy ilustre señor regente e oidores deste reino y tengo puestos los autos ante los dichos señores, y presentado mi mejora ante vuesa merced, y requiriéndole con ello y la fe de pendencia por cuya causa vuesa merced siendo servido no puede conocer desta causa ni proceder contra mí sobre lo susodicho [...] Y haciendo lo contrario, tomándolo por agravio, hablando como debo, de nuevo vuelvo a apelar de lo por vuesa merced en esta causa hecho y proveído, para delante los dichos señores donde protesto presentar y esperar causas, lo firmo en mi defensa.

Lo otro porque vuesa merced hallara que en todo el reino nunca se vio ni a visto que en este de mi oficio de tal platero entrase ni fuese sujeto ni compuesto a entrar en danza ni regocijo con herreros ni pecheros ni oficios bajos por ser este dicho mi oficio principal y muy preeminente y superior del de los sobredichos, y libre de cualquier debición y exento de costumbre [...] y caso que a mí me fuera mandado que saliese a regocijar la dicha fiesta de Corpus Christi hubiera de ser en repartimiento de gente principal y nobles y de oficios honrosos como son letrados procuradores escribanos o mercaderes gruesos honrados y no con semejantes que los tales herreros, pedreros, carpinteros, porque aunque yo me aproveche de mi oficio de martillo es muy diferente de los sobredichos usan y haciéndolo el mayordomo de las dichas cofradías ansi igualándome con la dicha gente contenida yo estaba presto, y lo estoy de salir con ellos de a pie y de a caballo conforme a la traza y orden que entre ellos se diere y no con los dichos herreros.

Lo otro vuesa merced no hallara que yo me ausentase de la ciudad por causa del dicho repartimiento que me fue echo de cuadrillero, sino por se ofrecer la feria de la consagración de Meira, donde se junta mucha gente y vienen de diferentes partes a ella, para vender como otras que tengo de encomienda y para aderezar y para cumplir lo que debo al dicho mi oficio, y no por otra causa ni porque fuese en desacato de lo por vuesa merced mandado, porque tal no fue mi fe ni intento, y vuesa merced hallara que yo siempre e sido y soy muy obediente a la justicia y a sus mandamientos.

Lo otro vuesa merced menos hallara que yo me hiciese enfermo por no salir al dicho regocijo y danzas porque vuesa merced hallara y le constara por vista ocular estar enfermo de una pierna y tenerla abierta por más de siete u ocho partes, hinchada y mal tratada, y demás dello tener debajo de un sobaco izquierdo una hinchazón que va creciendo y me da mucha pena, y los testigos que la otra cosa en contrario han jurado contra mí han dicho lo contrario de la verdad, y lo que no entendieran.

Lo otro vuesa merced no hallara, que yo después que estoy en esta ciudad, que ha más de diez años, ni mis antecesores nunca han estado ni yo estoy en posesión de entrar con los dichos herreros ni oficiales de martillo en las dichas danzas, ni les han sido ni a mí repartidos ningunos maravedís ni otros intereses para ello, ni tal cosa ha habido, ni hay hasta agora, que los dichos herreros pusieron esta nueva imposición por me molestar, por las cuales razones y las demás que protesto decir y alegar a vuesa merced pido e suplico me mande dar por libre e quito de lo contra mí hecho en esta causa absolviéndome de todo ello sin costas sobre que pido justicia e para ello lo firmo.

Otro si atento que la dicha causa es liviana e yo estoy enfermo y determinado de echarme en cura y tengo prevenido lo necesario para mi salud, a vuesa merced suplico me mande soltar de la cárcel a lo menos debajo de fianzas que daré en la cuantía que por vuesa merced fuere mandado⁶.

Ese mismo día, Rodrigo Álvarez de Araujo, escribano del rey y su notario público, leyó y notificó en Mondoñedo una provisión de la Real Audiencia de la cual se mandó dar traslado. Entre los testigos estuvieron presentes dos discípulos del encausado, los plateros Juan de Cotorino y Felipe Correa. Acto seguido se mandó que *“dando Francisco Vieira fianzas de estar a justicia y pagar lo juzgado y exigido, y de se volver a la cárcel cada y cuando que le sea mandado, sea suelto”*⁷.

El documento de halla en mal estado. Sin embargo, es de suponer que se desestimaron los autos interpuestos contra el platero puesto que, posteriormente, su estancia en Mondoñedo transcurrió con normalidad. Así, hemos podido documentarle unos meses más tarde actuando como fiador de Juan Rodríguez, el cual había sido nombrado ejecutor del servicio ordinario y extraordinario de esta provincia⁸.

Las cosas con Diego Celada no acabaron reñidas o al menos no por mucho tiempo, ya que ambos estuvieron asociados más tarde para comerciar vino procedente de Orense y Andalucía, al menos entre 1588 y 1590⁹.

Además de seguir trabajando como platero de la Catedral de Mondoñedo, recibió ciertos encargos del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Por ejemplo en las cuentas de marzo de 1599 se menciona un pago al orfebre por el adrezo de unas vinajeras de plata¹⁰.

El 2 de abril de 1602, a cumplimiento de una cédula real del 28 de abril de 1601 con instrucciones sobre el peso y registro de la plata¹¹, fue nombrado por el concejo contraste y marcador de plata.

La dicha justicia e regimiento dixeron que por quanto por la real cédula arriba referida se mandaba que la ciudad nombrase contraste y marcador, nombraron luego a Francisco Vieira platero vecino desta ciudad en el dicho oficio para el dicho efeto, y mandaron que por cada pesa que confiere y marcare lleve lo contenido en la dicha cédula real para cuyo efeto le mandaron entregar el marco de ocho libras que hoy dicho día se entregó en

6 ARG. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

7 ARG. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

8 A.M.Mon., Actas Capitulares, libro 922, fol. 34v.

9 A.M.Mon., Actas Capitulares, libro 922, fol. 70v.; libro 922, fol. 130v.; libro 922, fol. 134r-134v.

10 AHN. Clero Secular_Regular, L.6373. Libro de visitas de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de la ciudad de Mondoñedo, f. 90v.

11 A.M.Mon., Actas Capitulares, L.- 923, fol. 166r-116v.

este consistorio, y ansi mismo una balanza y guindalete con una caja de hoja de Flandes y que el conferir sea con intervenci3n de la justicia y ante el escribano de ayuntamiento y no de otra manera, y por raz3n de los pesos que diere a los forasteros que traxeren mercadur3a a esta ciudad lleve por cada d3a un real, y lo que as3 cobrarle lo ponga por quenta y raz3n para que dello d3 la mitad a la ciudad, y la otra mitad para 3l por su trabaxo y en lo que fuere de m3s lleve su parte conforme a la ley, lo qual en cabo de a3o o fiesta declare y de quenta debaxo de juramento, todo ello sin fraude ni enga3o, so pena que ser3 castigado¹².

Este documento constituye una fuente de inter3s al tratarse del primer nombramiento de marcador y contraste que hemos podido documentar en la ciudad de Mondo3edo. No obstante, contamos con otra documentaci3n que atestigua la presencia de este cargo y el uso de la marca de localidad desde una 3poca bastante anterior.

Por todo ello, suponemos necesario rectificar la opini3n mantenida hasta ahora que consideraba que este tipo de cargos no se hab3an oficializado en la ciudad hasta el siglo XVIII, as3 como de revisar la historia de la plater3a en esta zona sobre todo en lo que respecta a los siglos XVI y XVII.

La 3ltima referencia suya que disponemos hasta la fecha es una carta de poder que sign3 el platero, ahora con pulso poco firme, el 1 de septiembre de 1608¹³. Tal vez la ausencia de datos posteriores sobre Vieira pueda deberse a un cambio de residencia o bien, y esto es lo que parece m3s probable, a su deceso. A este respecto, parece significativo el hecho de que en 1612 el concejo nombrase a un nuevo marcador y contraste, el platero Gonzalo Mart3nez¹⁴.

2. La valoraci3n social del oficio y su reconocimiento como arte liberal

Los plateros gozaron desde la edad media de una consideraci3n social especial y este hecho obedece, entre otras razones, a la naturaleza de los metales preciosos, a su valor simb3lico y representativo, y a su uso para la acu3aci3n de moneda, circunstancia esta 3ltima que motivar3a que desde antiguo determinadas jerarqu3as sociales, conscientes de los riesgos que entra3aba para la hacienda real y las finanzas p3blicas el manejo por particulares de esos metales, quisiesen regular esta actividad (Cruz Valdovinos, 1987: 65-158; Sanz Serrano, 1991: 56-57; Goy Diz, 1998: 87-88; Heredia Moreno, 2002:

12 A.M.Mon., Actas Capitulares, L.- 923, fol. 186v-187r.

13 Archivo Hist3rico Provincial de Lugo (AHPL), Protocolos Notariales. Pedro Gonz3lez de Vali3o. Sig. 7186/4. f. 35r-35v.

14 A.M.Mon., Actas capitulares, L.- 924, fol. 116r.

21-24; Martín González, 1993: 102-105; López-Yarto Elizalde, 2008: 445-478; Herráez Ortega 2016: 112-130).

A partir del siglo XV, paralelamente a los cambios que se estaban produciendo en otras esferas de la sociedad se fue formando una nueva concepción del arte y del artista. En este proceso de renovación sería clave la controversia sobre las artes liberales. Los artistas fueron mejorando considerablemente su posición y gozando de mayor respeto, en general, hacia su profesión, si bien persistía la tradicional separación entre las artes mecánicas y liberales. No obstante, a lo largo del quinientos este proceso de cambio se fue acentuando y, al igual que otros artistas comenzaban a reivindicar un mayor reconocimiento social, también los plateros lucharon para que no se les considerase meros artesanos sino artistas y defendieron la inclusión de su actividad profesional dentro de las artes liberales.

En 1585 Juan de Arfe, platero con una gran formación humanística, publicaba su primera edición de *Varia*, en donde demostraba conocer los fundamentos teóricos de científicos y filósofos de la antigüedad como Euclides, y humanistas italianos como Alberti y Serlio.

Este extraordinario caso es ejemplo de cómo se había empezado a valorar al maestro que fuese capaz de aportar a la obra no solo una habilidad técnica sino unos conocimientos teóricos precisos y de plasmar con su ingenio las tendencias que estuviesen más en boga.

En todo este proceso tuvieron un importante papel los tratados teóricos que hicieron hincapié en el componente intelectual, necesario para el ejercicio de determinadas artes, así como los alegatos que realizaron letrados, intelectuales y artistas para la defensa y reconocimiento de estos oficios. En estos, se intentó tomar como referente a los autores de la antigüedad clásica, se buscaron casos de favor concedidos a los artistas por reyes, príncipes o papas. A este respecto constituyen ejemplos la obra de Lorenzo Ghiberti, Benvenuto Cellini y Gaspar Gutiérrez de los Ríos.

Artífices plateros llamo, no a todos los que trata el ministerio de la plata y del oro, sino solo a aquellos que dibuxan, esculpen, y relievan en pequeño, o en grande figuras e historias al vivo, de la manera que se hace por los artífices escultores. Que por ella se gane fama, Plinio lo dice (Gutiérrez de los Ríos, 1600: 128).

En *Noticia general para la estimación de las artes*, Gutiérrez de los Ríos refería a las artes liberales, entre las cuales debía incluirse la platería, como artes del entendimiento, en cuyo ejercicio era necesario el conocimiento de la aritmética, la geometría y la perspectiva. En su defensa remitía a Séneca, Galeno, Aristóteles y Sócrates entre otros filósofos, a la vez que hacía alusión a diferentes artistas de la antigüedad clásica y del renacimiento.

Entre los ejemplos seleccionados, daba noticia de una carta de Carlos V con fecha de 31 de septiembre de 1552 que contenía una pragmática de ese mismo año por la que prohibía el uso de trajes de seda a ciertos oficios, excluyendo de la privación a los plateros:

Por la qual prematica no se prohibía a los artífices y plateros el traer de la seda, porque su arte no era oficio. Y ansi los derechos les nombran artífices y no oficiales. Porque propia y verdaderamente se decía oficial el que hacía obra para cuya composición no se requería ciencia ni arte alguna liberal. Y artífice se dice de aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia, e noticia de algunas de las artes liberales, como es la obra del artífice platero. Porque si el artífice platero no sabe y entiende del arte de la geometría para proporción de la longitud y latitud de lo que labra, o no sabe el arte y ciencia de la perspectiva para el dibuxo y el retrato de lo que quiere obrar, y no sabe y entiende el arte de la aritmética para numerar y entender los quilates y valor del oro y plata, y perlas, y piedras, y monedas no puede ser artífice ni platero, sin saber ni entender todas las dichas ciencias y artes (Gutiérrez de los Ríos 1600: 206-210).

La carta respondía a la petición de los plateros de Palencia de que el rey les enviase una sobrecarta de la provisión u otra provisión, que escrita con mayor claridad pudiese evitarles los problemas y perjuicios que dicha pragmática les estaba ocasionando con las autoridades. A lo que el rey contestó autorizando a los plateros y dándoles este derecho.

Cruz Valdovinos da cuenta de dos cartas dadas en 1524 y 1551 a favor de los plateros de Toledo y Plasencia, respectivamente, en la que se contienen pragmáticas similares sobre el uso de la seda (Cruz Valdovinos 1975: I, 9)

En cuanto a la consideración de artífice, por oposición a la de oficial, semejantes fueron los alegatos que presentaron los plateros sevillanos en un contencioso de 1566 (Sanz Serrano 1991: 200), así como la Cofradía de San Eloy de Toledo en 1580 (Cruz Valdovinos 1975: II, 10).

Los plateros irían afianzando este reconocimiento social a través de privilegios reales, ratificados posteriormente a través de pleitos resueltos mediante autos favorables.

En el litigio que Francisco Vieira mantuvo en 1586, el mismo platero reconocía que no era la primera vez que había recurrido a la justicia, puesto que había apelado en ocasiones anteriores contra otros autos semejantes por considerarlos injustos y agraviantes, alegando en su defensa que su oficio era *"oficio de hombres nobles y principales"*.

La defensa del oficio como arte, más allá de quedarse en una pugna de fundamento teórico, tuvo importantes repercusiones y conllevó para los artífices importantes mejoras sociales y económicas.

Entre las ventajas prácticas podemos señalar la exención del pago de impuestos o alcabalas por la venta de las obras, estar exentos de participar en el mantenimiento de los soldados, el aludido permiso relativo al atuendo o vestimenta, y otra serie de concesiones (Cruz Valdovinos 1975: II, 9-25; Martín González 1993: 102-105; Herráez Ortega 2016: 112-130).

Destacamos, por lo que toca a este estudio, la exención en el repartimiento para costear las danzas del Corpus Christi. El 29 de mayo, Vieira presentaba una petición para defender su derecho fundamentado en una antigua costumbre usada y guardada. Esgrimía que estaba exento de practicar tales danzas para el Corpus porque *“hay antiquísima costumbre usada e guardada que los plateros no pueden ser compelidos para el dicho efeto ni sujeto a los dichos carpinteros y herreros”*. Añadía asimismo, que *“quando fuesen compelidos y ellos obligados a hacer el dicho oficio había de ser con personas de su oficio y otra gente noble, y no con los dichos carpinteros ni herreros”*¹⁵.

Posteriormente, cuando fue llevado preso a la cárcel el 5 de junio de 1586 pidió al escribano que diese fe y testimonio de lo acontecido. En este testimonio declaró que en otras ocasiones había sido incluido en el repartimiento de los gastos para costear estas danzas y que había apelado en la Real Audiencia de Galicia, donde estaba la causa pendiente:

Dijo el confesante que antes de agora otras veces fue nombrado y metido en repartimiento de lo que se solía repartir para el gasto de las tales danzas y regocijos que se han hecho en esta ciudad, y por no ser su oficio comparado al oficio de los herreros y carpinteros y más oficios a reusado de no querer pagar y contribuir ninguna cosa para ello, y de lo que se le mandó por los alcaldes mayores pasados apeló dello para la Real Audiencia deste reino. A donde está la causa pendiente y ha traído provisión cerca dello¹⁶.

Vieira consideraba que estaba exento de ello por ser su oficio noble, no comparable a otros oficios mecánicos. Existe constancia de otros pleitos que fueron sostenidos por causa similar, como el de la Cofradía de San Eloy de Toledo contra el corregidor de esta ciudad por haberles condenado a pagar dos ducados para ayuda del Corpus Christi, razón por la que los plateros apelaron ante el Consejo Real obteniendo sentencia favorable en 1580 (Cruz Valdovinos 1975: II, 10).

La aspiración de ascender a una posición superior estaba legitimada, entre otras cosas, por el amplio conocimiento y preparación que todo maestro debía poseer y le era exigido en el examen de maestría que le capacitaba para desempeñar el oficio.

15 ARG. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

16 ARG. Fondo Real Audiencia. Signatura 1048-49.

Una considerable formación y capacitación técnica que unida a todos los logros profesionales haría que se acentuase progresivamente un sentimiento de orgullo y de superioridad con respecto a otros oficios. Esta manera de considerarse artistas y no meros oficiales, probablemente les llevó a buscar una denominación distinta para su corporación en oposición a la palabra “gremio”, por el matiz peyorativo que tal designación pudiera tener y el menosprecio social en general hacia el ejercicio de las profesiones llamadas mecánicas, que eran todas en las que intervenía esencialmente el trabajo manual. Este sentimiento de superioridad hizo que se denominasen a sí mismos como “arte de la platería”, o “arte y oficio de la platería”, frente al nombre de “gremio”, y se presentasen en ocasiones como Cofradía de San Eloy.

A la hora de plantear la situación social del oficio de la platería en Galicia en el siglo XVI podemos concluir que el pleito que Francisco Vieira mantuvo en 1586 es un claro testimonio de que los plateros se vieron alentados por las nuevas ideas y teorías en cuanto a la consideración del arte y del artista, llegando a reivindicar el reconocimiento de su oficio como arte liberal, e igualando con ello su actividad a la de pintores, escultores y arquitectos. No obstante, no podemos pasar por alto que en la práctica el ejercicio laboral en esta época para los artífices continuaba sometido a una estructura rígida, al margen de las particularidades que ofreciese cada profesión, y que el propio carácter mercantil de esta actividad, unido a las circunstancias del momento, con frecuencia sería causa de que prevaleciesen otras consideraciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrán Goas, C. / Pardo de Cela, S.F. / Kawamura Kawamura, Y. (2001): *Cruces parroquiales de la Ribera del Landro* (Viveiro: Instituto de Estudios Viveirenses, Fundación Caixa Galicia).
- Arfe y Villafañe, J. (1795)[1585]: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura* (Madrid: por Don Plácido Barco López) [En Sevilla : En la Imprenta de Andrea Percioni, y Juan de Leon].
- Barrón García, A.A. (1994): “Juan de Arfe en Burgos”, *Burgense. Collectanea Scientifica*, 35, 1, 249-278.
- Bayer, R. (1965): *Historia de la Estética* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Blunt, A. (1999): *la teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)* (Madrid: Cátedra).
- Cal Pardo, E. (1992): *Mondoñedo. Catedral, ciudad, obispado en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del archivo catedralicio* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

- Calvo Serraller, F. (1991): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra).
- Cruz Valdovinos, J.M. (1975): *Organización corporativa de los plateros madrileños. Estudio histórico-jurídico*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid.
- (1983): *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa* (Madrid: Gremio de joyeros y plateros de Madrid).
 - (1987) [1982]: “Platería” en Bonet Correa, A. (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, 65-158 (Madrid: Cátedra).
 - (1997): *Platería europea en España (1300-1700)* (Madrid: Fundación Central Hispano).
 - (2001): “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción,” en Castillo Oreja, M.A. (coord.), *Encuentros sobre patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado (Santiago de Compostela, 2000)* 149-170 (Madrid: Fundación BBVA).
 - (2003): “Santiago, luz de Europa,” en *Luces de Peregrinación*. Catálogo de exposición (Santiago de Compostela: Museo Arqueológico Nacional, Xunta de Galicia).
- Dúo Rámila, D. (2016): “Memoria de plateros portugueses en el siglo XVI en Galicia,” en *Ao tempo de Vasco Fernandes (Viseu, 23/26-9-15)*, 69-82 (Viseu: DGPC, Museu Nacional Grão Vasco, Proyecto Património).
- (2018): “El platero Francisco Vieira y la defensa de su oficio como arte liberal” en *Norba. Revista de Arte*, XXXVIII, 165-178.
- Flórez, E. (1989) [1764]: *España Sagrada*, XVIII (Santiago de Compostela: Alvarellós, ed. Facsímil) [Madrid: en la oficina de Antonio Marín].
- Goy Diz, A. (1998): *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela).
- Gutiérrez de los Ríos, G. (1600): *Noticia General para la Estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos los estados* (Madrid: Pedro Madrigal).
- Heredia Moreno, M.C. (2002): “Consideración social del platero en el siglo XVI,” *Historia Abierta*, 30, 21-24.
- (2008): “La recepción del clasicismo en la platería española del siglo XVI,” en Castillo Pascual, M.J. (coord.), *Congreso Internacional “Imagi-*

- nes": *La antigüedad en las artes escénicas y visuales*, 445-478 (Logroño: Universidad de la Rioja).
- Herráez Ortega, M. V^a. (2016): "Escultores de oro y plata. En torno a la estimación del arte de la platería en España en el siglo XVI", en *De Arte*, 15, 112-130.
- Kawamura Kawamura, Y. / Sáez González, M. (1999): *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII* (Lugo: Servicio de publicaciones de la Diputación de Lugo).
- López-Yarto Elizalde, A. (2008): "Aproximación al arte de la platería española", *Ars Longa*, 17, 169-179.
- Martín González, J.J. (1993) [1984]: *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra).
- Mayán Fernández, F. (1994): *Historia de Mondoñedo. Desde sus orígenes hasta 1833, en que dejó de ser capital de provincia* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo).
- Pagán Vázquez, G. (1999): "Ourivería religiosa no arciprestado de Cenlle", *Boletín Auriense*, XXIX, 89-107.
- Pérez Costanti, P. (1930): *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Santiago de Compostela: Imprenta, Librería y Enc. del Seminario C. Central).
- Pérez Varela, A. (2017): "La participación de los gremios en la procesión del Corpus Christi en Santiago de Compostela", *Nodales*, 17, 54-56.
- (2018): "El gremio de San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XVIII", *Estudios de Platería San Eloy*, 403-416 (Murcia: Universidad de Murcia).
- Rivas Carmona, J. (2014): "La arquitectura de la platería", en *Estudios de Platería San Eloy*, 469-486 (Murcia: Universidad de Murcia).
- San Vicente, A., (1976) *La platería en el Bajo Renacimiento (1545-1599)* (Zaragoza: Pórtico).
- Sanz Serrano, M.J. (1991): *El gremio de plateros sevillano, 1344-1867* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla).
- Sánchez Cantón, F.J. (1920): *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603)* (Madrid: Editorial Saturnino Calleja S.A).
- Vila Jato, M.D. (1999): "La actividad artística en la provincia de Mondoñedo durante el Renacimiento", *Estudios Mindonienses*, 15, 459-476.
- Villaamil y Castro, J. (2002) [1866]: *Crónica General de España. Crónica de la Provincia de Lugo* (Valladolid: Editorial Maxtor) [Madrid: Editorial Aquiles Ronchi].

DA INVESTIGACIÓN Á DIFUSIÓN CULTURAL NA BAIXA LIMIA: UN PROXECTO DE INVESTIGACIÓN E A CREACIÓN DA AULA DO MEGALITISMO (MUÍÑOS, OURENSE)

JOSÉ M^a EGUILITA FRANCO¹

RESUMEN: abordamos as fases dun proceso arqueolóxico centrado no Megalitismo da comarca ourensana da Baixa Lima que abarcou diversas fases secuenciadas e, parcialmente, dentro de dous proxectos desenvolvidos nos concellos de Lobios e, principalmente Muíños. Contemplou prospeccións na comarca e nas súas áreas limítrofes, especialmente Portugal e A Limia Alta así como escavacións en tres monumentos megalíticos. Deseñouse unha ruta Megalítica no Val de Salas (Muíños) con catro monumentos, dous deles escavados e consolidados. Todo este “circuíto megalítico” foi sinalizado e está a ser mantido en condición de visita polo Concello de Muíños. Finalmente, deseñouse e montouse a “Aula Arqueolóxica do Megalitismo do Val do Salas e da Serra de Leboreiro” nun local na zona recreativa de O Corgo, tamén no Concello de Muíños.

Palabras clave: Baixa Limia, Megalitismo, prospección, escavación, Aula do Megalitismo.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Actividades

Nos derradeiros anos da década de 1980 iniciamos dous proxectos de investigación arqueolóxica na Baixa Limia (fig. 1). Primeiro no Concello de Lobios, como medida preventiva ante a inminente construción do encoro de Lindoso que, como agora poden comprobar, ía asolagar parte do territorio do Limia xunto á fronteira da Magdalena, afectando fundamentalmente a Lobios e a Entrimo. Aquí compartimos a dirección cos tamén arqueólogos Celso Rodríguez Cao e Manuel Xusto Rodríguez. Posteriormente iniciamos, agora como único director, outro proxecto distinto no veciño termo municipal de Muíños,

¹ Académico Correspondente da Real Academia Galega de Belas Artes e Xefe do Departamento de Arqueoloxía do Concello de Ourense



Fig. 1.- A comarca da Baixa Limia no noroeste peninsular.

basicamente centrado na Prehistoria Recente e, especialmente, no Megalitismo. A nova actividade, co nome xenérico de “O Concello de Muíños e o seu marco arqueo-xeográfico”, articulará unha parte moi importante do presente escrito. De todas formas, entre as actividades directrices dos dous proxectos, centrarémonos nos aspectos referidos ás investigacións e outras accións que tiveron relación co Megalitismo. Entre elas, salientamos as seguintes:

-A prospección arqueolóxica de toda a comarca da Baixa Limia baseada na localización de monumentos megalíticos e na comprobación dos datos extraídos da historiografía sobre a zona, dado que algunhas publicacións son moi antigas. En ocasión rebasamos os límites deste territorio, principalmente cara a Portugal e a Limia Alta, para poder obter unha mellor contextualización espacial dos monumentos limítrofes (fig. 2).

-A escavación arqueolóxica de tres monumentos descubertos no decurso da prospección, a mámoa M2 de San Bieito (SBIM2, Grou, Lobios. Eguileta

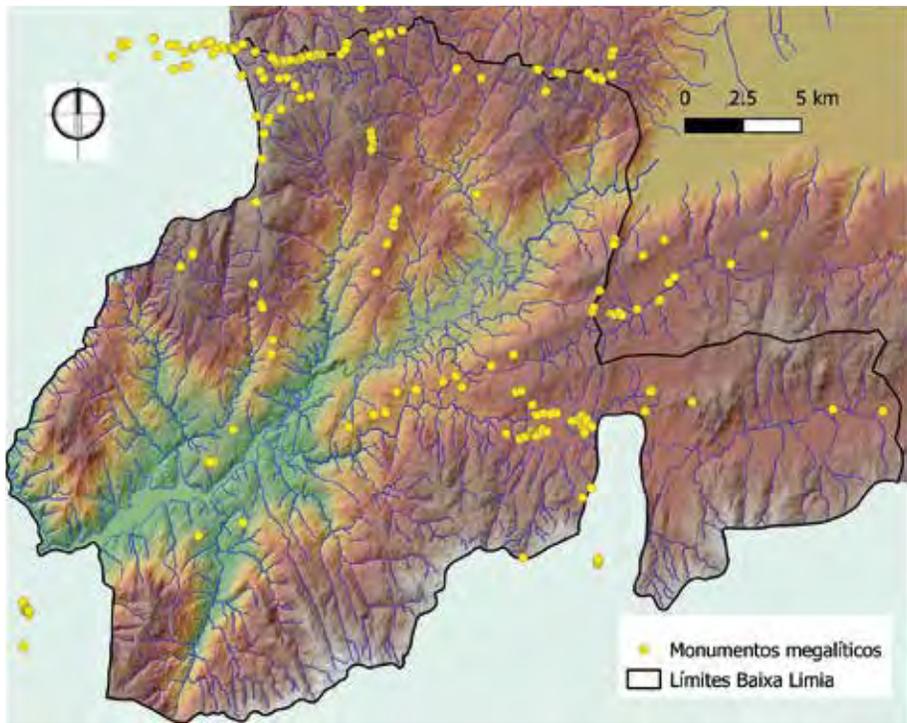


Fig. 2.- Monumentos megalíticos na Baixa Limia e as principais concentracións nas zonas limítrofes.

2000) e as M1 e M5 de Outeiro de Cavaladre (OCvM1 e OCvM5 respectivamente Maus de Salas e Requiás-Guntumil, Muíños. Eguileta 2003).

-A creación de dúas rutas temáticas sobre o Megalitismo nunhas áreas que concentran o maior número de monumentos da comarca. Unha apoiada en catro dolmens visitables no Val de Salas (Muíños; Eguileta 2003), totalmente sinalizada e preparada para as visitas. A segunda, é a “ruta de Leboreiro.” Aínda que só foron recentemente intervidos algúns monumentos no actual territorio portugués, moitos outros están dotados dunhas cualidades que permiten achegarnos á súa imponente implantación na paisaxe do seu momento (Eguileta 2006-2007).

-A creación da “AULA ARQUEOLÓXICA DO MEGALITISMO DO VAL DO SALAS E DA SERRA DE LEBOREIRO”², na que por medio dos monumentos megalíticos da Baixa Limia, e os colindantes de Portugal (os contiguos do

2 Creada dentro dun programa de posta en valor do Megalitismo na Reserva da Biosfera Transfronteriza Gerês-Xurés a través do proxecto GERÈS-XURÉS DINÁMICO, cofinanciado ao 75% polo Fondo Europeo de Desenvolvemento Regional (FEDER) dentro do Programa INTERREG V A ESPAÑA-PORTUGAL (POCTEP) 2014-2020. O deseño, material gráfico, audiovisual e composición foi elaborado pola empresa VISUALQ. Contamos coa colaboración da Técnica do INORDE Begoña Cádiz Rilo.

Planalto de Leboreiro, os da Serra do Soajo, Serra Amarela, O Batateiro, A Mourela, etc.) e a través da súa contextualización co Megalitismo Atlántico, se explica este fenómeno simbólico, arquitectónico e monumental no contexto da Prehistoria.

1.2. A Baixa Limia, territorio de referencia

A Baixa Limia, marco destes traballos, é o sector máis próximo a Portugal da comarca ourensán da Limia. Esta, localizada no suroeste da provincia de Ourense, está formada pola cunca hidrográfica do río homónimo en Galicia e ten unha extensión aproximada de 1250 km². É un dos grandes vales independentes de Ourense, limitando coa cunca do Miño polo norte e oeste e da do Douro polo nacente.

É evidente a gran diferenza orográfica entre as zonas nororiental e suroccidental, denominadas respectivamente Limia Alta e Baixa Limia. A segunda, o noso marco de referencia, ten unha extensión aproximada de 580 km². Na división administrativa actual está formada polos termos municipais de Lobios, Entrimo, Muíños, Lobeira e Bande. Nós, optando por unha delimitación estritamente orográfica e non administrativa, incluímos parte dos termos de Vereia, Porqueira, Calvos de Randín, Baltar e Os Blancos para non separar deste territorio as penicháns da Serra de Leboreiro e o Val de Salas. Pola contra, si respectamos a fronteira con Portugal, que delimita esta Baixa Limia galega polo sur e oeste.

En todo caso a elección dunha comarca natural como marco de referencia é estritamente operativa. En traballos anteriores propuxeramos como hipótese de traballo a coherencia e cohesión desta base territorial como escenario físico dun grupo de comunidades que a ocuparon e modificaron entre mediados/finais del V^o milenio e inicios do II^o AC.

A delimitación orográfica da Baixa limia establecémola a partir das divisorias de augas, que actúan de límite coa cunca do Miño e coa Limia Alta. Está formada por unha serie de elementos orográficos que a individualizan perfectamente con respecto aos territorios limítrofes.

Iniciase na plataforma superior da Serra de Leboreiro, cunha cadea de cumios aplanados dos que algún sobrepasa os 1.300 m de altitude. Traza, con cotas progresivamente descendentes, unha especie de arco en dirección SW-NE-WE. Cara ó leste esta divisoria continúa pola línea de cumios de Penedos da Canteira (1.162 m), Alto de Froufe (1.249 m), Alto das Lousas (1.064 m), Outeiro de Augas (1.063 m), Montes do Cexo (1.018 m) e Montes de Bande, onde o pico de Fonte Santa acada os 1.086 m de altitude.

Dende o Fonte Santa descende gradualmente na dirección NW-SE ata a ribeira do Limia sobre a liña de cumios formada polos altos de Lomba Morta

(1.021 m), Carpazas (1.069 m) e Congostro (911 m). A partir da parroquia de Güín e na curva de nivel dos 620 encóntrase co río Lima. Na súa beira esquerda e na dirección W-E continúa polos montes de Calvos de Randín, nos que destacan os altos da Axorita (1.160 m), do Cabreiro (1.264 m), da Carpaceira (1.251 m) e os da Aguioncha (1.230 m). Dende aquí toma a dirección NS polos da Boullosa (1.083 m) e do Crasto.

A partir de aquí contacta coa fronteira con Portugal. De E a W, a Serra de Pena, con altitudes próximas ós 1.400 m, a Serra do Pisco, con valores semellantes, a Serra do Xurés, con cotas superiores ós 1.500 m. e coroada por unha serie de picos que lle confiren un aspecto ourizado. Entre eles debemos salienta o Coto de Prado Seco (1.387 m), os picos de Fontefría, cun teito de 1.458 m, o Coto das Galleiras (1.320 m), o Alto da Nevosa (1.380 m) e o Altar de Cabróns (1.528 m) e, antes do cauce do Limia, a Serra de Santa Eufemia (1.110 m). Na beira dereita e en paralelo á liña fronteiriza, a Serra do Quinxo (1.166 m), que ascende progresivamente en dirección norte ata contactar coa Serra de Leboreiro.

1.3. A investigación sobre Megalitismo na Limia

Dende a década de 1950 A Limia practicamente non contou con investigacións dedicadas ao Megalitismo, agás proxectos illados de prospección, como o do Val de Salas (AA.VV. 1980). Sen embargo sempre creramos que esta comarca limítrofe con Portugal ofrecía un gran potencial e atractivas posibilidades para traballar neste tema, especialmente polas publicacións dos investigadores que nos precederon sobre os xacementos megalíticos de Val de Salas, da Serra de Leboreiro, do Monte das Motas, ou de Galez.

Con tales perspectivas iniciamos unha serie de traballos parcialmente tratados nas nosas teses de licenciatura e doutoramento. Deste modo o estudo dos materiais procedentes das mámoas e depositados no Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, serviunos como primeiro paso no contacto coa Limia (Eguileta Franco 1986 e 1987). No segundo traballo, centrado no Megalitismo da Baixa Limia e a súa relación cos asentamentos da Idade do Cobre (Eguileta Franco 1994 e 1999) iniciamos a prospección e catalogacións dos monumentos megalíticos desta comarca, servíndonos de base para estudos e accións posteriores.

Volvendo sobre a historiografía do Megalitismo da comarca, vemos como as publicacións, sen ser abundantes, remóntanse ao s. XIX. Ata a derradeira década do mesmo os traballos non son nin temática nin territorialmente monográficos. Os contidos atanguían tanto a referencias, moitas veces meras alusións, como a aspectos parciais incluídos en investigacións arqueolóxicas e prehistóricas máis amplas, caso das cerámicas ou dos materiais líticos procedentes dos monumentos megalíticos.

Entre os primeiros traballos dos precursores da investigación na arqueoloxía e prehistoria de Galicia, como Ramón Barros Sivelo ou Arturo Vázquez Núñez ata os estudos máis recentes, pódense definir diferentes períodos historiográficos no Megalitismo destes territorios:

-*O primeiro cuarto do século XX*: os derradeiros anos do século XIX e as primeiras décadas do XX están protagonizadas por Arturo Vázquez Núñez, Benito Fernández Alonso, Manuel Díaz Sanjurjo e Ramón Barros Sivelo, cun coñecemento arqueolóxico bastante alleo ao método científico. Ten unha forte incidencia o celtismo e o historicismo romántico, fortemente influenciado por historiadores decimonónicos anteriores, como é o caso de Manuel Murguía (1901). Tales premisas marcan as primeiras referencias de Ramón Barros Sivelo, asociando as mámoas co ritual funerario e cultural céltico. Na mesma obra reseña a necrópole de Monte das Motas e a existencia dun menhir na Serra do Xurés³, ademais de catro túmulos no Monte de San Cibrao, un deles decorado con coviñas. Tamén alude de forma moi esaxerada, ás mámoas da meseta de Santa Cristina de Montelongo, onde sitúa varios centenaes nun espacio de 1 km² (Barros Sivelo 1875).

No inicio do século XX ve a luz unha obra esencial de Vázquez Núñez (1901). Ademais de conter citas máis ou menos precisas para a ubicación de monumentos megalíticos, analiza e valora por primeira vez a filiación cultural dos seus construtores, os criterios de emprazamento, o sistema construtivo dos megálitos e a posible orixe polixenista das mesmas por parte de pobos sedentarios. A través dos enxovais, Vázquez Núñez teoriza a posible relación das mámoas co Neolítico, aínda que tamén cos castros e cunha “*procedencia celta probable*”. Inclúe na mesma obra distintas tipoloxías arquitectónicas das mámoas, ao tempo que advirte da prioritaria orientación das portas das antas cara ó nacente.

Esencial é a obra do investigador portugués J. Fortes, que publica o primeiro estudio dos megálitos do Val de Salas. Realiza observacións sobre a orientación das entradas dos dolmens e inclúe a mención sobre un ortostato decorado con pinturas nunha das antas (Fortes 1901). Pola súa parte Benito Fernández Alonso (1906) refire gran número de mámoas e dolmens no Monte das Fachas, ademais dos monumentos de Monte de San Fiz e da presenza dun menhir con cazoletas en Xinzo da Limia. Tamén a existencia de megálitos en Paradela, Randín, Requiás e Maus de Salas, todos eles no Val de Salas.

No estudio sobre a relación entre mámoas e antigos camiños, M. Díaz Sanjurjo inclúe a mención ao monumento do Alto do Vieiro. Pero nas valora-

3 Do que Cuevillas di: “Os dous mehires de que se ocupa e reproduce Barros Sivelo emprazados un en San Pedro de Rocas e o outro na Serra do Xurés, na alcaldía de Lovios, son, se xénero de dúbida, rochas talladas tan soio pola erosión e nas que o home non puxo man nin pra erguelas nin pra darlle forma” (López Cuevillas 1973: 91).

cións históricas segue a relacionar os megálitos cos celtas, e relaciona estas tumbas con xacementos estanníferos, ao tempo que ofrece un novo patrón de asentamento: os pasos naturais das divisorias de augas (Díaz Sanjurjo 1904).

-A “*Xeración Nós*” e o *Seminario de Estudos Galegos (SEG)*: cos investigadores deste grupo e como froito da chegada a Galicia de Hugo Obermaier e Luis Pericot, a prehistoria galega acada o contido científico que se está a implantar noutras áreas da Península Ibérica, se ben os métodos desta disciplina de coñecemento están aínda en estado embrionario.

Dende os inicios da década de 1920, os estudos dos megálitos orientáronse, entre outros obxectivos, á superación dos aspectos especulativos, acometéndose agora prospeccións e escavacións arqueolóxicas. A actividade principal recae nun grupo de investigadores, entre os que despuntan Federico Maciñeira, que centrou os seus traballos na área septentrional galega (Maciñeira 1929, 1935 ou 1943), e Florentino López Cuevillas, máis vencellado á área meridional e principal impulsor da actividade arqueolóxica e dos estudos prehistóricos en Galicia.

Das prospeccións e escavacións compre salientar a catalogación da necrópole de Monte das Motas (López Cuevillas 1923) e a súa posterior escavación, xunto con algúns monumentos da Serra de Leboreiro (López Cuevillas 1925a), a escavación das mámoas de San Cibrao, a Mota Grande e a Mota Pequena de Monte Albán (López Cuevillas 1925b) e os catro monumentos do Val do Salas (López Cuevillas 1927a). En 1927 inicia un programa de catalogación, as denominadas “papeletas”, que recollen, entre outros, os de Monte das Motas, Serra de Leboreiro, Monte Grande, Monte das Fachas, Oleiro de Antas, San Cibrao, Monte Albán e Val do Salas (López Cuevillas 1927b).

Pero as actividades do sobresaínte investigador non se limitan ás que vimos de reseñar. Xunto con elas estuda as coleccións de materiais das mámoas depositadas nos museos (López Cuevillas 1930) elabora con F. Bouza Brey o primeiro *corpus* teórico de índole prehistórica sobre Megalitismo galego (López Cuevillas e Bouza Brey 1931) e con X. Lorenzo Fernández realiza unha catalogación arqueolóxica da Terra de Calvos de Randín, dando a coñecer a existencia da necrópole “NE de Penas Altas” (López Cuevillas e Lorenzo Fernández 1930).

Existen máis traballos sobre os megálitos límicos, obras doutros investigadores en maior ou menor medida relacionados co SEG ou coetáneos del. Nos inicios da década de 1920, Hixínio García menciona a existencia dun dolmen preto de Entrimo (García 1922). Anos despois Xurxo Lorenzo e Luciano Fariña citan as mámoas da Serra de Leboreiro (Lorenzo e Fariña 1933) e Antonio Couceiro Freijomil da unha sucinta noticia das mámoas da Lampaza (Couceiro Freijomil 1937).

A piques de rematar a década de 1930 publícase a tese de doutoramento de George Leisner sobre Galicia e norte de Portugal. Nela aparecen referencias sobre as mámoas do Val de Salas e Calvos de Randín (Leisner, G. 1938).

-A investigación entre os anos corenta e sesenta. O “Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos”: a Guerra de 1936-1939 supuxo a desaparición do “Seminario de Estudos Galegos”. En 1944 crease o “Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos”, outro dos grandes fitos na investigación do Megalitismo. Cuevillas será, outra vez, o maior expoñente nos estudos sobre as mámoas. A gran coherencia metodolóxica que o caracteriza reflíctese nas publicacións que sintetizan os traballos iniciados na etapa anterior. Obras como “A Edade Megalítica”, que redactou en 1952 (López Cuevillas 1973) ou “Caracteres de la Cultura Megalítica en el Noroeste Peninsular” (López Cuevillas 1955), ofrecen un estado da cuestión que será moi útil para a teorización da investigación sobre o mundo megalítico. Escavacións e catalogacións proseguen nesta nova etapa. Na Limia esta onda está representada polas publicacións das intervencións arqueolóxicas nas mámoas de Galez, Chan de André e Chaira de San Fiz (López Cuevillas e Lorenzo Fernández 1958), así como o estado da cuestión que a partir de 1952 presenta Jesús Taboada Chivite (1973). Por estes anos debemos destacar a intensa labor de George e Vera Leisner, que impulsará a investigación dos megálitos en todo o oeste e noroeste peninsular (Leisner G. e V. 1959).

-A creación do “Seminario de Arqueoloxía” da Universidade de Santiago de Compostela (1968) e a investigación actual: para comezar e aínda que non sexan traballos arqueolóxicos, destacamos as reseñas do xeógrafo Abel Bouhier sobre as mámoas do Val de Salas no seu estudo diacrónico da paisaxe agraria galega dende a etapa megalítica (Bouhier 1979).

A creación do “Seminario de Arqueoloxía” na Universidade de Santiago de Compostela, representou un novo pulo para a arqueoloxía galega. Baixo a dirección de Alberto Balil Illana e Carlos Alonso del Real y Ramos, unha nova xeración de arqueólogos investigará nos megálitos galegos. Entre eles, Antón Abel Rodríguez Casal, José Carlos Sierra Rodríguez, Manuel Carlos García Martínez ou José Manuel Vázquez Varela. As terras da Limia quedarán á marxe das actividades destes investigadores, que traballaron en xacementos e zonas como A Mina da Parxubeira (Rodríguez Casal 1989), Oirós (Sierra Rodríguez 1981), ou Rechaba (Vázquez Varela, 1979). As actividades sobre o Megalitismo no suroeste ourensán desaparecen totalmente, agás a reescavación das mámoas nº 1 e nº 3 de Maus de Salas por J. Ferro Couselo (1972) ou a prospección interdisciplinar do Val do Salas na que se catalogaron varias mámoas da Veiga de Requiás, da Moura e a mámoa de Porqueirós, todas no concello de Muíños (AA.VV. 1980). Unha última intervención foi dirixida por

Antonio Rodríguez Colmenero na Serra de Larouco, límite oriental da Limia Alta, con seis novos monumentos (Rodríguez Colmenero 1971).

Foi unha nova xeración de investigadores a que vai retomar, directa ou indirectamente, a investigación na Limia. Na década de 1980 publícase unha obra de R. Fábregas Valcarce e F. de la Fuente Andrés baseada no estudo das cerámicas e dos útiles líticos pulimentados procedentes dos túmulos de Galicia. Abordan os procedentes da Mota Grande e da Mota Pequena de Monte Albán, da M7 do Monte das Motas e de Maus de Salas (Fábregas Valcarce e Fuente Andrés 1988). Na mesma década nós mesmos, nun traballo que presentamos como tese de licenciatura (Eguileta Franco, 1986) estudiamos os materiais procedentes dos túmulos límicos (Eguileta Franco 1986 e 1987).

A finais da década de 1980 e inicios da de 1990 comezan varias actividades programadas de elaboración de cartas arqueolóxicas na Baixa Limia que inclúen mapas de distribución de monumentos megalíticos. Nas prospeccións realizadas en Lobios catalogamos as mámoas de San Bieito, Anta do Couto e de Portela de Arcas (Eguileta Franco, Rodríguez Cao e Xusto Rodríguez 1991), en Bande rexistráronse as monumentos de A Cañota e Nogueira (Rodríguez Cao 1991) e en Muíños as mámoas de Corga de Arcas, Monte de Pazó, Outeiro das Cachofás, Monte de Reparade, O Nicho, A Lampaza, A Anta, Catro Camiños, O Reboral, Poza da Levada, Outeiro de Cavaladre, A Lagoa, Portela de Pitões, Padín. A Chamuscada, A Moura, etc. (Eguileta Franco 1993-4, 1994, 1995a e 1995b). Con posterioridade, Os Rebouciños, As Lamas, Subalados, Monte Meau, etc.

Dende Muíños, estendemos á prospección a toda a Baixa Limia. Seguendo na marxe esquerda do Limia, coas necrópoles e monumentos de Outeiro do Ferro-Penagache, Serra das Motas, Oeste de Outeiro das Mos, Outeiro das Mos, Coto das Balsas, Pozo da Moura, Salgueiro Seco, Serra de Quéguas, Mourisca de Arriba, Mota da Cabreira, Grama do Corno Dourado, Froufe, Penedos da Canteira, Os Acebiñeiros, Fonte do Bido, A Mota, As Catro Cruces, Outeiro de Augas, Os Pedrouzos, Penedos da Cha, A Formiga, San Bieito, A Moa, Monte de Calvos, e un longo etcétera (Eguileta Franco 1994 e 1999) (fig. 2).

2. ESCAVACIÓNS EN MONUMENTOS MEGALÍTICOS

Nos proxectos que desenvolvemos en Lobios e Muíños entre os anos 1988 e 1994, escavamos tres monumentos megalíticos: o M2 de San Bieito (SBiM2; Eguileta 2000) e os M1 e M5 de Outeiro de Cavaladre (OCvM1 e OCvM5; Eguileta 1994, 1999 e 2003). Non tres utilizamos un sistema de cuadrículas de 2 m x 2 m superpostas aos cuadrantes do monumento, seguindo o método de gabias enfrontadas en “L” que no seu día propuxo V. O. Jorge

(1978). Tal método permite establecer a secuencia de relacións estratigráficas entre a zona central e a masa tumular.

2.1. Mámoa M2 de San Bieito (SBiM2)

Escavámola nos anos 1988 e 1990. O monumento ten unha superficie aproximada de 200 m², dos que intervimos 56 m² repartidos en catorce cuadrículas. Non foi posible definir a estrutura central de enterramento. O intenso espaxamento que detectamos na distribución do enxoval evidencia a destrución e remexido ao que foi sometido o monumento, especialmente no que respecta á súa estrutura arquitectónica central.

As consecuencias directas dos saqueos e destrucións perpetradas ao longo do tempo veñen indicadas por varios feitos, entre eles a localización de fragmentos dos ortostatos nas beiras da masa tumular, a exhumación doutro fragmentado no fondo dunha das cuadrículas centrais, ou a gran dispersión dos restos do enxoval, distribuídos de xeito moi desigual por toda a superficie e profundidades da terra removida que colmataba o cráter de violación.

Neste monumento realizáronse análises palinolóxicas e obtívose unha datación de C14 procedente da base da masa tumular (ICEN762: 4717±270 BP; 2717±270 a. de C.; Alvarez Fernández 1993), 2863 cal BC, data calibrada coa que poderíamos estimar a edificación do monumento na primeira metade do III milenio⁴.

No decurso da escavación foron exhumados diferentes materiais, líticos e cerámicos e, dada a forte remoción que sufriu o monumento, en posicións espacial e estratigráficamente moi dispersas. Apareceron dúas puntas de frecha, unha con base base cóncava e outra con base y recta, un fragmento de trapecio, dous fragmentos de láminas de seixo con seccións triangulares, un disco pétreo, un idoliño decorado cunha acanaladura e catro coviñas, un dubidoso afiadador de agullas de oso feito en arenisca, varios fragmentos cerámicos, incluída unha posible fusaiola do mesmo material, un fragmento dun gros disco de rocha metamórfica rosada decorado con acanaladuras horizontais e transversais e vinte e tres contas de colar discoides de xisto con perforación central e de pequeno tamaño, con diámetros que oscilan entre os 3 mm e os 4 mm.

Pero algúns dos materiais, especialmente a posible fusaiola ou as puntas de frecha con bases cóncava e recta, son diferentes dos habituais que forman os enxovais destas etapas megalíticas, e si son frecuentes noutros tipo de xacementos, como os poboados ao ar libre do Calcolítico precampaniforme.

4 Valoración que debemos observar con cautela, xa que deriva dunha única datación.

2.2. A mámoa M1 de Outeiro de Cavaladre (OCvM1)

Coa escavación do sector central comprobamos como a cámara dolménica esta formada por un espazo único de enterramento cunha planta tendente a rectangular, sen que existise diferenza entre a cámara propiamente dita e o corredor (fig. 3). A diferenciación entre ambos si é perceptible en alzado. O acceso ábrese ó surlleste.

O túmulo é unha acumulación moi uniforme de terra, tan só diferenciada pola coloración levemente máis clara das zonas inferiores do mesmo. Esta masa tumular protexeuse cunha coiraza de pedras de pequeno e mediano tamaño que se asenta directamente na superficie daquela, Na Zanja Norte consérvase uniformemente, que na Zanja Leste é máis discontinua.

A maior parte do enxoval está formada por fragmentos de recipientes cerámicos, que se atoparon practicamente en todos os estratos do monumento. Na súa maior parte eran recipientes de factura manual e acabados moi simples, maioritariamente alisados. As pastas inclúen desgrasantes groseiros de seixo e mica, con coccións irregulares e oxidantes na práctica totalidade dos fragmentos. As formas, agás contadísimas excepcións, son irreconstruíbles. As puntas de frecha de base triangular presentan bastante unidade formal e de materia prima, xisto, independentemente do tamaño que cada unha delas ten. Apareceu ademais un fragmento dun posible cicel.



Fig. 3.- Escavación no megálito M1 de Outeiro de Cavaladre.

2.3. Mámoa M5 de Outeiro de Cavaladre (OCvM5).

O mesmo sistema de escavación empregado permitiunos clasificar a cámara como tipo irregular cistoide e, quizais, para unha inhumación individual. Mantiña un sistema de selado total do recinto funerario con placas pétreas que tapaban as ranuras que quedaban entre os ortostatos (fig. 4). Estes forman unha cámara alongada e de pequenas dimensións, con 1,90 m de lonxitude máxima e 1,20 m/0,75 m de anchura. A orientación lonxitudinal, NW-SE. A coiraza consérvase uniformemente na Zanja Norte, mentres que na Zanja Leste ten peor calidade construtiva.

Os materiais da mámoa M5 de Outeiro de Cavaladre, pese ao reducido tamaño da súa cámara, son moito máis cuantiosos que os da M1. O grupo máis numeroso é o de fragmentos cerámicos, que tamén aparecen practicamente en todos os niveles estratigráficos do monumento, agás no Estrato I, onde soamente atopamos dous e un deles medieval. A maioría son recipientes de factura manual, con acabados moi simples, predominio das superficies alisadas e con desgrasantes groseiros de seixo e mica. A cocción é irregular e oxidante na práctica totalidade dos fragmentos. Agás escasísimas excepcións, os fragmentos non permiten reconstrucións. Entre elas, dous grupos de



Fig. 4.- Escavación na megálito M5 de Outeiro de Cavaladre.

pezas pertencentes a tres recipientes: un cunco atopado no paleosolo (do que se conservan catro fragmentos) outros dous que forman unha unidade de deposición, un cunco semiesférico decorado cun friso de crecentes acanaladas baixo o bordo que contiña no seu interior outro con forma subesférica. Á súa vez, o interior deste último contiña unha punta de frecha.

Apareceu o conxunto baixo a coiraza da Zanja Leste, no interior dunha fosa practicada na masa tumular. Esta localización, a fosa no túmulo baixo da coiraza, pon de manifesto unha deposición intencionada anterior á construción daquela, tratándose probablemente dunha ofrenda que tivo lugar no decurso da construción da mámoa e, en consecuencia, coetánea da súa edificación.

Pola súa parte, as once puntas de frecha descubertas manteñen entre si unha unidade morfotipolóxica e de materia prima, independente do tamaño de cada unha delas. Foron maioría as atopadas no interior da cámara e, sobre todo, no estrato de violación, coa excepción da localizada no interior do recipiente da devandita ofrenda formando, en consecuencia, parte dela.

Apareceron tamén tres micrólitos e unha pequena lámina, así como restos de talla de sílex, seixo cristalizado e prismas de cuarzo desigualmente distribuídos. A eles engádese un machado exhumado na área e estrato de violación. A procedencia estratigráfica da maioría destas pezas condúcenos a pensar que foran desprazadas do interior da cámara durante as violacións do monumento.

Na escavación da Zanja Leste tan só apareceron tres prismas se seixo, un deles cun posible corte intencional, un pequeno coio partido, un seixo rodado e outro cristalizado.

2.4. Valoración conxunta das escavacións nas mámoas M1 e M5 de Outeiro de Cavaladre

As intervencións realizadas proporcionaron unha dupla información. A primeira parte das características arquitectónicas e funcionais dos dous monumentos, que interpretamos como unha cámara megalítica (OCvM1) e pequena cámara cistoide irregular (OCvM5), quizais representativas dun ritual de enterramento colectivo a primeira e dun enterramento individual a segunda. Os materiais procedentes de OCvM1, dende a combinación das procedencias estratigráficas, a análise espacial e os paralelos formais, semellan indicar distintos momentos de deposición no conxunto arquitectónico megalítico: i) Os atopados na masa tumular, anteriores ou contemporáneos do momento construtivo da sepultura: gran parte dos pequenos fragmentos cerámicos e unha lasca de seixo cristalizado. ii) Os exhumados na cámara e na prolongación do corredor, procedentes en principio de deposicións funerarias ou

enxovais: puntas de frecha, algúns restos cerámicos e, probablemente, o fragmento de cisel e o pulidor, a *lamela* e a cerámica decorada. iii) As deposicións nidiamente posteriores: as cerámicas con apliques mamilares, seguramente fragmentos de vasos troncocónicos.

Sen embargo os da mámoa OCvM5 poden indicar unha deposición máis homoxénea. Os atopados na masa tumular, que consideramos anteriores ou contemporáneos do momento construtivo da sepultura, son moi semellantes aos exhumados no interior da cámara. Entre todos eles, tanto os da cámara como os do túmulo, non vemos paralelos que indiquen contextos postmegalíticos, como o caso dos posibles troncocónicos de OCvM1.

O segundo grupo de información é a necropolización ou expansión en superficie do espazo funerario (Outeiro de Cavaladre), con sepulturas megalíticas ás que progresivamente se engadirán outros, acaso cun ritual de enterramento individual, ata formar a necrópole resultante, e incluso a utilización de monumentos megalíticos por grupos humanos da Idade do Bronce.

Poderíamos valorar neste lugar un uso funerario deste espazo, iniciado cun ritual de enterramento colectivo megalítico, que continúa coa construción de novos monumentos con técnicas e formas similares, pero para acoller un enterramento posiblemente individualizado. As técnicas arquitectónicas son comúns nos dous monumentos (solapado dos ortostatos, aplicación de placas de selado nas cámaras ou o sistema construtivo dos túmulos e as coirazas), o que semella perpetuar unha tradición construtiva dentro dun esquema de ruptura total do ritual funerario.

3. SOBRE A “CASOLA DO FOXO”

O megalito M1 de Veiga de Requiás, tamén coñecido co “Casola do Foxo” é un dos dólmenes máis sobresaíntes de Val de Salas (fig. 5) e na actualidade forma parte da ruta megalítica alí existente. Como dicíamos en traballos anteriores (Eguileta Franco 2003), existían dúbidas sobre o seu emprazamento primitivo, é dicir, se está no seu lugar orixinal ou se fora desprazado como a “Casiña da Moura”. De feito existen informacións contraditorias ao respecto. Por unha banda, un informante aseguraba ter participado no seu traslado. Pero os datos que recolleemos *in situ* indican a posibilidade contraria, especialmente por dous motivos:

-A súa orientación: cremos que a entrada orixinal non é a que entón mostraba o monumento, se non onde está colocada a lousa partida. A maioría dos monumentos megalíticos do noroeste orientan a súa entrada (ou eixo maior se foxe unha cista) ao surlleste, cara á saída do sol no solticio de inverno do momento que se edificou cada monumento. Pero “Casola do Foxo” mostra unha marcada tendencia cara ao sur do oco que nós consideramos



Fig. 5.- A Casola do Foxo.

como porta, como outros megálitos da mesma contorna. Iso débese a que a saída do sol vese desprazada cara ao mediodía pola imponente barreira no horizonte que forma a Serra do Pisco.

-A denominación microtoponímica: a nome de “Casola do Foxo” ten que ver coa proximidade a este foxo do lobo, situado entre o monumento que agora nos ocupa e o dique da presa.

Quizais a información máis indicativa sexa ao noso entender á da orientación, posto que o dato que vimos de ofrecer, cremos, non o houberan tido en conta os supostos participantes no traslado, como ocorreu coa “Casiña da Moura”, orientada marcadamente cara o norleste. En función destas hipóteses, no ano 2013 redactamos o proxecto “Escavación puntual na mámoa M1 de Veiga de Requiás, “Casola do Foxo” (Muíños, Ourense)”, coa finalidade de comprobar a orixinalidade da planta do monumento, buscando a posible fosa do ortostato no actual oco, e a comprobación estratigráfica da masa tumular, na que semella asomar unha coiraza, para comparala cos datos que obtivemos nas mámoas M1 e M5 de Outeiro de Cavaladre. O proxecto, redactado por nós, foi dirixido por Celso Rodríguez Cao, integrándonos nós mesmos no equipo de escavación. Despois da intervención realizada, obtivemos os seguintes resultados:

-O ortostato partido que pecha a que consideramos como entrada orixinal, non está no seu lugar. A escavación confirmou que foi colocado alí moi recentemente.

-Na “falsa entrada” comprobouse unha diferenza moi clara o exterior da cámara, ocupado pola coiraza e seguramente pouco afectado polas remocións, e o interior. No límite entre ámbos localízase unha especie de fosa onde apareceu un fragmento de campaniforme inciso e o posible fragmento de muíño de man. Ademais, a existencia da coiraza dificultaría a hipotética existencia dun pasillo intratumular ou dunha rampla de acceso por este lugar, polo que aínda se desbota con máis forza a posibilidade de que a entrada actual fose a correcta.

-O túmulo ten unha secuencia ordenada de terra vexetal, coiraza e masa tumular asentada sobre o solo natural. Ben é certo que na intervención agora realizada non apareceron materiais arqueolóxicos, e que a coiraza concéntrase ao redor da cámara, sendo máis dispersa, ata desaparecer no sector exterior da masa tumular. Estas dúas características a diferencian das M1 e M5 de Outeiro de Cavaladre. Pero tamén é certo que si fose reconstruída recentemente como a “Casiña da Moura”, non teríamos esa disposición ordenada. Tamén consideramos que a concentración da coiraza ao redor da anta pode deberse ao gran tamaño desta, con lousas de moita máis envergadura que as M1 e M5 antes citadas. Dende este punto de vista, é máis factible que estemos ante un monumento orixinal, e non reconstruído.

En función do anterior, propuxemos o cambio de ubicación do ortostato que tapa a entrada orixinal para o oco que tapaba a “falsa entrada” e deixar aberta a orixinal, cunha serie de consideracións que recollimos nun novo proxecto. Máis a Dirección Xeral de Patrimonio Cultural encargoulle a dirección a outro equipo distinto.

4. A CREACIÓN DUNHA RUTA MEGALÍTICA EN VAL DE SALAS

A partires da prospección e escavacións arqueolóxicas realizadas no Concello de Muíños en relación con este tipo de monumentos, creamos unha ruta, un circuíto curto e doado de seguir polo Megalitismo meridional galego a partires de catro catro monumentos de Val de Salas, que antes consolidamos, protexemos e sinalizamos. Consideramos que os catro dolmens seleccionados son moi representativos das tres fases do Megalitismo no noroeste penínsular, segundo consideraba gran parte dos estudos realizados naqueles momentos en Galicia.

Atribuímos cronoloxías aproximadas a cada megálito da ruta en relación con aquelas tres fases que citabamos, Inicial, Medio ou Pleno e Final. No noroeste as escavacións máis recentes están a proporcionar datacións de C14 que sitúan os primeiros monumentos megalíticos na primeira metade do IVº milenio, que debemos elevar aproximadamente ao 4300 BC en datas ca-

libradas. Cando creamos esta ruta, empregamos as datas sen calibrar, que é como aparece na sinalización. Como veremos, na Aula do Megalitismo, creada en 2019, as datas actualizáronse, ofrecéndose tamén calibradas, o que as fai sensiblemente máis antigas.

A ruta ou circuío, apta para automóbil, iniciase na poboación de Maus de Salas. En dirección oeste continúa cara ao dique do encoro, onde na actualidade está emprazado o primeiro monumento, a Casiña da Moura. Unha vez atravesado o dique atopámonos o monumento coñecido como Casola do Foxo. Rebasado Requiás e o cruce de Guntumil, outra vez na beira dereita do encoro, entramos na paraxe de Outeiro de Cavaladre⁵, coa necrópole da que forman parte as mámoas M1 y M5 do mesmo nome.

Ademais a información que proporcionan os catro monumentos centrais da ruta se poden completar coa visita pola contorna, onde se emprazan numerosas mámoas que permiten observar a distribución e o aspecto dos megalitos antes de que foran escavados e consolidados, o que indirectamente pode incidir na comprensión e utilizade das actividades arqueolóxicas. As sinais elaboradas nos inicios da década de 1990, foron unificadas co anagrama “Muíños Arqueolóxico”. Os catro monumentos da ruta, coa información individualizada, son os seguintes:

-“Casiña da Moura”: o monumento foi trasladado do seu emprazamento orixinal para evitar que fose anegado polo encoro e reconstruído no lugar actual. Fora escavado en 1927 por Florentino Cuevillas (1927a) e, posteriormente, por Xesús Ferro Couselo (1972), A tipoloxía orixinal do dolmen é diferente da que agora presenta. Tiña un corredor curto de acceso que o diferenciaba da súa actual aparencia, que agora semella á da unha cámara poligonal simple coa porta cara ao nordés. Os dolmens con corredor serían característicos dunha fase evoluída do Megalitismo, encadrada xenericamente entre 3000 e 2500 a.C. (3800-3300 cal. BC).

-“Casola do Foxo”: cunha cámara megalítica de aparencia poligonal simple, ofrece unha forma representativa das máis antigas sepulturas construídas durante os inicios do Megalitismo, aproximadamente entre o 3500 e o 3000 a.C. (4300-3800 cal. BC).

-“M1 de Outeiro de Cavaladre”: os restos conservados desta anta correspóndense con outra das formas que adoptan os megalitos en momentos avanzados deste fenómeno. A diferenza da Casiña da Moura, que separaba a cámara do corredor de acceso tanto na forma da pranta como nas alturas

5 Cando descubrimos os monumentos desta necrópole utilizamos o topónimo que aparecía na cartografía, estraño para nós. Anos máis tarde escoitamos o nome de “Cavaladre”, que algúns interpretan como “Cova de Ladróns”.

(alzados), a M1 forma un recinto funerario onde a cámara e o corredor soamente se diferenzan no alzado. A cronoloxía deste megalito tamén se encadraría nunha fase evoluída do Megalitismo, a grandes trazas entre 3000 e 2500 a.C. (3800-3300 cal. BC).

-“M5 de Outeiro de Cavaladre”: dende a mámoa M1, un sendeiro sinalado conduce á mámoa M5. Nas fases finais do Megalitismo aparecen, entre outros, monumentos funerarios como este. É unha pequena cámara rectangular que insinúa un cambio no ritual funerario, pasando do enterramento colectivo propio das fases anteriores ao individual. Esta fase, encadrada aproximadamente entre o 2500 e o 2000 a.C. (3300-2500 cal. BC) é aínda pouco coñecida. Ademais de erixirse monumentos como a M5 de Outeiro de Cavaladre, aparecen outras estruturas diferentes con tipoloxías moi variadas: simples fosas baixo un túmulo, ou un único ortostato fincado no centro da masa tumular.

Na actualidade o mantemento da ruta estase a levar a cabo polo Concello de Muíños, ben con recursos propios, ben cos procedentes doutras administracións.

5. A CREACIÓN DUNHA RUTA MEGALÍTICA DA SERRA DE LEBOREIRO

O percorrido principal ten trazado circular. Sen contar as desviacións opcionais é de 19 km, cun desnivel 277 m que se da entre os 1.041m na portela de “A Mota” e os 1.318 no “Cabezo da Meda”. Comeza o percorrido na paraxe de Outeiro de Augas. De alí unha pista forestal conduce ás paraxes con megálitos de “As Catro Cruces” e “A Mota”. Despois inicia o ascenso hacia os de “Fonte do Bido” e “Os Aceviñeiros”. A continuación a pista bifúrcase, debendo seguir polo ramal dereito ata a chaira de “Penedos da Canteira”, onde se aparta da pista principal para incorporarnos á man dereita a un sendeiro que cruza entre a maioría dos monumentos desta necrópole. Continúa ata a penichán superior de Leboreiro, onde se localiza a imponente necrópole de “Outeiro do Ferro-Penagache”, co gran monumento de Mota Grande, o máis voluminoso dos catalogados, con 4 m de altura case 4.000 m³ de volume. A maioría das mámoas deste grupo adéntranse nas terras portuguesas de Castro Laboreiro denominándose eiquí “mámoas do Alto da Portela do Pau”. Se continuasemos pola chaira superior cara a poñente, accederíamos a outros grupos portugueses desle planalto, entre outros, os de “Mansão do Guerreiro”, ou os do “Alto do Buscal”.

De novo na Mota Grande, continúa en dirección sur pola “Senda da Raia”, parcialmente convertida en cortalumes. Vai paralela á liña fronteiriza ata che-

gar o megálito da “Mota da Meda,” no alto de Cabeza de Meda. Desde este, tamén chamado M1 de “Serra das Motas” continuamos por esta divisoria descendendo xunto ás mámoas do mesmo grupo, ata o lugar onde se concentra o maior número delas, no lugar de A Portela, entre o Forno do Mión e o Cotiño das Mós. Dende aquí prosegue cerca das de “Outeiro das Mos.” Despois de atravesalo Río do Foxo, tomaremos a pista que, pola mámoa M1 do “Oeste de Outeiro das Mós,” non leva de novo á de Os Aceviñeiros, para voltar ó lugar de orixe en Outeiro de Augas.

Esta ruta pode completarse con tres desvíos opcionais que tamén propoñemos: a) Salgueiro Seco: sen desviarnos a Penedos da Canteira, proseguemos pola pista principal que conduce á penichan superior; despois duns 1,10 km, da marxe esquerda parte un camiño que nos deixa nas paraxes de “Coto das Balsas” e “Pozo da Moura,” coas dúas mámoas do mesmo nome e unha espectacular vista da gándara onde nace o río Cadós e das paraxes que acollen á maioría dos megalitos da serra. b) Cabezo da Meda: dende aquí un cortalumes descende pola Serra das Motas hacia outros megálitos do mesmo grupo. Pouco antes de chegar aos seguintes, unha pista continúa en dirección sur caras ás zonas máis altas da serra en territorio ourensán, na chan da Lagoa. Antes desta paraxe pasamos entre os dous monumentos de “Gramado Corno Dourado”; xa na Lagoa, atopámonos coa “Mota da Cabreira,” cunha vella caseta de vixilancia fronteiriza sobre ela e, finalmente, a de “Mourisca de Arriba.” c) Serra das Motas: dende A Portela (entre Forno do Mión e Cotiño das Mós), pódese visitar á mámoa M10 de “Serra das Motas,” que aínda conserva restos da cámara con algunhas pinturas nos seus ortostatos, concretamente uns “xuguiformes”

Nesta ruta existen representacións gravadas e pictóricas que merecen un lugar salientable. Aínda que algunhas nos son observables neste momento (Mota Grande; Rodríguez Cao 1993; Baptista 1997), ou non son fáciles de ver por non especialistas (M10 de Serra das Motas; Carrera Ramírez, 2005; Carrera Ramírez e Fábregas Valcarce 2006). Noutras si que son perfectamente identificables, como a do planalto denominada polos arqueólogos portugueses como M3 do Alto da Portela do Pau (Baptista 1997; Jorge, Baptista, Silva e Jorge 1997). Ten decorados seis dos seus sete ortostatos, con técnicas de gravado e pintura negra, predominando a primeira. Quizais a pintura fose máis utilizada e agora non se conserva. Predominan motivos de zigue-zagues horizontais xunto con meandros ou ondulacións. A Mota Grande tamén combina pintura e gravado. Os restos pictóricos puideron ser un preparado do fondo dos ortostatos, Os gravados son fundamentalmente liñas curvadas, círcos concéntricos, algúns zigue-zagues e un idoliiforme denominado “a cousa,” que algúns asocian cunha divindade megalítica e aparece representado en monumentos como Dombate, Cha de Parada ou Espiñaredo.

6. A “AULA ARQUEOLÓXICA DO MEGALITISMO DO VAL DO SALAS E DA SERRA DE LEBOREIRO” (fig. 6)

6.1. Preexistencias teóricas

Para referirse aos megálitos a investigación sempre emprega o termo “monumentos.” Máis tal idea non só está na mente dos actuais observadores nin estudosos, se non que a monumentalidade é inherente aos propios megálitos (Eguileta Fanco 1995a). Estaba presente nas crenzas e actitudes destas xentes do Neolítico Medio que os erixiron e formando parte dos seus plans de edificación. O inxente traballo de extraer as lousas, transportalas, preparar o terreo e acumular a terra e pedras para levantar o túmulo, que incrementa notablemente a visibilidade destes sartegos, así o poñen de manifesto. Deste modo, dada a estreita relación megálito-monumento, apoiámonos inicialmente nos dous elementos esenciais que forman o enterramento megalítico máis común. Como é sabido, o dolmen ou cámara (estrutura interior) e a mámoa ou túmulo (acumulación que envolve a cámara).

No tocante ás primeiras, entre os monumentos da Baixa Limia contamos con dolmens nun bo estado de conservación que permiten unha doada intelixibilidade para o público. Algúns porque chegaron ata nos bastante ben con-



Fig. 6.- Acceso principal á Aula Arqueolóxica.

servados, como a “Casola do Foxo”, xa citada, ou a “Casa da Moura” (Serra de Quéguas, Entrimo); outros porque foron escavados hai poucos anos, como os M1 e M5 de “Outeiro de Cavaladre.” E como non, un reconstruído. Lembremos o caso da “Casiña da Moura.” Uns e outros permiten observar *in situ* exemplos de arquitecturas megalíticas arquetípicas, aínda que a propia investigación estea continuamente a dar a coñecer outras diferentes.

Outro punto de apoio importante é o segundo elemento que forma o a sepultura megalítica. Existe unha monumentalidade nos propios túmulos *per se*, aínda que non podamos ver o dolmen que adoita agochar no seu interior. De feito, como se consideraba xa dende hai décadas, as mámoas constitúen a primeira manifestación arquitectónica coñecida na que os sepulcros destacan e son centros de atracción na paisaxe (Clastres 1987). E como non, a intención de proporcionar a monumentalidade a estas construcións ten que ver directamente con tres elementos: volumen dos materiais empregados na construción, a altura resultante e o emprazamento (Eguileta Franco 1994 e 1999). Por iso, no decurso das investigacións nesta comarca, calculamos o volume de todos os monumentos que catalogamos. Deste modo, comprobamos que a maioría dos monumentos ten volumes construídos entre 50 e 150 m³. Sen dúbida debemos considerar excepcionais as mámoas M1 de Outeiro do Ferro-Penagache (A Mota Grande), con 4 m. de altura e 3960 m³, A Mota, con 3.5 m. de altura e 2220 m³ e a M3 de Serra das Motas, tamén con 3.5 m. de altura e 1610 m³, as tres na Serra de Leboreiro Quizais deberíamos incluír entre as mámoas excepcionalmente grandes a de Fonte Santa, no Val de Salas, cun volume tumular de 1033 m³.

Esta característica monumental inherente do megárito contribúe a que non sexan necesarias grandes inversións para poder valorar o significado destas arquitecturas prehistóricas, que destacaron e axudaron a construír a paisaxe no seu momento. Como dicíamos noutra ocasión, a posibilidade real de visitar algúns dolmens e entrar neles, constitúe unha oportunidade excelente para comprender dous aspectos fundamentais do Megalitismo, de ofrecer dúas olladas complementarias: unha cara ao interior do monumento, explicando os tipos arquitectónicos, os métodos construtivos ou os materiais arqueolóxicos que gardan no interior e forman os enxovais (ferramentas industriais líticas, cerámicas, etc.). A outra, en relación co exterior do sartego megalítico, como a dialéctica das sociedades que os constrúen coa paisaxe, especialmente no tocante ás estratexias económicas e simbólicas, que terán suma importancia na distribución dos megáritos. Máis á información dos proxectos de investigación que citabamos en apartados anteriores, engadimos outros traballos de divulgación, basicamente guías didácticas sobre o Megalitismo do termo de Muíños, que publicamos anos atrás (Eguileta Franco 2004; Eguileta Franco e Cabo Rodríguez 1994). Nuns e outros, na

procura da explicación do Megalitismo da Baixa Limia e con distintos niveis discursivos en función de cada receptor (académico, profesional ou público xeral), ofreciamos os seguintes aspectos: 1) O Megalitismo no contexto da Prehistoria; 2). O Megalitismo no contexto do Neolítico atlántico; 3') Quen os edificou?; 4) Para que?; 5) Cando ocorreu iso?; 6) Como eran?; 7) Como se construían?; 8) Por que as mámoas teñen agora ese aspecto?; 9) Que hai dentro delas?; 10. Onde están?.

Ás cuestión anteriores engadimos dous recursos esenciais: os percorridos polo circuíto dolménico de Val de Salas (termo Muíños, Ourense) e polo megalitismo da Serra de Leboreiro (termos Vereia, Bande, Lobeira e en Ourense e Castro Leboreiro, en Portugal). En función de todo o anterior, elaboramos as seguintes unidades de información, con imáxenes, textos maquetas e outros elementos que adaptamos ao espazo que ofrecía o Concello de Muíños.

6.2. O espazo da Aula do Megalitismo.

A información que elaboramos coas premisas teóricas precedentes e datos obtidos no decurso das investigacións houberon de adaptarse a unha única sala no baixo dun edificio municipal. A estancia, case cuadrangular ten unhas dimensións aproximadas de 9,10 m x 8,80 m, con tres portas, unha fiestra e un piar descentrado. O deseño e a complexa adaptación do contido que elaboramos ao espazo da sala foi obra da empresa VISUALQ, experta, entre outras cousas, en publicidade, deseño gráfico, marketing e produción audiovisual.

Para facilitar tal adaptación organizamos a información dun xeito moi sintético en dezaseis “unidades de información” (UI), de forma que puideran situarse doadamente por paredes, peñas, mesmo o chan, organizadas no discurso previamente programado. Tanto as fotos como os debuxos, os paneis resaltados e os textos superpóñense a escenas paisaxísticas que cobren todas as paredes. Aqueles, moi breves, redactáronse en catro idiomas: galego, castelán, portugués e inglés. As “unidades de información” son as que seguen:

-UI1. *“Aula Arqueolóxica do Megalitismo do Val do Salas e da Serra de Leboreiro”* (figs. 7 e 16). Deseñouse un dolmen acompañado de “Anta,” unha nena daquela época que aparece en varios lugares da exposición⁶. Tamén no material didáctico elaborado para os nenos.

-UI2. *“Os megálitos, produto das sociedades agrícolas prehistóricas”*: o texto incluído indica que coa invención da agricultura e a gandería, no período

6 É unha nena prehistórica duns 7-8 anos. Quixemos que fose unha nena para representar e atraer á poboación infantil e, ao tempo, visibilizar á poboación feminina da época, escasamente tratada nas recreacións sobre aquela etapa da Prehistoria. El nome, “Anta,” é ademais unha das denominacións populares para dolmen en Galicia.



Fig. 7.- Vista xeral da Aula Arqueolóxica dende a entrada principal.

Neolítico, quedan atrás os modos de vida paleolíticos, sustentados na caza e na recolección. Os megálitos, construídos durante o Neolítico, representan a expansión das sociedades agrarias en moitos lugares da Europa occidental. Acompáñase dun mapa do Megalitismo Atlántico (fig. 8).



Fig. 8.- Vista xeral da primeira parede da Aula Arqueolóxica durante a montaxe.

-UI3. “Por que se chaman megálitos?”: indícase que o termo provén grego *mezas* (grande) e *lithos* (pedra) e refírese a tres tipos de monumentos: o *menhir* ou pedra fincada, o *cromlech* ou circo lítico e o sartego funerario, habitualmente coñecido como *dolmen*. Xunto co texto e sobre a paisaxe de fondo debuxouse un exemplo de cada elemento.

-UI4. “Sabes quen os construíu?”: as primeiras arquitecturas monumentais da Prehistoria europea, foron erixidos por sociedades agrícolas cunha agricultura do cereal e gandeira, fundamentalmente de cabras e ovellas. As xentes do Neolítico organizábanse en grupos de individuos emparentados entre si. É a primeira sociedade prehistórica que prepara zonas para o cultivo, favorecendo a sedentarización e a propiedade da terra. Debuxouse unha escena neolítica, onde aparece un pastor con cabras e ovellas e uns individuos segando a mes.

-UI5. “Para que os erixiron?”: o dolmen, é un panteón funerario dun grupo familiar extenso. Moitos investigadores ven no megálito un elemento para sinalar a propiedade do territorio que habitaban. É a utilización simbólica dos antepasados enterrados nun monumento erixido para permanecer ao longo do tempo.

-UI6. “Vexamos cando ocorreu?”: polo Carbono 14 coñecemos a antigüidade dos megálitos, máis de 6.000 anos, pero a técnica non é tan exacta como se supoñía. Hai un desaxuste entre as datas de C14 e os nosos anos de calendario. Para adaptalas utilízase o método de “calibración”.

As datas calibradas habitualmente son máis antigas cás de calendario actual. No noroeste da península ibérica, o Megalitismo tivo lugar entre o 4300 e o 3000 cal BC (3500-2500 a.C. sen calibrar). Deseñouse unha escala gráfica temporal que se remonta ao Paleolítico e chega ata a Idade Media, situando no gráfico o Megalitismo (fig. 9).

-UI7. “Sabes como se erixiron?”: o contido principal é un deseño coa técnica construción dun monumento megalítico. Acompañaio o texto seguinte: os megálitos teñen denominacións populares que moitas veces

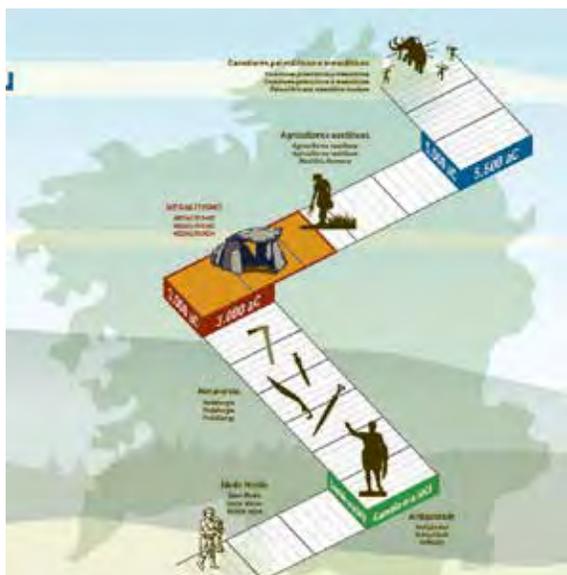


Fig. 9.- Cronograma coa situación temporal do Megalitismo.

quedan plasmadas na toponimia. Para a cámara funeraria ou dolmen son frecuentes as de “anta”, “arca”, “casiña”, “casola”, etc.. Para o túmulo, “mámoa”, “moa”, “mota”, “medorra”, “medoña”, etc.

-Entre a UI7 e a UI8 situouse unha maqueta de gran tamaño da sección dun sartego megalítico na que se representa a cámara ou dolmen e o túmulo, co seu amoreamento de terra e a coiraza pétreo.

-UI8. “*Cales son os tipos de dolmens cos que nos podemos atopar?*”: este grupo informativo mostra na parede un gráfico coas plantas dos dolmens da Baixa Limia. Nunha peaña, ao pé, situáronse tres maquetas de dolmens: un poligonal simple, un de corredor e unha pequena cista rectangular. O texto da parede é : Ata o momento non se escavou nin o 10% dos megálitos da Baixa Lima. Pero, como no resto de Galicia e do norte de Portugal, tamén aparecen as formas máis comúns: os dolmens simples con planta poligonal, os dolmens con corredores de entrada e pequenas cámaras rectangulares (cistas). Existen outras variantes, como corresponde a un fenómeno monumental e simbólico que case durou 1.500 anos (fig. 10).

-UI9: *Por que as mámoas teñen agora ese aspecto?*: explica o proceso de destrución dos monumentos, como se atopan despois de séculos o abandono e saqueos. Inclúe un debuxo explicativo do proceso de destrución dun



Fig. 10.- Maquetas de tipoloxías dolménicas.



Fig. 11.- Panel sobre o proceso de destrución dun megálito.

megálito (fig. 11) xunto co texto seguinte: “unha vez abandonados, a maioría dos megálitos foron sometidos a destrucións ao longo dos séculos. As lendas sobre os tesouros que gardaban provocaron saqueos, practicándose pozos e buratos. O estado de conservación de moitos monumentos obríganos a incrementar as medidas de protección, tanto dende as administracións como por parte de cada un de nós”.

-UI10. Que aparece no interior dos dolmens?: a presente unidade cumpre a función de mostrar os materiais que formaban parte dos enxovais funerarios e outros elementos que aparecen no interior dos dolmens. O cadro da selección que fixemos recolle materiais nas nosas propias escavacións arqueolóxicas. Os textos son os seguintes: “Os defuntos alí enterrados, cuxos restos non se conservan, solían ir acompañados de obxectos para a súa viaxe ao máis alá ou para usalos no mundo dos mortos. Aparecen ferramentas cotiás e elementos de adorno: pequenas ferramentas de pedra tallada (puntas de frecha, micrólitos) e pulimentada (machados, aixadas, ciceis...), cerámicas con formas moi sinxelas e outras máis tardías que respostan a reutilizacións posteriores dos dolmens (fig. 12).

-Xunto ao cadro da UI10, e co texto “Os dolmens teñen entrada orientada á saída do sol no solsticio de inverno”, situamos un debuxo que mostra esa orientación.

-UI11. *Onde se construían?*: explica graficamente os principais lugares orográficos onde se soen edificar os monumentos megalíticos, situándoos sobre unha paisaxe de fondo (fig. 13) e co texto seguinte: “Construíanse tan-



Fig. 12.- Algúns materiais dos enxovais.



Fig. 13.- Emprazamentos topográficos dos monumentos.

to illados como agrupados, formando necrópoles. Os emprazamentos preferentes son lugares chairos ou en ladeiras moi suaves. Ademais aparecen en cumios de outeiros, en mesetas das divisorias de augas, en vaos fluviais e en portos de montaña. En moitísimos casos estes sitios están ao lado de vellos camiños, balizando os lugares claves para o tránsito, quizais sacralizándoos”

-UI12. *Mouras*: recolle unha lenda do Val de Salas e outra de Portugal xunto co texto seguinte: A alusión aos “mouros” na toponimia dos restos arqueolóxicos remítenos a antepasados míticos de Galicia. Os relatos lendarios contan que as lousas que cobren os dolmens foron colocados por “mouras”. Coa cristianización das lendas, a “moura” convértese na Virxe, que transporta a lousa sobre a cabeza mentres cunha man fiaba nun fuso e coa outra sostíña no colo ao Neno Xesús (fig. 14).



Fig. 14.- As Mouras das lendas.

-UI13. *Visita ao circuito dolménico de Val do Salas*: recolle unha imaxe aérea da ruta e as fotografías dos catro dolmens que a forman (fig. 15). Existe unha guía-folleto gratuíta e a disposición do público na propia Aula.

-UI14. *Para os máis aventureiros: percorrer o megalitismo da Serra de Leboeiro*: como no caso anterior está representada unha imaxe aérea da ruta (fig. 15) e conta tamén cunha guía-folleto gratuíta.

-UI15. *Dúas recomendacións*: aconsella sobre os cuidados necesarios dos monumentos e do espazo natural no decurso das visitas (fig. 15). Os textos que incluímos, moi breves, son: “Gran parte dos megálitos que visitaremos atópanse en paraxes de gran valor natural e paisaxístico. Algúns na contorna do Parque Natural Baixa Limia-Serra do Xurés. É preciso un uso responsable deses espazos, especialmente no que respecta ao tratamento de especies animais e vexetais, así como non deixar lixo. Algúns dolmens están ben conservados, polo que é posible acceder ao seu interior. Non é bo para a súa conservación subirse a eles, nin manipular as súas lousas.

-UI16. *Fotografía aérea 3 m x 3 m* da Baixa Limia situada no chan, coa representación planimétrica dos monumentos da comarca e as concentracións principais das zonas colindantes de Portugal, representando o espazo da Reserva da Biosfera Transfronteiriza Gerês-Xurés (RBTGX). Complementase con fotos dos dolmens e mámoas máis sinalados (fig. 15).

Aos elementos expositivos anteriores engadíronse outros, de varios tipos, tanto no interior da Aula e outros no exterior:

-Audiovisual sobre o Megalitismo da Baixa Límia que se proxecta en modo continuo nunha pantalla situada sobre a UI14. Contén imáxenes gravadas dende terra e vistas aéreas con dron (fig. 15).

-A mascota “Anta” sácase ao exterior en horario de apertura da Aula. Noutro elemento situado no interior aparece cando a un neno da mesma época



Fig. 15.- Rutas megalíticas, vinilo cos monumentos e pantalla co audiovisual.



Fig. 16.- "Anta" recibindo aos visitantes.



Fig. 17.- Crebacabezas e lugar habilitado para nenos.

ca e sen as caras, para que a xente poda fotografarse baixo a aparencia destes dous personaxes (fig. 16 e 18).

-Habilitouse un lugar con mobiliario para eles (pequena mesa e cadeiras para uso infantil; (fig. 17).

-Crebacabezas formado por nove pezas de gran tamaño formando seis escenas tomadas dos gráficos da exposición da Aula (fig. 17).

-No acceso principal exterior representáronse, co mesmo material que as maquetas, dous ortostatos e unha tampa dun dolmen enmarcando a porta de acceso.

-Colocáronse tres pancartas de vinilo de corte nas dúas fiestras (na fachada e no primeiro piso) e na porta, con fin de publicitar e atraer a visitantes á Aula (fig. 19).



Fig. 18.- Nenos megalíticos para que os visitantes podan fotografarse.



Fig. 19.- Dous vinilos de sinalización exteriores.

-Sinalizouse a localización e existencia da Aula nas estradas das proximidades, con dúas sinais viarias.

-Guía-folleto: como vimos, gratuitamente á disposición do público. Contén un plano dos recursos megalíticos a visitar, principalmente as rutas do Val de Salas e da Serra do Leboreiro, ofertándolle a posibilidade de visitalas *in situ*. Contén información do Parque Natural Baixa Limia-Serra do Xurés e da RBTGX. Foi elaborado con fotos e ilustracións orixinais e información sobre as dúas rutas creadas, así como outra información complementario de interese para o visitante. Deseñouse para este, e como complemento da propia Aula.

-Elaborouse material gráfico didáctico para nenos (labirintos, adiviñas, gráficos relacionais de imaxes con terminoloxía, etc.).

Ourense, outubro de 2019

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1980): "Ocupación e poboamento na comarca de Bande: o Val do Salas." Comunicación presentada ó Iº *Seminario de Arqueoloxía do NO Peninsular*, Santiago de Compostela.
- Álvarez Fernández, O. (1993): *Análisis polínicos en la Baja Limia*. Tese de Licenciatura inédita, Campus Universitario de Ourense, Universidade de Vigo.
- Baptista, A.M. (1997): "Arte megalítica no planalto de Castro Leboreiro (Melgaço, Portugal e Ourense, Galiza)." *Brigantium*, 10, A Coruña.
- Barros Sivelo, R. (1875): *Antigüedades de Galicia*, Imp. de Domingo Puga, A Coruña.
- Bouhier, A. (1979): *La Galice: essai géographique d'analyse et d'interprétation d'un vieux complexe agraire. La Roche-Sur (Vendée)*.
- Carrera Ramírez, F. (2005): *El arte parietal en monumentos megalíticos del Noroeste peninsular: dimensión del fenómeno y propuestas de conservación*. Tesis Doctoral. U.N.E.D. (2 vols.). Madrid .
- Carrera Ramírez, F. / Fábregas Valcarce, R. (2006): *Arte parietal megalítico en el Noroeste peninsular*. Tórculo ediciones. Santiago.
- Clastres, P (1987): *Investigaciones en Antropología Política*. Ed. Gedisa, Barcelona.

- Couceiro Fraijomil, A. (1937): “Monumentos de la provincia de Orense. Descripción histórica y bibliográfica.” *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XI, Ourense
- Díaz Sanjurjo, M. (1904): “Los caminos antiguos y el itinerario número 18 de Antonino en la provincia de Orense.” *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, II, Ourense.
- Eguileta Franco, J.M^a (1986): *Aportación ao estudo dos contextos megalíticos galaicos; os axuares megalíticos da Galicia Sur: o Miño Medio e a Limia*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidade de Santiago, Facultade de Xeografía e Historia, Santiago de Compostela.
- Eguileta Franco, J.M^a (1987): “Catálogo dos materiais ergolóxicos depositados no Museo de Ourense procedentes de túmulos prehistóricos». *Boletín Auriense*, XVII, Ourense .
- Eguileta Franco, J.M^a (1993-4): “As mámoas dos Concellos da Baixa Limia: aportación al catálogo de monumentos tumulares de la comarca.” *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLI. Santiago de Compostela.
- Eguileta Franco, J.M^a (1994): *Megalitismo e Calcolítico na Baixa Limia galega*. Tesis Doctoral microfilmada. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 404. Universidade de Santiago de Compostela.
- Eguileta Franco, J.M^a (1995a): “El volumen de los monumentos megalíticos: aportación a los patrones de emplazamiento de las mámoas de la comarca de A Baixa Limia (Ourense, Galicia)” *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXI, Valladolid.
- Eguileta Franco, J.M^a (1995b): *Investigación arqueológica en Muíños (Baixa Limia, Ourense). “O Concello de Muíños e o seu Marco Arqueo-xeográfico” (Memoria de las Campañas 1990, 1991, 1992, 1993 y 1994)*. Memoria inédita depositada na Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental da Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- Eguileta Franco, J.M^a (1999): *A Baixa Limia galega na Prehistoria Recente. Arqueoloxía dunha paisaxe na Galicia Interior*. Deputación Provincial de Ourense, Ourense.
- Eguileta Franco, J.M^a (2000): “Excavación en el túmulo M2 de San Bieito (Lobios, Ourense. 1988-1990)” *Minus*, VIII, Ourense.
- Eguileta Franco, J.M^a (2003): *Mámoas y paisaje, muerte y vida en Val de Salas (Ourense). El fenómeno megalítico en un valle de montaña*. Servicio de Publicacións, Universidade de Vigo. Vigo.
- Eguileta Franco, J.M^a (2004): *Dólmenes en Muíños. Unha viaxe polo megalitismo galego*. Concello de Muíños. Ourense.

- Eguileta Franco, J.M^a (2006-2007): “Os megalitos de Leboreiro: ruta por unha paisaxe configurada polas mámoas.” *Lethes*, 8, Ourense.
- Eguileta Franco, J.M^a / Rodríguez Cao, C. / Xusto Rodríguez, M. (1991): “Arqueoloxía na Baixa Limia: o encoro de Lindoso e o seu medio histórico (Lobios, Ourense).” *Arqueoloxía/Informes 2. Campaña 1988*, Santiago de Compostela.
- Eguileta Franco, J.M^a / Cabo Rodríguez, C. (1994): *Muíños Arqueolóxico: os megalitos de Muíños*. Concello de Muíños, Ourense.
- Fábregas Valcarce R. / Fuente Andrés, F. de la (1988): *Aproximaciones a la cultura material del megalitismo gallego: la industria lítica pulimentada y el material cerámico*. “Arqueohistoria”, 2, Santiago de Compostela.
- Fernández Alonso, B. (1906): “Galicia Prehistórica.” *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, III, 65, Ourense.
- Ferro Couselo, X. (1972): “Reseña del Museo.” *Boletín Auriense*, II, Ourense.
- Fortes, J (1901): “A necrópole dolménica de Salles (Terras de Barros).” *Portugalia*, I, Porto.
- García, H. (1922): “Monte de Santa Eufemia, ¿Antigua Obóbriga?” *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, VI, Ourense.
- Jorge, V.O. (1978): “Escavação de um túmulo megalítico: problemas metodológicos.” *Setúbal Arqueológico*, IV, Setúbal.
- Jorge, V.O. / Baptista, A.M. / Silva, E.J.L. / Jorge, S.O. (1997): *As mamoas do alto da Portela do Pau. Castro Laboreiro, Melgaço*. Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología. Porto.
- Leisner, G. (1938): *Verbreitung und Typologie der Galizish-Nordportugiesischen Megalithgräber*. Marburg.
- Leisner, G. / Leisner, V. (1959) *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel. Der Westen*. Berlín.
- López Cuevillas, F. (1923): “Os dólmenes do Monte das Motas en Lobeira.” *Nós*, 18, Santiago de Compostela.
- López Cuevillas, F. (1925a): “As mámoas do concello de Lobeira.” *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, A Coruña.
- López Cuevillas, F. (1925b): “As mámoas do concello de Rairiz.” *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, A Coruña.
- López Cuevillas, F. (1927a): “Dúas estacións dolménicas. As mamoiñas da Serra da Moá e as antas de Maus de Salas.” *Nós*, Fasc. 44, Santiago de Compostela.

- López Cuevillas, F. (1927b), “Papeletas para un inventario das mámoas galegas”. *Nós*, Fasc. 39 e 40, Santiago de Compostela.
- López Cuevillas, F. (1930): “Novas cerámicas das antas galegas”. *Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología*, IV, Porto.
- López Cuevillas, F. (1955): “Caracteres de la cultura megalítica del Noroeste”. *Actas del IIIº Congreso Nacional de Arqueología*, (Santiago 1953), Zaragoza.
- López Cuevillas, F. (1973): “A Edade Megalítica”. En Otero Pedrayo, R. (dir.) *Historia de Galicia*, III, (Prehistoria), (orixinal redactado en 1952), Buenos Aires.
- López Cuevillas, F. / Bouza Brey, F. (1931): “La Civilización Neo-eneolítica gallega”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, Madrid.
- López Cuevillas, F. / Lorenzo Fernández, X. (1930): *Vila de Calvos. Notas etnográficas e folklóricas*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, V, Santiago de Compostela.
- López Cuevillas, F. / Lorenzo Fernández, X. (1958): “Dos necrópolis dolménicas”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 41, Santiago de Compostela.
- Lorenzo, X. / Fariña, L. (1933): “Tres estacións de Arte Rupestre na Serra de Leboreiro”. *Nós*, V, Santiago de Compostela.
- Maciñeira, M. (1929): “Notable grupo de círculos líticos y túmulos dolménicos en la cuenca superior del río Eume”. *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, 2.
- Maciñeira, M. (1935): “La distribución de las estaciones prehistóricas ortegalesas y sus características”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXII, A Coruña.
- Maciñeira, M. (1943): “Túmulos prehistóricos. Inventario descriptivo de los doscientos ochenta y seis túmulos prehistóricos hasta ahora descubiertos en la avanzada comarca del Cabo Ortegal”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXIII, A Coruña (en varios apartados e páxinas).
- Murguía, M. (1901): *Historia de Galicia*. Terceira edición. Santiago de Compostela.
- Rodríguez Cao, C. (1991): “Prospección arqueolóxica da comarca de Bande (Ourense)”. *Arqueoloxía Informes 2. Campaña 1988*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- Rodríguez Cao, C. (1993): “Nuevas aportaciones al arte megalítico. La Mota Grande (Verea)”. *Boletín Auriense*, XXIII, Ourense.

- Rodríguez Casal, A.A. (1989):, *La necrópolis megalítica de Parxubeira (San Fins de Eirón, Galicia), Campañas arqueológicas de 1977 a 1984*. Monografías Urxentes do Museu, 4, A Coruña.
- Rodríguez Colmenero, A. (1971): "La cultura megalítica en el Alto Bupal". *Boletín Auriense*, I, Ourense.
- Sierra Rodríguez, X.C. (1981): *Excavación arqueológica de la necrópolis megalítica de "O Marco do Camballón" (Oirós, Vila de Cruces, Pontevedra)*, Informe preliminar policopiado.
- Taboada Chivite, X. (1973): "Addenda et corrigenda. A investigación arqueológica dende 1952". En Otero Pedrayo, R. (dir.) *Historia de Galicia*, 3, Buenos Aires.
- Vázquez Núñez, A. (1901): "Estudios Protohistóricos, Las mámoas". *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, III, Ourense.
- Vázquez Varela, J.M. (1979): "El Horizonte de Rechaba: una nueva fase de la cultura megalítica en el noroeste peninsular". *Boletín Auriense*, IX, Ourense.

EL ARQUITECTO ALFREDO VILA LÓPEZ Y SU OBRA EN LA CIUDAD DE LUGO (1929-1954)

MARÍA TERESA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN: El crecimiento y evolución de la ciudad de Lugo no se entendería sin el estudio de la obra del que fue arquitecto de la Diputación de Lugo, Alfredo Vila López, pues con ella contribuyó a su modernización en un momento que estaba despertando a los nuevos cambios económicos, sociales y urbanísticos.

Palabras clave: Alfredo Vila, arquitecto, Lugo.

ABSTRACT: Alfredo Vila Lopez is a fundamental piece of Lugo's growth and evolution. He worked to the Diputación de Lugo as its first architect just when the city was waking to deep economic, social and urbanistic changes. His work is essential to understand the evolution and modernization of the city.

Keywords: Alfredo Vila, architecture, Lugo

1. LUGO: ESPACIO DE LOS PROYECTOS DE ALFREDO VILA LÓPEZ ENTRE 1929 A 1954:

Lugo en la década de los años 20, al igual que su provincia, presentaba una importante reducción poblacional debida, entre otras razones, a una fuerte emigración. Era una ciudad pequeña, con escaso desarrollo económico, mayoritariamente los ingresos procedían de actividades como el comercio y la explotación del campo. La población vivía dentro de muralla y en el entorno exterior el radio se extendía, sobre todo, hacia las vías principales de comunicación como eran la carretera de Madrid, la carretera de A Coruña y la de Santiago de Compostela.

La evolución de la ciudad en la década de los años 30, al igual que el resto de ciudades españolas, estuvo marcada por varios acontecimientos históricos: el golpe de Estado de Primo de Rivera (1923), instaurándose la

Dictadura de Primo de Rivera hasta 1930, después la Dictadura de Dámaso Berenguer de 1930 a febrero de 1931 sucediéndole el teniente Aznar hasta abril de ese mismo año en el que se proclamó la II República, la crisis mundial de 1929, que en Europa se hará visible desde 1931, la Guerra Civil (1936-1939), y comienzo de la II Guerra Mundial (1939-1945).

La crisis de 1929 motivó el retorno de emigrantes y con ello se produjo, por una parte, un crecimiento a nivel demográfico (Souto Blanco, 2002: 190-191) y por otra, un incremento económico que ayudó al desarrollo de varios sectores, sobre todo al agrícola y al ganadero, convirtiéndose Lugo en una de las provincias más importantes en la producción de ganado vacuno exportando a otras zonas de la Península, prueba de ello es que en el año 1928 salía de la estación un tren diario cargado de reses rumbo a la Meseta. Este tímido crecimiento económico posibilitó un cambio en la ciudad que se evidenció en la década de los años 30, momento en el que según Méndez Lojo (2005a: 113) se inició una transformación en la ciudad que desembocó en un prometededor desarrollo de las estructuras industriales.

El incremento demográfico, la cierta “bonanza” económica y el fortalecimiento de la burguesía, provocaron un aumento de solicitudes de licencias para construir viviendas de nueva planta, esta demanda estuvo respaldada por la promulgación de la Ley de la Previsión contra el Paro, más conocida por la “Ley Salmón” (1935), denominada así en referencia al entonces ministro de Trabajo, Federico Salmón Amorío, la cual pretendía combatir el paro fomentando la construcción por medio de subvenciones y exenciones fiscales.

En este contexto la ciudad fue adoptándose a los nuevos gustos y criterios arquitectónicos y paulatinamente el cemento sustituyó a la piedra y los edificios pasaron de una a dos plantas. Desde la década de los años 20 y en la primera mitad de los años 30 se empezaron a evidenciar estos cambios por la expansión urbana gracias a la construcción de sanatorios privados, centros privados de formación académica, apertura de tiendas, cafés, talleres, entidades financieras, grandes almacenes, garajes, y las primeras estaciones de servicio. Este crecimiento con aires de modernidad se vio interrumpido bruscamente por la Guerra Civil (1936-1939) cuando aún no se había consolidado totalmente, por ello, las consecuencias fueron mayores.

Una vez finalizada la guerra, con la Ley de 19 de abril de 1939 (BOE 20 abril 1939) se estableció un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y se creó el Instituto Nacional de la Vivienda, encargado de su aplicación. A ello habría que añadir que en la década de los años 40 el Estado impuso un nuevo gusto arquitectónico inspirado en los principios del historicismo y del eclecticismo que intentaron borrar la huella del Movimiento Moderno. Esta situación que se vivió en Lugo, igual que en el resto de ciudades españolas, determinó que los arquitectos que no optaron por el exilio y que permanecie-

ron en España, tuvieron que adaptar su lenguaje arquitectónico a los nuevos principios que defendía la dictadura. Alfredo Vila López fue uno de estos arquitectos.

2. EL ARQUITECTO LUCENSE ALFREDO VILA LÓPEZ Y SU OBRA

Alfredo Vila López nació el 1 de julio de 1899 en Lugo en el seno de una familia trabajadora, sus padres, José y Delia¹, regentaban una pensión en la ronda de la muralla, lugar de parada de los autobuses interurbanos. Contrajo matrimonio con M^a Gloria Montero Losada, con la que tuvo siete hijos: José Manuel, Alfredo, M^a Gloria, Luís, Miguel, Ana M^a y Margarita.

Estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid y una vez concluida su formación universitaria regresó a Galicia estableciéndose en Lugo, su ciudad natal, en 1928.

Sus comienzos profesionales a finales de la década de los años 20 estuvieron ligados a figuras como el arquitecto municipal Ramiro Saiz Martínez con el cual trabajó en alguno de los numerosos encargos que él dirigía y a Eloy Maquieira que también estaba iniciando su carrera en la ciudad con proyectos de obras modestas (Goy Diz, 2012a: 185).

Nuestro arquitecto instaló su estudio en un piso, propiedad de su esposa, en la calle San Marcos, encima de la “Droguería Galaica”, y comenzó a dar sus primeros pasos profesionales. En 1930 accedió a una plaza como Arquitecto titular y Jefe de Construcciones Civiles en la Diputación Provincial de Lugo, actividad que ya venía ejerciendo como interino.

A lo largo de los aproximadamente veintitrés años de profesión, llevó a cabo numerosos proyectos, de carácter público y privado, algunos de gran relevancia para la ciudad y que han dejado su impronta en el urbanismo.

El estallido de la Guerra Civil supuso un antes y un después en la trayectoria profesional y personal de este arquitecto, por ello, para el análisis de su obra proponemos dividirla en dos etapas: una primera que abarca desde 1929 al final de la contienda y una segunda coincidiendo con la postguerra de 1940 a 1954, año de su muerte.

2.1. Primera etapa (1929-1939)

En este primer período se produjo en Galicia lo que Méndez Lojo (2005b: 111) describe como “el desembarco de la modernidad arquitectónica [...] de una manera escalonada...” dependiendo del desarrollo económico e industrial que se vivía en cada ciudad. En A Coruña y en Vigo, que se consolidaron en esta época como los grandes centros económicos de la región, este

proceso fue más intenso mientras que en las urbes del interior como Lugo y Ourense ha resultado más lento (Louzao Martínez 2015).

Las obras que presentan inequívocos rasgos modernos, fueron proyectadas en los años de la Segunda República, prolongándose este breve período unos pocos años más, en los que fue posible que arquitectos poco sospechosos ideológicamente para las autoridades franquistas construyeran algún ejemplo tardío, antes de la total aniquilación de la arquitectura moderna... (coord. Méndez Lojo 2005c: 111)

El regreso a Galicia, alrededor de 1928, de jóvenes arquitectos recién titulados, entre ellos Alfredo Vila López, favoreció la difusión de un vocabulario racionalista que se introdujo en las nuevas edificaciones modificando el aspecto de la ciudad e imprimiendo un aire moderno que contrastaba con el caserío tradicional. De este modo como ya señaló Agrasar Quiroga (2003a: 47), estos jóvenes fueron los responsables de la introducción de la nueva arquitectura en las ciudades gallegas.

Así pues, Alfredo Vila López en su primera etapa siguió fielmente los postulados del movimiento moderno que surgió en Europa a principios del siglo XX, apostando por un lenguaje de vanguardia, inspirado en el ideario de un pequeño grupo de arquitectos, GATEPAC (“Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea”), que revolucionaron el mundo de la arquitectura desde el momento de su fundación en 1930. Este activo grupo, del que formaba parte Le Corbusier, fue capaz de transformar el concepto de la arquitectura gracias a la incorporación de las nuevas técnicas y materiales, como el hormigón armado, que permitieron diseñar nuevas estructuras, concebir nuevos espacios, combinar volúmenes y acuñar nuevas formas que nos llevan a hablar de la modernidad (Goy Diz, 2012b: 199-200).

En este período, debido al crecimiento de la ciudad, surgieron nuevos barrios ligados a las principales arterias de comunicación a los que hubo que dotar de las infraestructuras básicas, comenzando por el trazado de calles, el tendido eléctrico, la red hidráulica y de saneamiento. En el caso de Lugo se configuraron barrios extramuros como Paradai, Camiño Real, Lamas de Prado o las Casas Baratas donde se asentó población obrera, mientras que en intramuros se configuró una zona burguesa definida por las calles Montevideo, Bolaño Rivadeneira, Quiroga Ballesteros y Amor Meilán, que surgieron a raíz de la apertura de la Puerta de Obispo Odoario en la muralla. Otra zona de expansión burguesa fue la actual Avenida Rodríguez Mourelo y la Plaza de Avilés que nació vinculada al Parque Rosalía de Castro y que se concibió como una avenida de viviendas unifamiliares. Debido a este crecimiento la tipología arquitectónica más desarrollada fue la vivienda.

La primera obra diseñada por Alfredo Vila, según la documentación conservada, data de 1929. Se trataba de un edificio de bajo y tres plantas que se erigió en la calle Bolaño Rivadeneira (A.H.P.Lu. Concello de Lugo 1366-8). A él se debió el proyecto pero, el 12 de mayo de 1930, renunció a dirigir la obra por no estar conforme con la forma en que se estaba llevando a cabo, y esta fue asumida unos días más tarde, el 16 de mayo de 1930, por el también arquitecto Manuel Sureda.

Entre 1930 y 1939 llevó a cabo la realización de más de doscientos proyectos de viviendas sencillas, de bajo presupuesto, de una o dos plantas y distribuidas por los barrios de nueva construcción. Dada la cantidad ingente de obras, nos centraremos en el análisis de dos de ellas, porque presentan una mayor complejidad en el diseño y porque se localizan en la misma zona, el Parque Rosalía de Castro.

En 1930 le encargaron el proyecto de una vivienda unifamiliar, que aún se conserva y se localiza en un solar situado a la derecha de la entrada de la actual Avenida Rodríguez Mourelo, proyecto del que se hizo eco la prensa local y al que describió como “una edificación linda de estilo montañés y gallego muy original. Tiene detalles verdaderamente artísticos y de mucho gusto” (El Progreso 15 de junio de 1930)

Se trata de una obra que consta de planta baja, primera planta y bajo cubierta, de estilo ecléctico, donde utilizó rasgos decorativos del *Art Déco* en la fachada principal (Fig. 1) y fachadas laterales (Fig. 2), combinando sobria-



Fig. 1 Fachada principal casa unifamiliar en el Parque de Alfonso XIII, 1930, propiedad de Esperanza Piñeiro, tal como se conserva actualmente (foto de la autora 2018)



Fig. 2 Fachada lateral derecha (foto de la autora 2018)

mente formas geométricas, tratando de imprimir un toque sofisticado ligado a los aires modernos de progreso que empezaba a vivir la ciudad. Cada planta se diferencia por su decoración, Así también, incorporó elementos tradicionales como el balcón o solana, cubierto por un alero prolongado de teja y rodeado de balaustrada de madera, estilo propio de la arquitectura regionalista montañesa y utilizada en las casas tradicionales cántabras.

A escasos metros de la vivienda que acabamos de describir, en 1933 Alfredo Vila López, llevó a cabo el proyecto de su propia vivienda (Fig. 3). Se trataba de un chalet (Fig. 4) de planta baja y primera planta en la margen derecha de la Avda. del Parque Rosalía de Castro, anteriormente Parque de Alfonso XIII y actualmente Avda. Rodríguez Mourelo. En 1940 solicitó la ampliación de la parte posterior, en todas sus plantas (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1392-0100)

En este proyecto, Alfredo Vila, optó por una línea arquitectónica atrevida para una sociedad con cierto gusto tradicional, era una obra de estilo racionalista, con un diseño austero, formas cuidadas y sencillas, y ausencia de ornamentación. Para poder introducir el rasgo irrenunciable de la cubierta plana en la arquitectura moderna gallega, utilizó la solución que Agrasar Quiroga denomina "...falsas cubiertas planas, esto es, cubiertas inclinadas que se ocultan tras altos petos" (2003b: 217), redujo la inclinación del tejado y lo escondió tras un antepecho cubierta, así, visto desde la calle, daba la sensación de ser plano, de esta forma conjugaba lo tradicional con la nueva arquitectura. Así también, incluyó en el proyecto dos terrazas a diferente nivel,

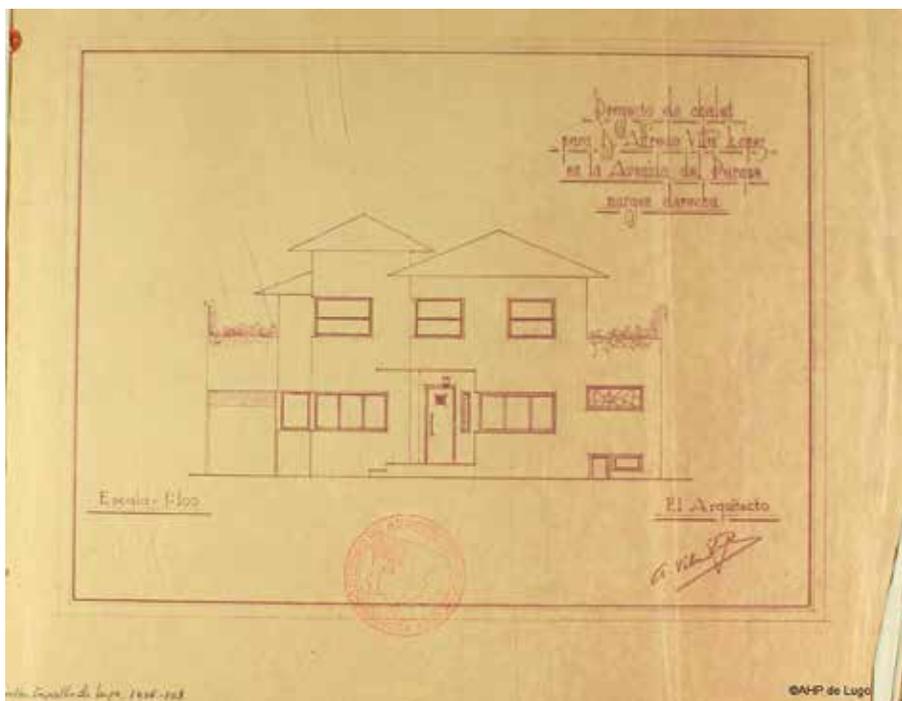


Fig. 3 Alzado principal de la vivienda de Alfredo Vila (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1406-0108)



Fig. 4 Vivienda de Alfredo Vila López, actualmente demolido (foto facilitada por su hijo Miguel Vila Montero)

una encima del porche y otra en la primera planta que ayudaron a la conformación de cubierta plana.

En la fachada principal diseñó un balcón cerrado, también de cubierta plana, como una especie de guiño al balcón tradicional, mientras en una de las esquinas de la fachada lateral izquierda introdujo una torre, con la que se rompía la simetría dominante.

El interior de la vivienda (Fig. 5) estaba distribuido de la siguiente forma: en la planta baja, con porche de entrada, sala de estar, vestíbulo, despacho, comedor, retrete y cocina, en la planta superior tres dormitorios, estudio y cuarto de baño. El material que utilizó fue hormigón armado en muros, la cubierta formada por terrazas de hormigón armado y tejados de fibrocemento o pizarra. El piso de la planta baja era de baldosa sobre capa de hormigón en masa, y el de la planta principal de madera de pino rojo. Los huecos exteriores de madera de castaño con vidrio semidoble, y los interiores de pino rojo. Los tabiques a base de ladrillo enlucido con mortero de cal y arena. La escalera con madera de castaño y balaustrada de ladrillo.

La obra fue demolida y en sus terrenos se construyeron viviendas privadas.

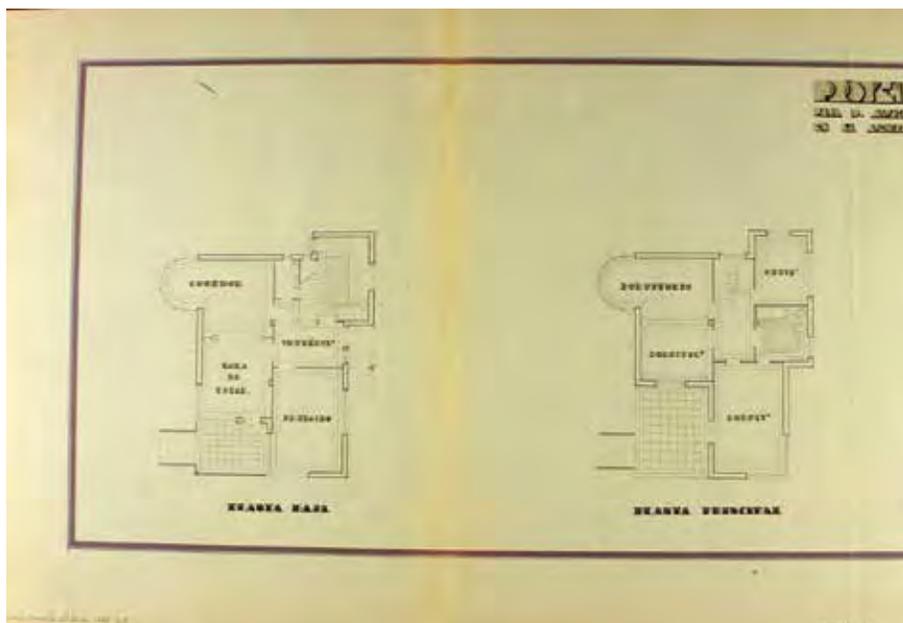


Fig. 5 Plano de distribución planta baja y planta primera vivienda de Alfredo Vila (A.H.P. Lu. Concello de Lugo protocolo 0011406-108)

2.2. Segunda etapa (1939-1954)

A partir del año 1939, bajo el nuevo régimen, todo transcurría aparentemente sin sobresaltos en Lugo “de grado o por fuerza, la provincia de Lugo es franquista. Al menos, las apariencias parecen indicar que aquí nadie o casi nadie se encuentra incómodo con el régimen salido de la victoria fascista” (Soto Gutiérrez 1998: 111). Pero, tras esa apariencia tranquila en algunas zonas, había un país entero fragmentado con miles de muertos, familias rotas, ciudades destruidas. Ante esta estampa de destrucción a todos los niveles, fue necesario empezar de nuevo.

Tal como recoge Betrán Abadía (2002:30) “a raíz de la guerra civil, las ciudades españolas se vieron aquejadas por una grave insuficiencia de viviendas, por lo que el Estado se vio en la necesidad de dictar normas coactivas que atajaran el problema...” y fue a través de la Ley de 19 de abril de 1939 (BOE 20 de abril de 1939) cuando se estableció un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y se creó el Instituto Nacional de la Vivienda, quien se encargó de su aplicación. Es a partir de aquí cuando se estableció un nuevo modelo arquitectónico, al que tuvieron que adaptarse los diseños, y que rompió con cualquier tipo de vanguardia o de referencia al movimiento moderno para imponer la vuelta a la tradición española de épocas gloriosas.

Alfredo Vila López a lo largo de este período, entre 1940 a 1942 y en 1948, llevó a cabo más de cien proyectos de viviendas, mientras que entre 1943 a 1947 no se han encontrado obras de este tipo firmadas por él. Las zonas donde ha llevado a cabo estas construcciones eran, al igual que en la etapa anterior, periféricas apenas pobladas, como el barrio Feijoo o el popular barrio de La Milagrosa. Este último era un barrio mayoritariamente rural, con casas de labranza, corrales y cuadras anexas, y en los años cuarenta su aspecto va cambiando fruto del asentamiento de población que emigró del campo a la ciudad, por lo que se delineó un nuevo trazado de calles relevando a las delimitaciones de fincas que había hasta ese momento. La mayoría de viviendas proyectadas eran de una o dos plantas destinadas a familias trabajadoras, en muchos casos de escasos recursos, por lo que estableció un sistema de pago a plazos.³

Otras obras de gran importancia para la ciudad que llevó a cabo a lo largo de esta etapa, son, entre otras: salas de cine, una fábrica, un sanatorio privado, almacenes para industrias, etc. Alguna de las cuales vamos a analizar con detenimiento.

Las salas de cine en los años treinta y cuarenta se convirtieron en las tipologías de moda (García Braña, 1998: 214). En Lugo, en los años de post-guerra, se produjo una demanda de cines. En este contexto, Alfredo Vila, llevó a cabo el proyecto del Gran Teatro, en el mismo espacio que antes ocupaba

el Teatro Circo y respetando de éste “la parte destinada a escenario y la de muros” (Barreiro Río 2003a: 1)3. La prensa local se hizo eco de la noticia de la inauguración del nuevo edificio pero no mencionó el nombre del arquitecto y apenas dijo nada de la obra “resulta extraño que a prensa silencio o nome do arquitecto Vila autor do proxecto, e non diga case nada do edificio, obra racionalista moi singular e representativa dunha época e dun estilo que hoxe se dá en chamar <<arquitectura de cine>>” (Arribas Arias 1996a: 84). La idea principal del aspecto exterior del Gran Teatro, tal como manifestó el propio Alfredo Vila en una entrevista “...es una absoluta sencillez de concepto, buscando una composición de planos y molduración recta, que acusa perfectamente el carácter a que está destinada.” (Barreiro Río 2003b: 2). Lo que se pretendía, por parte de los propietarios, era construir delante del Gran Teatro una casa formada por planta baja, cuatro plantas de viviendas y una quinta planta de ático también con viviendas y que este edificio fuese la fachada principal (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1171-12), obra que no llegó a realizarse. El Gran Teatro fue demolido en la década de los años 90.

En 1939 le encargaron el proyecto de un edificio destinado a cine, baile, conferencias, etc., en la calle Juan Montes (Fig. 6), los propietarios eran Jesús Rego López y Alfredo Sarceda Regueiro. El proyecto inicial (Goy Diz 2012b: 201) se lo habían encargado a Eloy Maquieira los anteriores propietarios, pero cuando empiezan las obras estalla la Guerra Civil y éstas quedan interrumpidas, por eso, al terminar la guerra los nuevos propietarios se lo encargan a Al-

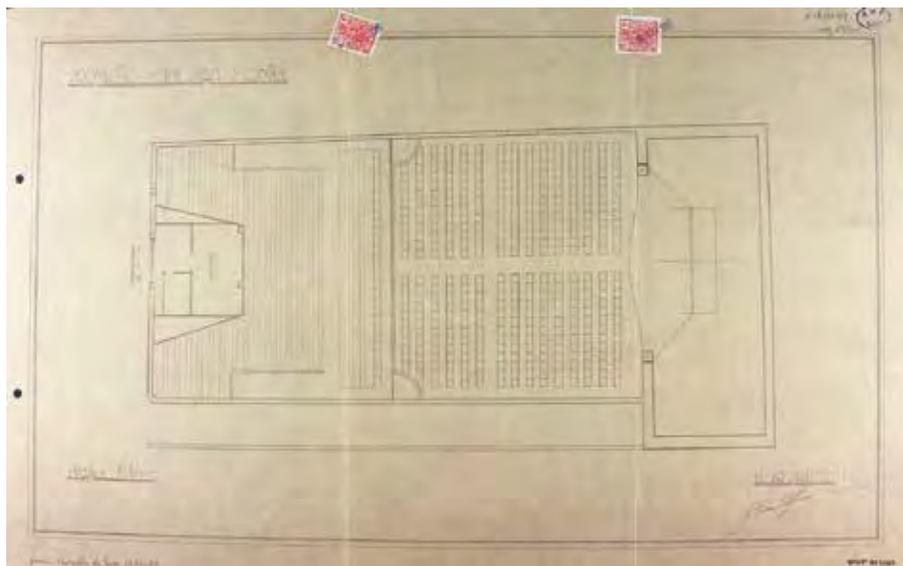


Fig. 6 Plano de planta del proyecto de la sala de cine Central Cinema en la calle Juan Montes (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1330-0082)

fredo Vila. La obra tenía un aforo de 879 localidades (García Fernández 1985: 674). En el diseño destacaba la sencillez, sin ostentaciones decorativas, sólo “una gran voluta no ángulo principal da fachada, ollos de boi e beirados...” (Arribas Arias 1996b: 85). En 1941 se inauguró la nueva sala de cine, Central Cinema, y la prensa local se hizo eco de la noticia (El Progreso 7 de octubre de 1941)

En 1940, Alfredo Vila recibió el encargo de un proyecto de gran transcendencia para Lugo, una fábrica de embutidos y charcutería en el terreno de la antigua Granja de Lamas de Prado (Fig.7). Quien hizo el encargo fue Fernando Abella Laurel, hermano del empresario Antonio Abella Laurel, como apoderado de Industrias Abella. Se inauguró en 1941 y cerró sus puertas definitivamente en 1985, siendo demolida en el año 2006.

El proyecto constaba de dos plantas, en la parte que correspondía a la fábrica propiamente dicha, y de tres plantas, en la parte de vivienda adosada a la misma. En la planta baja estaba el matadero, sala de fabricación, sala de charcutería, almacén, locales para bascula cueros, carbón y leña. Los materiales utilizados en la construcción fueron: hormigón armado, ladrillo de panderete enlucido con mortero de cal y arena de río, carpintería metálica, a



Fig. 7 Plano fachada lateral de Industrias Abella (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1399-0002)

excepción de varias ventanas que eran de madera de castaño en la parte de la vivienda, baldosa hidráulica, azulejo y cemento.

A finales de 1946 el Doctor García Portela le encargó el proyecto de un inmueble con destino a sanatorio privado (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1380-23), se trataba de un edificio que constaba de planta de sótanos, planta baja y primera planta, donde estarían las habitaciones, ocho en total. En diciembre de 1947, cuando aún se estaba construyendo el sanatorio, se solicitó una ampliación de la tercera planta, aumentar un piso y ático (A.H.P. Lu. Concello de Lugo 1364-64)

En la fachada principal del sanatorio (Fig. 8), antes de su rehabilitación, podemos observar una arquitectura austera con ausencia de ornamentación y composición horizontal. Introdujo un ojo de buey, vinculado al mundo naval, como contrapunto, mero elemento anecdótico. Cubierta plana, donde se puede ver la modificación del primer plano con la incorporación de las ventanas abuhardilladas.

Cuando se llevó a cabo la rehabilitación (Fig. 9), ésta se basó en los planos originales haciendo desaparecer las ventanas abuhardilladas.

Fue catalogado por la Xunta de Galicia como bien inventariado. Registrado en el Inventario del Patrimonio Cultural de Galicia.

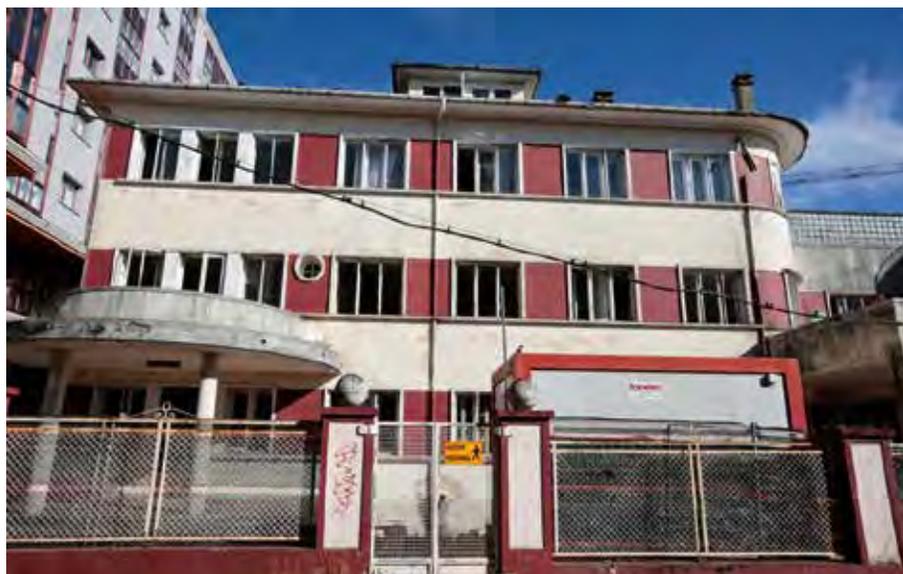


Fig. 8 Fachada del Sanatorio del Doctor García Portela (foto de Óscar Cela , publicada en el periódico La Voz de Galicia el 26/03/2015 antes de su rehabilitación)



Fig. 9 Fachada del Sanatorio del Doctor García Portela, rehabilitado, actualmente sede del I.N.E. (foto de la autora 2018)

Es de las pocas muestras de la arquitectura racionalista que sobrevive en la ciudad, estuvo abandonado durante veinte años, siendo rehabilitado como sede del Instituto Nacional de Estadística (I.N.E).

En este breve recorrido por algunas de las obras privadas llevadas a cabo por Alfredo Vila López, nos centramos exclusivamente en proyectos realizados en la ciudad pero, debemos señalar que también en la provincia y fuera de ella efectuó importantes trabajos, tanto públicos como privados, entre otros: salas de cine en Ribadeo y Monforte de Lemos, el Hospital Psiquiátrico, la Granja Gayoso y la Escuela-hogar en Castro Riberas de Lea. Alguna de estas obras fueron demolidas y otras están a la espera de su rehabilitación.

Falleció en 1954 dejando una huella indiscutible en la ciudad de Lugo, por lo que el estudio de sus proyectos y la conservación de los mismos, es de gran importancia para el conocimiento de nuestra historia urbana.

Notas

¹ Datos facilitados por sus hijos Ana María y Miguel Vila Montero.

² Transcripción de Manuel Barreiro Río de la entrevista publicada en *El Progreso* (22 xuño 1932:1-2) para la exposición "*A escea dunha época, arquitectura racionalista en Lugo (1930-1950)*" organizada por el Archivo Municipal (Ayuntamiento de Lugo) y el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia (Delegación Lugo)

³ Datos facilitados por su hijo Miguel Vila Montero.

Referencias bibliográficas

- Agrasar Quiroga, Fernando (2003): *Vanguardia y tradición. La arquitectura de la primera modernidad en Galicia*. (A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia).
- Arribas Arias, F. (1996): *O cine en Lugo 1897-1997: notas para unha historia cinematográfica*. (Vigo: Xerais).
- Betrán Abadía, Ramón. (Dicbre. 2002): *De aquellos barro, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista*. Acciones e Investigaciones sociales, 16, 25-67. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es>. Pdf [consult. 9.07.2019]
- García Braña, C.; Agrasar Quiroga, F. (eds.) (1998): *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León, ortodoxia, márgenes y transgresiones*. (A Coruña: Alva Gráfica, S.L).
- García Fernández, E. (1985): *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. (A Coruña: La Voz de Galicia).
- Goy Diz, Ana E. (2012): *La arquitectura de la dictadura de Primo de Rivera a la postguerra en Lugo: Eloy Maquieira Fernández y el racionalismo*, en Baliñas Pérez, C.; Fernández Suárez, G.F. (eds.), *Actas do VII Curso de Primavera* (Lugo 3/6-5-2011), 179-212. (Lugo: Facultad de Humanidades de la Universidade de Santiago de Compostela-Campus de Lugo).
- Louzao Martínez, Francisco Xabier (2015): *Historia de la arquitectura de Galicia: del Neoclasicismo a la autarquía*. Monografías nº 35. (A Coruña: Universidad de A Coruña). Disponible en <https://www.udc.gal>. Pdf [consult. 11.07.2019]
- Méndez Lojo, Isabel (coord.) (2005): *A Galicia moderna 1916-1936*. (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo).
- Soto Gutiérrez, J. (1998): *Sobria, consciente y noble. Lugo los años del franquismo*. (Lugo: El Progreso).
- Souto Blanco, M.J. (181-228 (2002): *Historia de Lugo*. Cap. IV, 181-228. (Lugo: El Progreso).

Fuentes documentales inéditas

Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P. Lu.), Fondo Concello de Lugo, Licencias de obras.

Fuentes impresas

Boletín Oficial del Estado (BOE)

El Progreso

La Voz de Galicia

CIUDADES DE MUERTOS: EL CEMENTERIO DE LAS ARIEIRAS DE MAGOI DE LUGO (1858-1972)¹

ANA E. GOY DIZ

Centro de Estudios de Historia de la Ciudad.
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Desde que en 1784 el rey Carlos III prohibiera inhumar los cadáveres en las iglesias y en 1787 ratificara esta decisión mediante una real orden, se fueron poniendo las bases para el nacimiento de los primeros cementerios generales que surgieron a finales del siglo XVIII y principios del XIX como verdaderas ciudades de los muertos que crecieron paralelamente a las ciudades de los vivos.

Este artículo plantea reflexionar y recuperar la memoria del primer Cementerio General de Lugo, que hoy no se conserva, pero que formó parte del entramado urbano durante más de cien años y que configuró el frente meridional de la ciudad con la avenida Ramón Ferreiro y la puerta de Obispo Aguirre.

Palabras clave: Arquitectura, Cementerio, Galicia, Lugo.

1. La elección del solar para el Cementerio General

Desde la Baja Edad Media era habitual que se enterraran los cadáveres en tumbas localizadas bajo el pavimento de las iglesias o catedrales y Lugo no fue un caso especial. Tradicionalmente, los lucenses elegían el templo en el que querían que su cuerpo fuera inhumado. Los conventos de San Francisco y Santo Domingo, las parroquias de Santa Magdalena de Recatelo, San Pedro de Afora y San Marcos, la capilla del Carmen, el hospital de San Bartolomé y la basílica catedralicia eran los espacios disponibles, al menos hasta finales del siglo XVIII en el que la situación empezó a cambiar.

En el año 1781 los habitantes de la villa guipuzcoana de Pasajes sufrieron una violenta epidemia que según las crónicas de la época se expandió por el contagio con los cadáveres que habían enterrados en las iglesias. Para

¹ Este artículo es una versión reformada y ampliada de la comunicación titulada "Recuperando la memoria: El Primer Cementerio General de Lugo" que se presentó en el *XX Encuentro de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, turístico y educativo*, celebrado en Málaga en noviembre de 2019.

evitar que esta situación se repitiera, el rey Carlos III dictó una Real Cédula (1787) por la cual ordenaba a los corregidores que, de acuerdo con los preladados eclesiásticos, eligieran fuera de la ciudad un lugar ventilado y cercano a alguna capilla en el que construir un cementerio y con ello evitar posibles contagios. En la Real Cédula, el monarca reconocía que excepcionalmente si lo solicitaba la Iglesia se podía seguir enterrando “personas de virtud o santidad” en sepulturas preexistentes en los templos, pero en el resto de los casos los cadáveres deberían ser inhumados en cementerios públicos que se construirían primero en aquellas ciudades que hubieran sufrido alguna epidemia o que estuvieran expuestas a parecerla (Santonja 1998-1999: 33).

En 1782 el Capitán General de Galicia remitió una carta al obispo de Lugo, don Francisco Armañá² recordándole la prohibición de enterrar en las iglesias y advirtiéndole de la necesidad de contar con un cementerio. A pesar de la recomendación, muy poco se avanzó en los años siguientes quizá porque no había una buena predisposición para el cambio, porque la sociedad se resistía a romper con una costumbre secular y para la Iglesia suponía una pérdida notable de ingresos económicos (Fernández Hidalgo; García Ruipérez 1994: 55)

Durante el reinado de Carlos IV, se retomó el tema y el 22 de mayo de 1805 llegó a la ciudad una nueva carta del Capitán General de Galicia en la que instaba al prelado Felipe Peláez Caunedo a construir el cementerio como ya había hecho Ferrol, pero el obispo le contestó que en la catedral ya no se estaba enterrando a nadie y que mientras no contaran con el citado cementerio, los cadáveres estaban siendo inhumados en el hospital de San Bartolomé y en la parroquia de San Marcos. Además, para dar ejemplo a los feligreses el obispo informa de que el mismo había renunciado a la sepultura que le correspondía en el interior de la basílica y que, como el resto de los miembros del Cabildo se enterrarían en las galerías del claustro³.

La primera propuesta de localización del cementerio fue en esta zona próxima al antiguo hospital de San Bartolomé⁴, aunque no cumplía las condiciones establecidas por el monarca porque se localizaba intramuros y muy cerca de la población. Bien es cierto, que desde época medieval la capilla de San Marcos contaba con un cementerio donde eran inhumados los fieles con menos recursos y en las inmediaciones de éste, a unos cuantos cientos de metros se encontraba el del hospital de San Bartolomé (1621), fundado por el obispo López Gallo y que se extendía en las proximidades de la Puerta Falsa de la muralla (Regueiro Burgo, 2015: 123).

2 Archivo Catedral de Lugo. Expediente sobre cementerios. (1805). Quiero agradecer a Marcos Gerardo Calles Lombao su ayuda y colaboración en la consulta de la documentación referida a este archivo.

3 Archivo Catedral de Lugo. *Carta del obispo de Lugo al Capitán General de Galicia*. (1805).

4 Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.Lu). Fondo Ayuntamiento. Leg. 0447-00. Exp. 11-1.

En el proyecto presentado en 1805 se pretendían unir ambas necrópolis dando lugar al primer Cementerio General, pero los trámites se dilataron con el comienzo de la Guerra de la Independencia (1808-1814) y no volvió a abordarse el tema hasta que se firmó la paz. Para entonces, el Ayuntamiento se oponía a construir el cementerio en aquella zona, porque el cuartel de Milicias, hoy cuartel de San Fernando era un lugar de paso de las tropas militares y el cementerio podía ser un foco de contagio⁵.

A partir de entonces empezó a buscarse un emplazamiento temporal fuera de murallas y el obispo Peláez Caunedo (1786-1811) y el Gobernador barajaron la posibilidad construir el nuevo cementerio en los terrenos que había ocupado la capilla de la Magdalena en el barrio de Recatelo y mientras no se ejecutaba, proyectaron ocupar el alto de la Mosquera, frente a la muralla (García Conde; López Valcárcel, 1991), pero todas éstas eran soluciones provisionales mientras no buscaban un emplazamiento definitivo.

En enero de 1814, el Ayuntamiento creó una comisión formada por dos médicos (José Sanjurjo y Pedro Herrera), dos cirujanos (Francisco Andión y Manuel Freire) y dos miembros del consistorio (Juan Bautista Quiroga y Domingo Madarro) para que buscaran el lugar idóneo para construir la necrópolis y después de haber “recorrido los de la circunferencia y extramuros de la ciudad, hallaron que el único que puede destinarse y servir para dicho objeto por su situación, localidad y ventilación es un terreno en el agro denominado de Pardiñas que parece pertenecer a Antonio Soylán del lugar de Magoy”⁶.

Se trataba de unos terrenos cercanos a la ciudad y a la carretera de Madrid que cumplían todos requisitos establecidos pero que estaban en manos privadas y no podrían ser expropiados porque tanto el Ayuntamiento como la Iglesia carecían de fondos después del saqueo que habían sufrido por las tropas inglesas y por el ejército francés durante la ocupación de la ciudad en la Guerra de la Independencia.

Según el expediente, la parcela ocupaba una superficie de 6.672 varas cuadradas, en la que según la Comisión podrían ubicarse unas 3.250 sepulturas, suficientes para la población de Lugo. Sin embargo, el proyecto no pudo concretarse por “*la falta de caudales para comprar el terreno y levantar las cercas que son precisas para su circumbalación o resguardo*”⁷ y aunque el gobernador presionó, ni el Cabildo ni el Ayuntamiento pudieron hacerse cargo de los gastos, por lo que el proyecto se abandonó y los fallecidos siguieron

5 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. Leg. 0447-00. Exp. 11-2.

6 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. Expediente que trata de la construcción del cementerio mandado construir por el Señor Jefe Político Superior. (1814). Fol. 3 r.

7 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. Carta del Gobierno Superior de Galicia al Ayuntamiento de Lugo. 21 de enero de 1814. Ff. 6 r-7 v.



Figura 1. Plano de Lugo de Francisco Coello con indicación de los lugares de inhumación antes de la construcción del Cementerio de las Arieiras de Magoi (ca. 1850).

siendo enterrados en los cementerios del hospital de San Bartolomé⁸ y de la capilla del Carmen, junto a la puerta de Miñá.

Otro de los posibles emplazamientos propuestos fue el campo de Montirón⁹ que se encontraba aproximadamente a un kilómetro de la muralla y era un lugar ventilado y alejado de la población pero tenía el inconveniente de que se encontraba muy próximo a la carretera de Madrid, una de las principales

8 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. 1820. Carta del Gobernador al Fray Antonio Vázquez, prior del Hospital de san Bartolomé. Leg. 0447-00. Exp. 11-1. Fol. 1 r.

9 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. Expediente sobre la construcción de un nuevo cementerio en el campo de las Arieiras de Magoy. (1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4.

vías de comunicación por la que entraban muchos viajeros, por eso se abandonó la idea de levantar allí el cementerio, aunque en momentos puntuales, coincidiendo con epidemias y gripes, el Ayuntamiento y el Cabildo decidieron utilizar el que estaba en el Hospicio porque los otros ya no tenían capacidad. De hecho, en 1850 costearon mejoras para mantenerlo en uso. Fue una intervención de urgencia que se ejecutó en la segunda quincena del mes de noviembre y que proyectó el maestro de obras de la ciudad José Sánchez¹⁰. Ésta consistió en tapiar parte de las ventanas del viejo Hospicio y derribar los muros que amenazaban con desplomarse, para a continuación reparar la cerca y las puertas del portalón de acceso al cementerio. Como en los casos anteriores, ésta fue una solución temporal mientras no se daban las condiciones económicas para emprender el proyecto definitivo.

2. El Cementerio General de las Arieiras de Magoi

La construcción de un Cementerio General fue una vieja aspiración de la ciudad, un sueño que tardó medio siglo en alcanzarse. Desde 1805 existía la prohibición de enterrar en las iglesias, pero hasta 1858 no fue posible contar con un cementerio público que se ajustara a los requisitos establecidos por Carlos III, y durante todo ese tiempo, los cuerpos fueron inhumados en las necrópolis existentes.

Fue en la década de los años cincuenta cuando se retomó el proyecto de construir el cementerio en el campo de Pardiñas de Magoi, pero ampliando su extensión hacia las Arieiras, que era una zona de la que tradicionalmente se extraía arena¹¹. Estos terrenos se encontraban a una distancia prudencial de la población, no había edificios habitados en las inmediaciones, no estaban comunicados con las principales vías de acceso a la ciudad y se localizaban en una zona alta, bien ventilada y alejada de fuentes y manantiales que pudieran ser contaminados, por esa razón, el Ayuntamiento decidió el 6 de septiembre de 1854 construir el nuevo cementerio en el lugar de las Arieiras de Magoi y encargó la tasación de la obras al arquitecto Juan Armesto¹². Unos días más tarde, el 19 de septiembre, se delimitó el solar y el camino de acceso que ocuparían una superficie de 11.328 varas cuadradas, de las cuales 10.528 corresponderían propiamente a la zona de inhumación y su cerca y las 800 varas restantes a los terrenos necesarios para ensanchar la calzada. En el mismo auto se identificaron los propietarios que iban a ser expropiados por

10 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. *Expediente y remate de las obras en el Cementerio del Hospicio*. Leg. 0447-00. Exp. 11-3.

11 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. *Expediente sobre la construcción de un nuevo cementerio en el campo de las Arieiras de Magoy*. (1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4, fol 33 v.

12 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. *Expediente sobre la construcción de un nuevo cementerio en el campo de las Arieiras de Magoy*. (1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4, fol. 4r-5v.

“causa de utilidad pública”¹³ y se valoró en 4.200 reales la cantidad a pagar por el terreno¹⁴.

El 3 de octubre de 1855, el arquitecto presentó ante el Ayuntamiento el plano y el presupuesto de las obras. El expediente titulado *Planta, alzado y sección del cierre de un cementerio que se proyecta establecer en la situación de las Arieiras de Magoy*¹⁵, que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, describe con precisión la planta rectangular que tendría el cementerio con 100 varas de largo (83 m.) por 60 varas de ancho (48 m.) y un portalón de entrada en el centro del lado oeste. El muro de cierre se construiría con mampostería de pizarra tomada con mortero de cal y con una cimentación de tres palmos (68,49 cm.) y una altura de 2,50 metros. Tanto interior como exteriormente se enluciría con mortero de cal para regularizar el muro (fig. 2).

En la fachada principal se prevé el empleo de sillería de granito para el pórtico que se concibió como una portada clasicista articulada a partir de pilasstras toscanas de fuste liso sobre las que cargaba el entablamento, rematado por una cruz flanqueada por dos jarrones. El portalón, concebido a partir de un arco de medio punto, se cerraría mediante un bastidor de dos hojas de madera de castaño y rejería radial de hierro en la parte alta. Dada la inclinación del terreno, en las condiciones de obra se establece que se aplane y nivele toda la parcela para facilitar el acceso al interior. El coste total ascendió a 31.204 reales, cantidad que el Ayuntamiento intentó reducir reutilizando en las tapias del cementerio los materiales que estaban depositados en el Campo de Montirón.

La pregunta que surge es qué materiales estaban allí almacenados. Una parte procedían de la cerca del cementerio provisional del Hospicio y la otra de las edificaciones que en los años anteriores se habían demolido en la ciudad, concretamente los restos del Castillo o la fortaleza medieval que se derribó para construir el Reducto de María Cristina (1837) en la muralla y los del convento de las Agustinas Recoletas que, tras la desamortización, se dismanteló en la plaza Mayor (Abel Vilela, 1996:37). Con el reaprovechamiento de estos materiales, los técnicos municipales calculaban reducir en tres cuartas partes la piedra necesaria para la cerca y con ello abaratar sensiblemente los costes. De esta manera, en los muros del cementerio quedó sepultada también una parte de la historia de la ciudad. Desgraciadamente no contábamos con estos datos cuando en los años setenta del siglo pasado se derribaron estos muros y por tanto esos materiales se perdieron. Finalmente,

13 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. *Expediente sobre la construcción de un nuevo cementerio en el campo de las Arieiras de Magoy*.(1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4, fol. 12v.

14 A.H.P.Lu. Fondo Ayuntamiento. *Declaración de los peritos Don Juan Armesto y don Manuel Gómez*. (1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4, fol. 18r.

15 A.H.P. Lu. Fondo Ayuntamiento. *Planta, alzado y sección del cierre de un cementerio que se proyecta establecer en la situación de las Arieiras de Magoy*. (1855). Leg. 0447-00. Exp. 11-4.

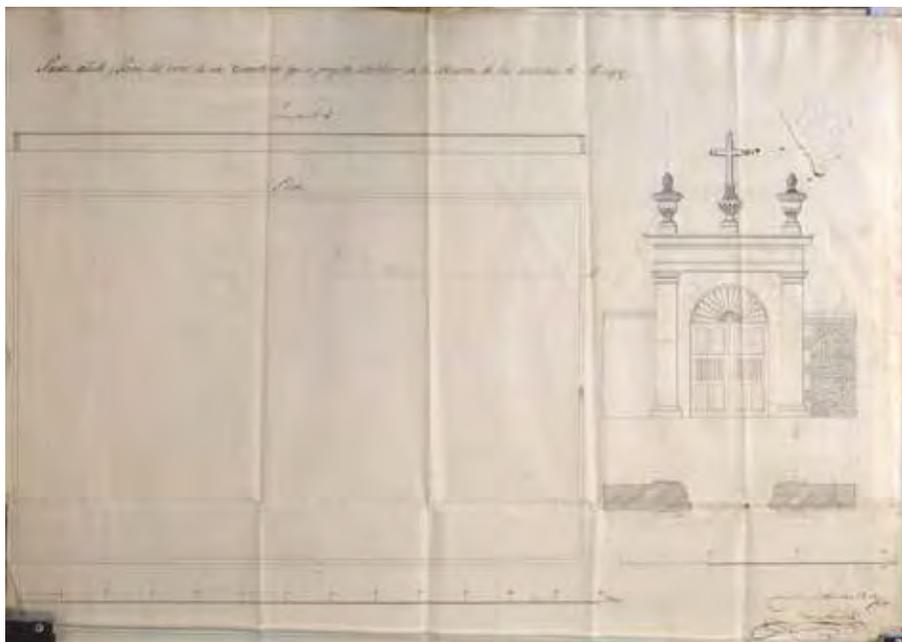


Figura 2: Plano y portada del Cementerio General de Lugo. 1858. Juan Armesto.

el 28 de diciembre de 1855 se adjudicó al constructor Antonio Sánchez Veiga la ejecución de las obras por un monto total de 26.800 reales.

Una vez concluido el muro del cementerio y la portada de acceso, cuando parecía que ya se habían solventado los problemas más graves, surgió uno nuevo: ¿cómo conectar la ciudad de los vivos con la ciudad de los muertos?

A mediados del siglo XIX, la fisonomía urbana era muy diferente a la actual. La ciudad intramuros tenía una comunicación directa con el barrio de Recatelo a través de la Puerta del Postigo o de Santiago y con el barrio de San Roque y la Mosquera a través de la de San Pedro, pero entre una puerta y otra no había un acceso intermedio que permitiera una comunicación directa entre la ciudad y el cementerio. En aquel momento había dos caminos de servicio que conectaban el barrio de Recatelo con las fincas de la zona de Magoi y otro que desde el barrio de la Mosquera llegaba a las proximidades del cementerio, pero tanto una vía como la otra no estaban preparadas para el tránsito de los cortejos fúnebres, por eso el Ayuntamiento encargó en marzo de 1857 un proyecto para el trazado de lo que denominan el Camino Nuevo al cementerio¹⁶. Esta nueva vía partía de la confluencia del callejón de Recatelo

16 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente para la construcción del camino del cementerio en línea recta desde las murallas con arreglo al plano unido al mismo*. Leg. 42-4 (1).

y de la Mosquera y con un trazado recto llegaba hasta la puerta del cementerio. Para la cimentación se reutilizaron materiales almacenados en el Campo de Montirón, fundamental pizarra procedente de los derribos antes citados. Afortunadamente se conserva el plano del camino que tiene un extraordinario interés porque fue el origen de la actual Avenida de Ramón Ferreiro¹⁷, una de las principales vías de acceso al centro.

Después de una larga espera en 1858 el Ayuntamiento inaugura el primer Cementerio General de Lugo y clausura los del hospital de San Bartolomé, el Hospicio y el Carmen que habían estado en funcionamiento hasta entonces¹⁸. Precisamente este último era conocido como el cementerio general, aunque nunca lo fue, pero así aparece referenciado en el plano de 1865 de Francisco Coello (fig. 1).

Por lo que se refiere a la organización interior del camposanto, el arquitecto municipal urbanizó el espacio a partir de un trazado hipodámico en avenidas y calles. El tipo de sepultura más habitual en un primer momento fue el excavado directamente en la tierra y cubierto por seis losas regulares de pizarra de uno por tres palmos de longitud (22,8 cm. x 68,49 cm.) y dos pulgadas de espesor (5,08 cm.)¹⁹. Las sepulturas de adultos tuvieron una longitud de diez palmos (2,28 m.) y las de párvulos de cinco (1,14 m.). Sin apenas cambios en los años posteriores a la inauguración, se siguieron construyendo tumbas de este tipo que se cubrieron con lápidas de mármol. Están documentados los contratos para los años: 1861²⁰, 1862²¹, 1863²², 1864²³, 1867²⁴.

En 1857 se contrató el primer pabellón de nichos. Se trató de un total de 15 unidades, dispuestas en tres niveles que diseñó el propio Juan Armesto a base de piedras monolíticas de ocho pies de largo (2,46 m.) y dos de ancho (0,61 m.), afortunadamente de esta obra conservamos las trazas. Cada una de las sepulturas tendrían un coste de 100 reales²⁵. A partir de este primer

17 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. Mapas y Planos nº 115.

18 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Exhumación de cadáveres del cementerio del Hospicio* (1864). Leg. 0447-00. Exp. 11-23.

19 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato de baldosas para cubiertas de las sepulturas del nuevo cementerio*. (1858). Leg. 0447-00. Exp. 11-7.

20 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato de doscientas baldosas para cubiertas de sepultura*. (1861). Leg. 0447-00. Exp. 11-14.

21 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato de doscientas cubiertas de losa para sepulturas del Cementerio General*. (1862). Leg. 0447-00. Exp. 11-17.

22 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente sobre la adquisición de 200 cubiertas de losa de pizarra para sepulturas de adultos y otras doscientas para las de párvulos del Cementerio General de esta ciudad*. (1863). Leg. 0447-00. Exp. 11-18; *Condiciones para la adquisición de las 200 cubiertas de losa de pizarra para sepulturas de adultos y otras doscientas para las de párvulos*. (1863). Leg. 0447-00. Exp. 11-18.

23 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente sobre la adquisición de 400 cubiertas de losa de pizarra para sepulturas de adultos y de párvulos del Cementerio General de esta ciudad*. (1864). Leg. 0447-00. Exp. 11-25;

24 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente sobre la adquisición de 400 cubiertas de losa de pizarra para el Cementerio General de esta ciudad*. (1867). Leg. 0447-00. Exp. 11-26;

25 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato de veintinueve nichos* (1859). Leg. 0447-00. Exp. 11-8.

encargo periódicamente y en función de la demanda, el Ayuntamiento fue contratando la realización de nuevos pabellones dispuestos simétricamente a los lados de la capilla²⁶.

En 1859 se contrató la construcción de la misma. Ya en la Real Cédula de 1781 se establecía que los cementerios debían contar con una capilla y mientras no se erigía se podía utilizar alguna existente. En el caso de Lugo ni la capilla de la Magdalena de Recatelo ni la de San Pedro de Afora permanecían en pie, por lo que resultaba imprescindible levantar una al menos para que sirviera como depósito de cadáveres. Con ese objetivo, Juan Armesto presentó dos proyectos diferentes de los cuales conservamos las trazas.

El primero datado el 20 de septiembre de 1859 es el más sencillo y fue presupuestado en 14.946,50 reales, pero no llegó a ejecutarse. El arquitecto concibió un edificio muy sobrio tanto desde un punto de vista espacial como decorativo²⁷. Según el plano, la capilla fue concebida de planta rectangular con presbiterio recto y elevado con respecto a la nave mediante una triple gradería. El espacio estaba previsto que se cerrara mediante una cubierta de madera a doble vertiente. En fachada recurre a un esquema historicista articulado en dos cuerpos, el primero compartimentado en tres calles coronado por un segundo de una sola calle entre aletones, donde se dispondría la espadaña para las campanas. Como soporte recurre a las pilastras sin modular en los extremos y unas columnas toscanas sobre pedestales en el acceso a la puerta. Para pavimentar el interior proponía baldosas cuadradas de granito (fig. 3).

El segundo proyecto del cual se conserva el alzado de la fachada carece de firma y fecha, pero en la documentación que acompañaba a la traza se describe con minuciosidad las características de la edificación. En este caso, Juan Armesto concibió una capilla de características similares a la anterior en planta, pero el alzado resulta mucho más innovador en sus planteamientos al recurrir al empleo de unas pilastras gigantes coronadas por remates piramidales que enlazan los dos cuerpos, en el primero de los cuales sobresale el pórtico que enmarca la puerta rematada por un arco carpanel o rebajado y con el trasdós moldurado por un triple listel. A ambos lados se disponen las pilastras toscanas sobre pedestales que soportan el peso del entablamento. El segundo cuerpo está horadado por un amplio lucernario y coronado por un frontón curvo sobre el que se coloca una cruz acrótera que remata el diseño.

26 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato para la construcción de quince nichos en el Cementerio General de la ciudad*. Leg. 14-22; *Contrato de doce nichos para el Cementerio General*. (1861). Leg. 0447-00. Exp. 11-15. *Expediente para la contrata de construcción de 24 nichos en el Cementerio General de la ciudad*. (1862). Leg. 0447-00. Exp. 11-16. *Expediente para la contrata de construcción de 15 nichos en el Cementerio General de la ciudad*. (1863). Leg. 0447-00. Exp. 11-19. *Contrato de veinticuatro nichos para el Cementerio General*. (1869). Leg. 0447-00. Exp. 11-27.

27 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Condiciones facultativas para la construcción de una capilla que se proyecta hacer en el Cementerio General*. (1859). Leg. 0447-00. Exp. 11-9.



Figura 3: Primer proyecto de la capilla del cementerio. 1959. Juan Armesto.

En este caso, Juan Armesto se aleja de las recetas historicistas en boga en la ciudad y apuesta por un lenguaje de formas muy ponderadas, carente de decoración y de una gran elegancia que parece inspirarse en las corrientes de inspiración europea (fig. 4).

Este segundo proyecto resultó más caro y se tasó en 18.368, porque los materiales empleados fueron de mayor calidad y por lo tanto más caros. La piedra de granito para la fachada fue extraída de las canteras de Penarrubia según los moldes diseñados por el arquitecto de la obra, mientras que la pizarra vendría de Buratai y se emplearía en el resto de la construcción, de modo que los muros se revocarían con mortero de cal para dar un aspecto más acabado a la obra²⁸. El contratista al que se adjudicó la construcción fue Rosendo Casto que se comprometió a hacerla en un plazo de ocho meses, pudiendo inaugurarse en el verano de 1860.

Una nueva dependencia necesaria en cualquier cementerio general es el osario en el que se depositan los restos humanos una vez transcurrido el tiempo establecido por ley para poder reutilizar las sepulturas. En 1864, el

28 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Condiciones facultativas para la construcción de una capilla que se proyecta hacer en el Cementerio General.* (1859). Leg. 0447-00. Exp. 11-10.



Figura 4: Segundo proyecto de la capilla del cementerio. 1959. Juan Armesto.

Ayuntamiento encarga a Manuel Ledo el diseño dos osarios. Éstos se dispusieron aprovechando las dos esquinas del muro de cierre, que estaban más cerca de la capilla. Se trató de unas dependencias de mampostería de pizarra recebada con mortero de cal, con fachada convexa a las cuales se adosaron pabellones de nichos²⁹. Una vez que los osarios estuvieron terminados, se procedió al traslado de las cenizas y de los restos humanos de los cementerios clausurados del hospital de San Bartolomé, también llamado de las Ánimas, del Carmen y del Hospicio³⁰. Los trámites se dilataron por espacio de diez años, procediendo en 1875 a la exhumación general³¹.

En los años siguientes se acometieron algunas obras de mejora como la nueva puerta de acceso, hecha de hierro fundido, que se encargó a Coruña³². Como a medida que se iba ampliando y mejorando el cementerio se estaba desmantelando el hospital de San Bartolomé, el Ayuntamiento reaprovechó todo aquello que pudo, tanto de los bienes muebles como de los materiales del derribo. Así dispuso el traslado de un retablo de la iglesia que fue remontado en la capilla del cementerio³³, o las arcadas del claustro que sirvieron para reutilizarlas en el pórtico que en 1878 se construyó en la entrada del camposanto, con el fin de que en los días lluvia el cortejo fúnebre pudiera guarecerse. El proyecto recayó sobre el arquitecto provincial Nemesio Cobrero³⁴ que concibió esta *loggia* o arquería compuesta por cinco arcos de medio punto sobre pilares compuestos que soportan la armadura del tejado, que se cubrió con losa pizarra. En el interior del pórtico se construyó un banco perimetral apoyado en la cara interna del muro de mampostería³⁵ (fig.5).

Ese mismo año, también se acometió la primera ampliación al construir el cementerio civil en terrenos colindantes en el que serían enterrados los difuntos que no profesaran la fe católica, dando cumplimiento a la ley de 1855 y a las reales órdenes de 1871 y 1872 (Fernández Fernández *et al.* 2006: 463). El proyecto fue encomendado a Nemesio Cobreros³⁶ y en el contrato se estableció como condición que se reaprovechara la puerta del hospital de San Bartolomé que serviría para la nueva obra.

29 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente para la subasta de construcción de quince nichos y dos osarios en el Cementerio General.* (1863), Leg. 0447-00. Exp. 11-20

30 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Exhumación de cadáveres del cementerio del Hospicio* (1864). Leg. 0447-00. Exp. 11-23.

31 Boletín de la provincial del 1 de mayo de 1874.

32 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Contrato de la puerta del cementerio al maestro Francisco Flórez de La Coruña.* (1872). Leg. 0447-00. Exp. 11-29.

33 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Traslación de un retablo de la iglesia de San Bartolomé, perteneciente al viejo hospital a la capilla del Cementerio.* (1874). Leg. 0447-00. Exp. 11-31.

34 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente de contrato de un pórtico interior en el Cementerio.* (1878). Leg. 0447-00. Exp. 11-35.

35 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente para la construcción de una banqueta de piedra dentro del pórtico del Cementerio General de esta capital.* (1878). Leg. 0447-00. Exp. 11-36.

36 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente sobre la construcción de un cementerio para el enterramiento de los que mueren fuera del gremio de la Iglesia Católica.* (1878). Leg. 0447-00. Exp. 11-33.



Figura 5: Pórtico del Cementerio. 1878. Nemesio Cobrerros.

A Cobrerros también se debe el diseño del nuevo tipo de sepultura que a partir de 1878 va a construirse en el Cementerio General. Se trata de una tumba en tierra denominada en la documentación de doble fondo y que se caracteriza por estar revestida interiormente por “un macizo divisorio de mampostería,” es decir una pared de mampostería que aislaba y reforzaba la estructura³⁷.

3. Ampliación del Cementerio General de las Arieiras de Magoi en 1891.

Desde 1882 en la documentación empiezan a recogerse noticias sobre la necesidad que existe de ampliar el cementerio por la falta de espacio, lo que motivó que el Ayuntamiento comenzara a hacer estudios previos sobre las posibilidades de ensanche³⁸. Ese mismo año, la Comisión formada al objeto decidió que se procediera a una ampliación parcial de la necrópolis por el norte y sur. El 20 de noviembre de 1884 se aprobó el nuevo proyecto, firmado por Cobrerros y se llegó al acuerdo con los propietarios de no expropiar sino tasar los terrenos y adquirirlos³⁹.

La ampliación consistió en añadir a ambos lados de fachada principal una franja de 24 metros de ancho y cerrar ese espacio con un muro de las

37 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente de la construcción de una banqueta de piedra dentro del pórtico del cementerio general de esta capital.* (1878) Leg. 0447-00. Exp. 11-36.

38 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Expediente de ensanche del cementerio General* (1882). Leg. 0447-00. Exp. 11-38.

39 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Tasación de los terrenos para el ensanche del cementerio General* (1882). Leg. 0447-00. Exp. 11-40.



Figura 6: Vista área de Lugo con el cementerio antes de su demolición. 1964. Foto cedida por Julio Reboredo Pazos.

mismas características que el existente. Así mismo, propuso desmontar la cerca existente hasta un metro de altura del suelo, para así respetar “las sepulturas construidas que se apoyaban en las mencionadas paredes”⁴⁰ y construir dos casetas para el depósito de cadáveres, sala de autopsias y almacenes de herramientas en los ángulos de la fachada principal y dos osarios en la posterior, porque los existentes desaparecerían en las obras de ampliación. El presupuesto de la obra fue de 10.188,68 pesetas, aunque se ejecutó por 9.158,87. Tan solo quedaban por explicar las secciones del ensanche, aplanar los perfiles de los paseos y encalar las casetas para que todo quedara de acuerdo al decoro que se merecía un lugar sagrado como éste. En 1891 se ejecutaron las obras, dando por finalizado el ensanche del cementerio⁴¹ (fig. 6).

4. El ocaso del cementerio y su traslado.

En la primera mitad del siglo XX, el crecimiento de la población y la inmigración del campo a la ciudad impulsó la expansión urbana fuera de las murallas. La construcción del Seminario Mayor (1885) y de la Cárcel del Par-

40 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Tasación de los terrenos para el ensanche del cementerio General* (1882). Leg. 0447-00. Exp. 11-40.

41 A.H.P.Lu. Fondo Municipal. *Tasación de los terrenos para el ensanche del cementerio General* (1882). Leg. 0447-00. Exp. 11-41.

tido Judicial (1878), a finales del siglo XIX y de la ciudad cultural (Escuela de Magisterio y los Institutos Lucus Augusti y Virxe dos Ollos Grandes) ya en el XX, favoreció la urbanización de este sector y a ello contribuyó la apertura de la muralla a través de la Puerta de Obispo Izquierdo (1888) y de Obispo Aguirre (1894).

El desarrollo de este tejido urbano en esta zona condicionó el futuro del cementerio que cada vez se encontraba más próximo a la ciudad y con menos posibilidades de crecer. La primera referencia a la necesidad de contar con una nueva necrópolis se localiza en el Boletín de la Provincia del 27 de julio de 1935, donde se recoge la noticia de que el Ayuntamiento va a crear una Comisión para estudiar el plan de desarrollo de la ciudad y en él se plantea “trasladar el Cementerio a otro lugar más apartado de la población”⁴². Así que fue durante la República cuando la corporación municipal analizó la posibilidad del traslado. El estallido de la Guerra Civil (1936-1939) obligó a retrasar tal decisión y fue a partir de los años cuarenta, cuando durante la Dictadura, se retomó el proyecto que Eloy Maquieira había diseñado posiblemente antes de la guerra. Fue entonces cuando se adquirieron unos terrenos en las proximidades de la carreta Lugo-Santiago de Compostela y empezó a construirse el actual Cementerio de San Froilán que se inauguró en 1948 y se clausuró el Cementerio General dando oportunidad a los ciudadanos de trasladar los restos de sus difuntos, así como las sepulturas y los panteones al nuevo emplazamiento. Cumplidos los plazos establecidos, el Ayuntamiento procedió al levantamiento de las cenizas con el fin de liberar el solar y venderlo, para ello contrató al constructor López Paradela, que se encargó del derribo de todas las estructuras que aun estaban en pie porque no habían sido trasladadas. Según las noticias de prensa, más de treinta panteones se conservaban *in situ* cuando comenzó la demolición, algunos de gran valor artístico e histórico, que el constructor decidió vender antes de derribarlos. Según la prensa hasta medio millón de pesetas llegó a pagarse por alguno. De este modo, se produjo la dispersión de un patrimonio valiosísimo, sin que hayamos podido hasta ahora conocer su destino (fig. 7).

En la memoria de las gentes más mayores todavía permanece la imagen de abandono y desamparo que ofreció el primer Cementerio General de Lugo durante más de veinte cinco años de agonía hasta que en la primavera de 1972 las piquetas y las excavadoras borraron de la faz de la ciudad las huellas de la vieja necrópolis⁴³. Hoy que a través de la investigación arqueológica, documental, histórica y artística recuperamos las distintas etapas de la ciudad es quizás el momento de reflexionar si no nos estaremos dejando parte de nuestra memoria si olvidamos lo que fueron los cementerios.

42 Boletín Oficial de la Provincia, 27/07/1935, p. 2.

43 El Progreso de Lugo, 24/3/1972.



Figura 7: Pabellón funerario vendido antes de su desmontaje y traslado. 1972. Fondo Vega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abel Vilela, A. (1996a): *Arquitectura isabelina y de la restauración: urbanismo y arquitectura en Lugo*. (Sada: Edicións do Castro).

Calatrava, J. A. (1991): "El debate sobre la ubicación de los cementerios en la España de las Luces: la contribución de Benito Bails" *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, T. 4, 349-366. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-49BD4F6C-9A57-87F1-79A1-EA7E8AC2B918&dsID=Documento.pdf> [consult. 12.08.2019].

Castro Freire, S. (1951) *Lugo y sus hombres*. Ensayo de síntesis histórica. (Lugo: Imp. Celta).

Fernández Fernández, C.M.; Sánchez García, J. A; Durán Villa, F. J. (2006): "Asilos de la muerte, higiene, sanidad y arquitectura en los cementerios gallegos del siglo XIX" *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 17, 435-472. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10347/4466> [consult. 05-10-2019]

Fernández Hidalgo, M. C.; García Ruipérez, M. (1994): "Los cementerios, competencias municipales y producción documental" *ANABAD*, 44, nº 3, 55-85. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=50914> [consult. 12.08.2019]

- García Conde, A.; López Valcárcel, A. (1991): *Episcopologio lucense*. (Lugo: Fundación Caixa Galicia).
- Garrote Martín, A. (1945): “Los cementerios de Lugo”, *Boletín de la Comusión de Munumentos de Lugo*, t. II, nº 14-15, 25-27.
- Regueiro Burgo, M. J. (2015): *El Sueño de un hospital: estudio de la arquitectura asistencial y los cuidados en Lugo (1621-1930)*. (Lugo: Servizo de publicacións da USC). <http://hdl.handle.net/10347/14787> . [consult. 15.08.2019]
- Santonja, J. L. (1998-1999): “La construcción de cementerios extramuros: un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el antiguo régimen”. *Revista de Historia Moderna*, 17, 33-44. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/16358452.pdf> [consult. 28.08.2019]

Abstract: La música ha estado presente siempre allí donde había un grupo humano que la pudiese interpretar y sentir, como diversión, o de forma cultural. Es una función inherente al ser humano. Ello llevaba implícito el carácter sacro o profano de su expresión, que necesariamente no era artística. Según se realizase para uno u otro fin, las condiciones y melodías cambiaban, así como las formas de acompañamiento. El carácter profano estaba menos regulado en su interpretación, y varía a través de los siglos. Podía ser sólo canto, o acompañado de los instrumentos de la época. En el caso de la música sacra se ejercía a viva voz únicamente, en un intento de simplicidad y carácter diferenciado, dedicado a la divinidad. Esos dos aspectos convivieron en la música de la Edad Media, como formas duales a lo largo del tiempo. Mientras en el canto sacro, llano o gregoriano, mantuvo durante muchos siglos las mismas melodías, inspiradas en los Salmos, la profana o popular, fue evolucionando conforme a sus necesidades de interpretación y comunidad, del mismo que los instrumentos con los que se acompañaba.

Palabras clave: Música sacra y profana. Instrumentos musicales. Canto llano o gregoriano. Funciones y melodías. Regulación social. Modos duales de interpretación.

Abstract: Music has always been present where there was a human group that could interpret and feel it, as fun, or culturally. It is a function inherent to the human being. This implied the sacred or profane character of his expression, which was not necessarily artistic. As it was done for one purpose or another, the conditions and melodies changed, as well as the forms of accompaniment. The profane character was less regulated in its interpretation, and varies over the centuries. It could be just singing, or accompanied by the instruments of the time. In the case of sacred music, it was exercised in a loud voice only, in an attempt of simplicity and differentiated character, dedicated to divinity. These two aspects coexisted in the music of the Middle Ages, as dual forms over time. While in the sacred song, plain or Gregorian, it maintained for many centuries the same melodies, inspired by the Psalms, the profane or popular, he evolved according to his needs for interpretation and community, the same as the instruments with which it was accompanied.

Keywords: Sacred and profane music. Musical instruments. Plain or Gregorian chant. Functions and melodies. Social regulation. Dual modes of interpretation.

INSTRUMENTOS MEDIEVALES EN LA MÚSICA SACRA Y PROFANA. EL PÓRTICO DE LA GLORIA. LA CATEDRAL DE JACA

FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA

Abstract: La música ha estado presente siempre allí donde había un grupo humano que la pudiese interpretar y sentir, como diversión, o de forma cultural. Es una función inherente al ser humano. Ello llevaba implícito el carácter sacro o profano de su expresión, que necesariamente no era artística. Según se realizase para uno u otro fin, las condiciones y melodías cambiaban, así como las formas de acompañamiento. El carácter profano estaba menos regulado en su interpretación, y varía a través de los siglos. Podía ser sólo canto, o acompañado de los instrumentos de la época. En el caso de la música sacra se ejercía a viva voz únicamente, en un intento de simplicidad y carácter diferenciado, dedicado a la divinidad. Esos dos aspectos convivieron en la música de la Edad Media, como formas duales a lo largo del tiempo. Mientras en el canto sacro, llano o gregoriano, mantuvo durante muchos siglos las mismas melodías, inspiradas en los Salmos, la profana o popular, fue evolucionando conforme a sus necesidades de interpretación y comunidad, del mismo que los instrumentos con los que se acompañaba.

Palabras clave: Música sacra y profana. Instrumentos musicales. Canto llano o gregoriano. Funciones y melodías. Regulación social. Modos duales de interpretación.

Abstract: Music has always been present where there was a human group that could interpret and feel it, as fun, or culturally. It is a function inherent to the human being. This implied the sacred or profane character of his expression, which was not necessarily artistic. As it was done for one purpose or another, the conditions and melodies changed, as well as the forms of accompaniment. The profane character was less regulated in its interpretation, and varies over the centuries. It could be just singing, or accompanied by the instruments of the time. In the case of sacred music, it was exercised in a loud voice only, in an attempt of simplicity and differentiated character, dedicated to divinity. These two aspects coexisted in the music of the Middle Ages, as dual forms over time. While in the sacred song, plain or Gregorian, it maintained for many centuries the same melodies, inspired

by the Psalms, the profane or popular, he evolved according to his needs for interpretation and community, the same as the instruments with which it was accompanied.

Keywords: Sacred and profane music. Musical instruments. Plain or Gregorian chant. Functions and melodies. Social regulation. Dual modes of interpretation.

Nadie ha puesto nunca en duda la abundancia de la nómina de los instrumentos musicales medievales en los años del arte románico¹, porque a la definición y análisis de cualquiera de ellos², habrían de surgir otros con algunas variaciones, que conformarían una *familia* peculiar próxima en sonidos y formaciones, con las pequeñas variaciones de quienes los fabricaban, o pedían, en las distintas regiones de Europa. Por otra parte, la conexión de las vías de comunicación, constituirán el modo más racional y expresivo de adaptar nuevos elementos a los ya conocidos de los instrumentos, que en muchos casos eran los que portaban peregrinos³, juglares y trovadores⁴, comerciantes⁵, etc., en el conocimiento que se iba desarrollando en el devenir de las personas, y los efectos de los cambios que percibían.

Conocemos su existencia porque fueron representados fielmente en todo tipo de soportes⁶: capiteles, tímpanos, arquivoltas, aleros del tejado, mi-



niatura, etc. Resulta difícil, casi imposible, hacer una nómina completa de todos ellos, porque sólo se representaron unos pocos, los más usuales⁷, dado que eran los que tenía a mano los escultores de la época⁸, que no trataban de hacer presente la historia de la música medieval, sino sólo satisfacer la curiosidad de los parroquianos en las personas de su entorno. Las reproducciones se hacían de forma repetitiva, como ejemplo de uso común, donde era posible introducir ciertas variaciones, propias del luter de turno. Todo viene a indicar unas formas frecuentes en la geografía organológica de toda Europa. a la hora de interpretar las músicas, aunque cambiasen las melodías.

En muchas ocasiones se pueden rastrear los instrumentos musicales medievales a través del sentido que tuvieron a través de la *música sacra* y *música profana*. Pero probablemente, caeríamos en el error de muchos, de distanciar y controvertir ambas posiciones, desembocando en una denominación de la segunda como *música culta*, lo que no conviene, si pensamos que los intérpretes y sus músicos, se acompañaban de instrumentos que implicaban una cierta cultura, o habilidad para manejarlos, haciendo encajar coordinadamente la música con los textos apropiados, si los había.

A nosotros lo que nos interesa es, ceñirnos al instrumental que en ambas disciplinas se usaban para representar sus actuaciones, llegando a la conclusión de que no debieron ser muy diferentes, o por lo menos, la forma de los mismos en las actuaciones, si consideramos la escultura que se muestra en partes muy importantes y visibles de los templos, proporcionando un sentido de permisividad compartida⁹, como consecuencia de hacer más presente la diversidad de ambos mundos, y su acercamiento para convertirse en uno solo, en cuanto al uso de los instrumentos reales. Empezaremos por la música profana¹⁰, que fue la más extendida, porque se asentaba en el pueblo común de todas las villas, aldeas y regiones.

Podemos entender la diversidad de la música, la danza, y los instrumentos musicales de la cultura popular como reflejo de tres significaciones distintas, pero la realidad nos indica que se agrupaban todos en una actuación excepcional festiva¹¹. La música era un componente esencial en las vidas de los parroquianos en variadas formas de cantos, instrumentación, comicidad, trasmisión de poemas, etc. Todo dentro de una cultura de la diversión, que no era muy bien vista por la Iglesia, que tenía su propia música litúrgica y eclesiástica ceremonial, así como el canto monacal dirigido exclusivamente al diálogo con Dios, y a su alabanza. Aparecen abundantes imágenes de representaciones de músicos, acróbatas y danzarinas, como consecuencia de esa extensión lúdica de la vida campesina, que muy pocas alegrías proporcionaba a los habitantes de las villas.

CAPITELES. SAN PEDRO DE MOARVES. PALENCIA. ALTO CAMPÓO



En la fachada de san Pedro de Moarves (Palencia, Alto Campóo)¹² se muestran, claramente definidos los elementos fundamentales de la fiesta: músicos y contorsionistas. Lo hace en una extensión de tres capiteles contiguos, en una demostración de la importancia del fenómeno, que será muy difícil de encontrar en el románico, como escena conjunta con tanta representación.

Allí aparecen: dos contorsionistas femeninas en acción de volteo (ocupación que no era exclusivamente femenina, sino también masculina, como se puede ver en la fotografía del románico de Galicia)¹³, con sus respectivos cinturones de fuerza, un instrumentista de fídula, o viola oval, aunque parece una viola en 8 por deterioro de la parte central del instrumento, en plena función ejecutoria, un músico con un instrumento extraño, el dolio, una especie de barrilete al que se insuflaba aire por una lengüeta en la parte superior, y un tocador de salterio vertical, con pulsación de las cuerdas por los dos lados del instrumento, conforme a la norma de los salterios verticales.

Son ejemplos claros de entretenimientos mundanos protagonizados por juglares y juglaresas en plena acción. Este tipo de representación era una muestra ocasional, que trataba de soslayar las debilidades y miserias del habitante rural¹⁴. Era el momento de la inhibición que, unía a las gentes en el sentido común del olvido de las tensiones personales de su propia condición de hombres pobres y abandonados de la fortuna, que les procuraba sus vi-

CONTORSIONISTAS EN EL ROMÁNICO DE GALICIA



Ferreira de Pantón



Stgo. de Bembrive



San Martín de Moaña

das reales, sometidas a todo tipo de subyugación y esfuerzo. Concurrían, de ese modo, los propios lugareños como los señores del espacio y las formas, sin intromisiones de tipo cauteloso o prohibitivo de las autoridades religiosas¹⁵, aunque hubiera fiestas de otras clases, como las disfrutadas por los señores del lugar, que tenían sus propios recintos para celebrarlas, y que en muchas ocasiones comenzaban en las celebraciones litúrgicas¹⁶, a las que seguía el júbilo popular, frente al carácter restrictivo de las nobiliarias¹⁷. Pero, en lo fundamental, eran celebraciones populares de signo laico independiente.

De ese modo, la tradición primaba sobre los usos cotidianos, donde se refugiaba el campesino en la soledad de su penoso trabajo. No había distinción entre ellos, con una práctica festiva que iba más allá de las direcciones espirituales de la Iglesia, que daba por bueno, aunque de muy mala gana, la diversión del pueblo, al que trataba de imponer la rigidez de los comportamientos sacros, a pesar de la presencia lúdica y juglaresca como la de los capiteles de Moarves, en la entrada de la iglesia.

Es en las propias iglesias, donde aparecen esas figuras individuales como demostración popular, en los grandes repertorios iconográficos de los tímpanos y enjutas de los mismos¹⁸. que hacían relación al otro tipo de música que existía, la sacra. Esa bipolarización de la música es la que se ha querido ver, y denominar, como *música profana* y *música sacra*, cuando en realidad todo es música, aunque las diferencias de intención, y sus realidades últimas fueran completamente distintas¹⁹

Revilla de Santullán. AltoCampóo. Palencia



BANQUETE NOBILIAR EN EL PALACIO DE GELMÍREZ. SANTIAGO



Hay un dato muy importante a considerar. El mundo medieval no era un continuo, con separaciones drásticas en sus formulaciones, sino que ambos ámbitos confluían en una realidad única: la vida en común. De ese modo podemos comprender que muchos edificios luzcan en sus capiteles, tímpanos, etc. con la misma representación instrumental, e incluso podemos ir más allá, porque son bastante comunes escenas de procacidad sexual²⁰, que aparecen junto con otras de ejemplaridad eclesiástica.. Relatos que no sólo ocurrían en las pequeñas iglesias rurales, el Alto Campóo está lleno de ellas, con especial significación en san pedro de Cervatos²¹, sino en las propias catedrales, como la Santiago, donde en el alero del tejado de la fachada de Platerías²² existe una pareja de exhibicionistas, sólo un poco más arriba de todo el entramado eclesiástico del friso y los tímpanos, a la vez que también aparece la misma representación en una capilla de la cabecera. Del mismo modo, y en la misma catedral, existen dos piezas de una arquivolta con la clara señalización masculina y femenina del castigo de la lujuria, con animales mordiendo las partes sexuales de los personajes²³. En la portada de la Iglesia de Santa María la Real de Sanguesa²⁴ hay hasta nueve imágenes con muestra de onanismo, exhibicionismo y castigo de la lujuria. En el cercano monasterio de San Salvador de Leyre²⁵, en la Porta Especiosa, figura entre sus arquivoltas una escena juglaresca con exhibicionismo En la portada de San miguel en Estella²⁶, hay dos representaciones del castigo de la lujuria. En la misma sintonía que las de las arquivoltas de la catedral de Saniago.



Si el mundo vivido era común, también lo eran los instrumentos que se empleaban en las celebraciones de todo tipo. Las festividades eran fundamentalmente un intercambio entre esos dos mundos citados, el lugar común donde resultaban unitarios, y aunque las apariencias hacían que se guardasen las formas, al final se imponía lo lúdico, quizás como segunda oportunidad a la festividad ceremonial que se celebraba. Por ello, podemos considerar que los parroquianos acudían a las festividades religiosas, como representación de su propia creencia religiosa²⁷, que después se expandía en un mundo más amplio, e informal, donde los actores no eran ya los eclesiásticos, sino ellos mismos, en actitudes muy diferentes a las que pretendía la Iglesia, que criticaba duramente esa dualidad. Existió, pues, la doble presencia de música sacra en el interior del templo, y la profana en el exterior al acabar los ceremoniales, como la propia espiritualidad. Era algo lógico, comprensible e inevitable, exactamente como hoy en día.

Las costumbres en los pueblos y villas medievales constituían la raíz, la esencia tradicional, en la que se asentaban las identidades propias de cada villa. De modo que se conservaron como seña de identidad y diferenciación de los pueblos del entorno, aunque siempre coexistían los mismos los elementos ceremoniales. Constituía un *modus vivendi*, una forma de sentir, don-



de la reconstrucción y experiencia del pasado estaban arraigadas en unas tradiciones muy remotas.

En la fotografía que mostramos de la *Fiesta del Ramo* en Rabanal del Camino, todavía se conservan ambas fórmulas conviviendo en una sola celebración. El 14 de septiembre se celebra la fiesta en honor al Cristo de la Vera Cruz. En ella se ofrenda “**el Ramo**”: Un ofrecimiento que tiene como fundamento el traslado de un ramo con flores desde la iglesia de la Asunción hasta la iglesia citada. La fiesta comienza con las celebraciones litúrgicas en la iglesia parroquial, donde se entonan cantos gregorianos. A continuación se desarrolla una procesión religiosa, con la Virgen de la Asunción, junto al ramo. Todo con cruz alzada y faroles, portados por parroquianos, así como el estandarte. Acabadas las celebraciones religiosas, se vuelve a una explanada del centro de la villa, donde se sirve una colación acompañada de baile popular, que dirige un músico profesional con un tamboril y una dulzaina. Ese desarrollo de la fiesta prueba que ambos mundos eran continuación el uno del otro, y que tras los cantos gregorianos de los monjes con un pequeño organillo, se procedía a una solución intermedia, donde el pueblo tomaba la representación en la procesión, acompañada por los instrumentos del lugar, la dulzaina y el tamboril, para acabar en un convite con baile.

Todo el conjunto de la fiesta del ramo no debió muy diferente de cómo ocurrían las cosas en la Edad Media, donde se conjugaban los factores fundamentales compartidos del mundo profano y del sacro. De ese modo tienen sentido las palabras de san Isidoro, s. VII ²⁸ cuando dice: “*Se utilizaba [la música] no sólo en las ceremonias religiosas, sino en todo tipo de solemnidades y todas las circunstancias, alegres o tristes. Pues del mismo modo que se cantaban himnos en los cultos religiosos, así también en las bodas se entonaban cantos de himeneo, y en los funerales, trenos y lamentos al son de la tibia. En los banquetes, la lira o la cítara circulaba entre los comensales para cantar cantos idóneos*”(cap. 15), Está, pues, clara la unicidad del concepto genérico de música, frente al de música sacra, o música culta por la interpretación de los eclesiásticos y profana, que no invalida la diferenciación de lugar, ocasiones concretas y oportunas, así como la aplicación de esa misma música con instrumentos similares, y también diferentes.

Pero la Iglesia tenía un segundo punto de vista hacia el particular. Quería volver a tomar el control sobre una materia que se había desarrollado desordenadamente sin su visto bueno, y sobre todo sin su control. De ahí la demonización de los escritos, donde la música y la danza ya no salen tan bien paradas, y pasan a formar parte del ideario pecaminoso, y por tanto de lo prohibido²⁹.

Cuando se niega algo con tanto fervor, no hace sino demostrar la importancia del mismo. Eso es lo que demuestra que el III Concilio de Toledo (589) prohíba bailar e interpretar cantos obscenos los días de fiesta *“Se ha de erradicar la costumbre pagana que el vulgo observa en la celebración de las fiestas de los santos: los fieles cuya obligación es estar atentos a los oficios divinos, se entregan a los bailes y canciones torpes que no sólo dañan a sí mismos sino también son un impedimento para los que quieren acercarse a la religión”* (Canon 23)³⁰. En el año 595, Liciniano, obispo de Cartagena afirmaba *“Ojalá el pueblo cristiano, si es que no va a la iglesia en domingo, por lo menos hiciera algo de provecho y no se dedicara a los bailes”*³¹ El tiempo demostró la importancia del fenómeno como esencial en la cultura medieval, de modo que la permisividad volvió poco a poco a tener en cuenta el valor de la música profana, y las celebraciones de la misa.

Según podemos ver en las fotografías aportadas, que no son ninguna excepción, los componentes juglarescos estaban representados también en los ámbitos eclesiásticos, a pesar de las rotundas prohibiciones que sobre ellos se ejercían desde el mundo clerical³². Las escenas muestran un mundo combinado, donde la danza y la música iban de la misma mano, porque era inevitable que así fuese para resultar más atractivos a los espectadores de los actos de esa naturaleza, que la individualidad separada de los dos mundos contrapuestos.

Si ya era dura la condena a la música profana, lo era todavía más a los acompañantes³³ que danzaban al son de los instrumentos, componiendo

ESCENA JUGLARESCA. ARQUIVOLTA. PUERTA DE LA IGLESIA DE LA ASUNCIÓN, PALENCIA. ALTO CAMPÓO



un conjunto lúdico que exacerbó las críticas y endureció las posturas de la Iglesia. Pero negar a los acróbatas, contorsionista o volatineros era afirmar el proceso del ese tipo de fiesta, y dejar incompleto el mundo juglaresco. Por eso las críticas eclesiásticas fueron más duras con ellos, prometiéndoles directamente el infierno, como aduce Gervaise, moralista de comienzos del siglo XIII *“Quienes aman a los saltimbanquis, a las bailarinas y a los juglares, están siguiendo –no es ninguna fábula– la procesión del demonio. El demonio los descarría, y así va engañándolos. Los envía al fondo del infierno, pues sabe muy bien apoderarse de su presa”*³⁴

Los juglares tenían el oficio de divertir al público con sus cantos, bailes, y todo tipo de actuaciones que atrajera a los campesinos y lograra su atención. Su función no era nada nuevo. Ya en mundos muy anteriores, se ejercía esa profesión como servicio a una sociedad que carecía de momentos expansivos al margen de su vida diaria, o para solemnizar la vida de los notables del momento en sus fiestas privadas. En definitiva, desempeñaban una función social, que venía de atrás, y que ellos acomodaron al mundo medieval con un instrumental muy abundante en sus formas y sonidos, así como la utilidad del cuerpo para mostrar un espectáculo diverso.

Estaban fuera, a la vez, del contexto civil regulado y del eclesiástico, por lo que resultaban muy atractivos, lo que se refleja en la escultura del momento, donde esas escenas son un común en su repetición, como las grotescas imágenes de sexo, que lucían, a la vez con otras de tipo religioso, que invitaban precisamente a todo lo contrario, basando sus representaciones en los conceptos y relatos de las Sagradas Escrituras. Las pocas fotografías aportadas muestran ese mundo combinado de músicos y acróbatas, que al son de la música realizaban la pirueta clásica de la torsión completa del tronco hacia atrás, hasta tocar los pies con las manos, o con la cabeza, describiendo una especie de rueda, como se ve en la puerta de Perazancas, lo que pone en evidencia que la jerarquía religiosa hacía la vista gorda. Los escultores gozaron entonces de una cierta libertad, en la medida que las circunstancias lo permitieron. Los modelos se repitieron hasta la saciedad, unas veces como transmisores de un trasfondo moralizante, otras como simples motivos decorativos.

Por el otro lado estaba la música sacra. Dedicada al culto, lo que ya la diferencia de entrada de la música profana, que lo estaba a la diversión. Los lugares de actuación también eran muy diferentes. No eran ya las plazas públicas o los improvisados teatrillos, sino la severidad de los lugares eclesiásticos, con toda la mística que ello conllevaba³⁵. Una gran fila de monjes dirigiéndose al coro con velones para poder leer los salmos, impactaría a los habitantes que acudieran a sus rezos, como ocurre en la actualidad, donde la

SILLERÍA CORAL. MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE LEYRE, NAVARRA



gesticulación de reverencias y genuflexiones, todavía sigue sorprendiendo a los que asisten a oírlos.

Hay que entender que ese tipo de interpretación basa su esencia en la alabanza a Dios³⁶, como oración cantada, no pretendía parecerse a los cantos populares y no digamos a los de los goliardos³⁷, donde incluso se ridiculizaba el modo de vivir de los monjes, como una forma de diferenciar ambos mundos, separados económica y vivencialmente.

Los textos estaban perfectamente delimitados en salmos concretos en días precisos, como establece la Regla de san Benito, a lo que dedica varios capítulos³⁸, en los que se prohíbe el canto a quienes no tengan facilidad para ello, o lo hagan mal³⁹. Todo estaba perfectamente en la Regla. Incluso las ropas de vestir variaban mucho. Mientras en la música profana cada persona podía hacer uso de sus gustos y posibilidades, en la sacra regía el color negro⁴⁰, en los benedictinos como norma general, aunque algunas órdenes acudiesen a otros colores. Todo estaba regido por la uniformidad, como en sus cantos, donde no existían varias voces, sino una sola en conjunto, hasta los tiempos góticos, donde se pudo cantar con más variedad. Es muy significativo el sentido que los diccionarios dan a las melodías sacras de los conventos y monasterios: *Canto gregoriano (o canto llano). Canto litúrgico cristiano monofónico, sin acompañamiento de instrumentos y de ritmo libre.*

El monasterio se configuraba como una comunidad dedicada a la búsqueda de la Jerusalén Celeste, en una interpretación muy rígida de sus vidas particulares, que rechazaban las mundanas, por considerarlas negativas para sus expectativas de llegar a la Gloria. El motivo de su encierro (claustra)⁴¹, era precisamente apartarse de las motivaciones comunes terrenales, para practicar la ascesis, que les llevaría en conjunto a la conquista de la ansiada Jerusalén Celeste.

El canto, pues, era sustancialmente diferente, interpretado como música sacra, porque reunía todas las cualidades de diferenciación con la música profana. No era instrumental, no se hacía por diversión, sino como una oración cantada. Así como el canto de juglares se realizaba en lugares públicos, el canto gregoriano estaba sujeto a su celebración en la iglesia conventual, siete veces al día, en horas perfectamente regladas, como había prescrito san Benito en su Regla para los benedictinos. Era clara la diferenciación de las dos comunidades, la sacra y la profana, que dedicaban sus esfuerzos a reforzar una vida heredada de sus antepasados, donde la música era una pieza esencial. Pero si bien es cierto que, eso regía para conventos y monasterios, no lo era en las pequeñas iglesias parroquiales, donde los párrocos carecían de personal, e intención suficiente, que se basaba exclusivamente en los ritos de sus parroquianos, ya fueran misas, cotidianas o dominicales, bodas, bautizos, funerales, aunque en algunas celebraciones pudieran interpretar algunos cantos.

A pesar de la diferencia que los eclesiásticos querían marcar con respecto a la vida musical profana, no privó a los escultores de realizar figuraciones escultóricas en los edificios religiosos. De tal modo es así que una visita a las pequeñas iglesias del Alto Campóo en Palencia, nos permite ver una gran cantidad de instrumentos musicales como son: las violas ovales, los salterios (horizontal y vertical), instrumentos de viento, como albokas (flautas), dolios, etc. Y en las portadas de las grandes iglesias aparecen hasta pequeñas campanillas, que debían acompañar sus rezos, como ocurre en la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, y su copia en la cercana iglesia de Sasamón, El párroco de turno no debía ver nada pernicioso que, al lado de las lecciones morales de capiteles y canecillos, figurasen también elementos de la vida cotidiana, como era el mismo pecado que querían combatir, como ya indicamos. Pero al mismo tiempo no había renunciado a la música instrumental en sus cantos. Pero siempre regida y acoplada la iconografías al sentir religioso, basado en los textos sagrados⁴², principalmente en el Apocalipsis de san Juan, libro muy de moda en toda la Edad Media, donde se expresa claramente la orientación de la presencia de los instrumentos de los ancianos: (Ap. IV, 4 y V, 8)... *“sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas...*

teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los santosAp.IV,,2-8“Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas ... y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas que son las oraciones de los santos”.

Es la aportación de la alabanza del pueblo, los salmistas, que con su música y oraciones agradecen en nombre de la humanidad la inmolación del Cordero, lo hacen ante su trono, con sus cítaras, que son los instrumentos, con Cristo centrado la escena, acompañado de los cuatro evangelistas, y los ancianos rodeando al Cordero. Son importantísimos documentos arqueológicos de representaciones de la organología del momento, organizada como una auténtica orquesta, en las que los personajes aparecen afinando o tocando, instrumentos musicales de variada tipología y registro, fundamentalmente cordófonos, de cuerda frotada o pinzada, de percusión, e incluso aerófonos. De ese modo aparecen en portadas tan singulares como las iglesias de San Miguel de Estella, las puertas norte y oeste (ya gótica) de la Colegiata de Toro, en las puertas del Sarmental de la catedral de Burgos, y la de Sasamón, ya citadas, en las puertas de la catedral de León, en Moradillo de Sedano, en la portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria, el capitel de los 11

Portada de san Miguel de Estella, con los ancianos en las arquivoltas.



músicos y David en la catedral de Jaca, en las fachadas francesas de Oloron y Nôtre Dame de Paris, como en otros muchos tímpanos franceses y españoles, amén de las arquivoltas y capiteles de su entorno.

Es imposible nombrar todos los monumentos que recogen las expresiones del Apocalipsis de san Juan, que por otra parte ya había inducido al mundo mozárabe de los Beatos⁴³ a tener vistosas representaciones en sus páginas de lo relatado anteriormente. Fue precisamente un detonante primario de los caracteres posteriores, donde el texto joánico tuvo acogida de una manera espléndida, diferenciada a partir de la cronología de cada Beato, pero fuente de inspiración para los escultores.

Nosotros partiremos de una orquesta ejemplar que desarrolló el Maestro Mateo, en su genial intervención en la obra catedralicia de Santiago, para acabar su construcción, por contrato del rey Fernando II de León el 23 de febrero del año 1168⁴⁴, y recorrer algunos monumentos concretos donde esos instrumentos eran representados, de igual o parecida forma, al modo de parecer una familia, o mejor, como muestra de las fluencias e influencias que los autores aprovechaban para sus representaciones.

...



Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria en la organología medieval

Las indicaciones escritas sobre los instrumentos de la música medieval no son muy claras, o no existen, en los textos de la época. Se circunscriben a enumerarlos sin detenerse en su representación, como ya hemos citado al principio del artículo, en la reseña de las notas (nota 1) al Códice Calixtino (ca. 1140) " *Unos tocan cítaras, otras liras,* ".

Hay que buscar en las distintas modalidades de la arqueología: en la escultura, en la pintura, y en la miniatura románica. Es necesario contemplarlas como elementos al servicio de una estética⁴⁵, complementaria y realista. De ahí que en ocasiones sea muy difícil identificar el objeto que se quiere estudiar. Existió una opinión antigua que explicaba que el escultor románico no solía preocuparse por los detalles organológicos, que no pretendía una reproducción exacta del objeto, sino una plasmación de la idea conceptual del mismo. Es una opinión antigua, porque hoy nadie duda de la realidad de los instrumentos que entonces esculpieron los artistas. Es decir, que los conocían, o los tenían delante.

Las muestras más completas del instrumental medieval, generalmente nos las ofrecen las representaciones de los veinticuatro ancianos del Apo-



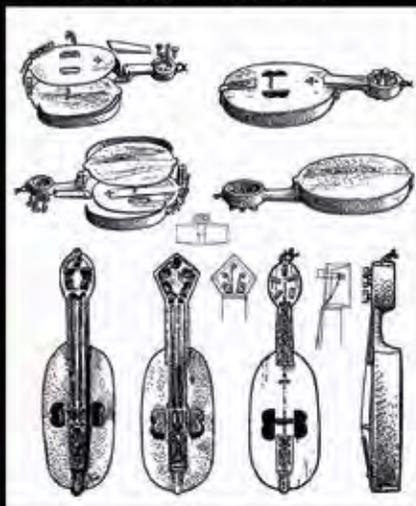
calipsis, como indicamos más arriba, que suelen tomar casi al pie de la letra el relato bíblico mencionado de figuras que acompañan a Cristo, y al Tetramorfos, en las distintas teofanías románicas. En el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago⁴⁶, en la arquivolta que voltea el arco central, es donde se sitúan los veinticuatro ancianos del Apocalipsis del Pórtico de la Gloria, verdadero museo organológico, no sólo por la presencia de instrumentos muy comunes en la época, sino por la realidad de los mismos, basada en la comprobación de sus detalles constructivos⁷.

Como no podemos dedicarnos a todos los instrumentos, nos quedaremos en Compostela, para analizar sus formas, y a partir de ahí la exhibición de lo podríamos considerar su familia, y sacar las conclusiones pertinentes comparándolos con los de su clase en otros lugares del románico español. Allí están representadas por familias las fídulas (o violas) ovales, fídulas en forma de ocho, arpas, laúdes, salterios verticales y horizontales, el organistrum. Son un verdadero tratado de organología medieval. Por eso empezaremos por ellos, para seguir su comparación y existencia en los demás instrumentos de la época.

Podemos compartir la idea de su autenticidad, comprendiendo que el maestro Mateo lo que hizo fue reproducir, con gran perfección, instrumentos existentes en la época⁴⁸. Lo que indica el conocimiento musical de los artistas de su taller que, comprendían lo que estaban esculpiendo, porque, casi con toda seguridad, existían como una realidad presente del momento histórico vivido. Los modelos eran de los más variados y comunes. Se dividen por la acción en dos tipos⁴⁹, cuerda frotada: fídulas, organistrum, y cuerda percudida⁵⁰: laúdes salterios, arpas. La mayoría de ellas pertenecen al grupo de cuerdas frotadas, agrupadas en torno a dos clases: violas ovales (6) y violas en ocho (4). Después hay otros grupos; laúdes (2), arpas (2), salterios (2), organistrum (1,

La construcción de las **violas** o **fídulas ovales** consiste en dos finas chapas ligeramente curvadas con huecos sonoros adecuados para la salida del sonido desde el interior, con inserción de las chapas en dos terminales concretos: la unión con el mástil, y la sujeción del cordal. Todo cerrado por las tablillas de los aros de ensamblaje de ambas planchas. Después está el mástil, que es por donde el músico sujeta el instrumento con su mano izquierda, y el clavijero en la parte superior, que es donde se organiza el atado y tensionado de las cuerdas. Más abajo está el puente, que se puede mover para variar la altura de las cuerdas desde el cordal, con intención de modificar el sonido, y en la parte inferior está el cordal, que es el lugar donde se anudan las cuerdas que entran por unos orificios. Está sujeto por la parte de las cuerdas, y por un elemento final de dos cuerdecillas, que se ajustan a una pieza final, que sería la que uniese a los aros de la fídula. En el interior hay una pequeña

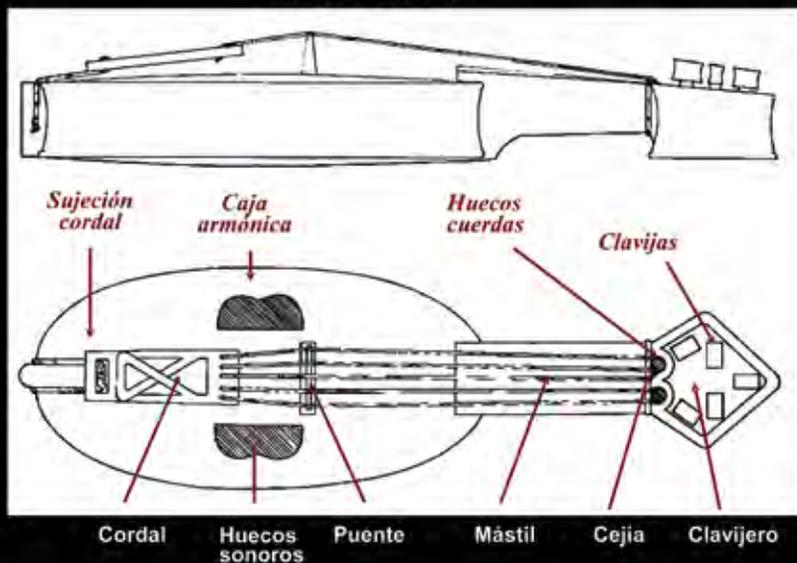
Fidula oval – Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago



Reconstrucción de la fidula oval
Dibujos S. Jensen

Fidula oval – Pórtico de la Gloria Catedral de Santiago.

Dibujos F. Luengo



pieza (alma), que serviría para que las planchas no fueran independientes en la vibración y el sonido, de modo que todo el interior tuviera capacidad homogénea de sonoridad. Al principio del clavijero existían dos agujeros, que era por donde las cuerdas penetraban, para ser anudadas y tensadas en la parte trasera, y no delantera. Dato que sucede en todas las fídulas ovales, y no el las en 8, que se anudan normalmente en la parte superior del clavijero.

Todo este desarrollo de características se pueden comprobar perfectamente en los dibujos, una vez que se tuvo acceso directo en altura, y se pudieron apreciar perfectamente en la realidad de la piedra.

Son, las fídulas ovales en Compostela, de diferente tamaño, con algunas ligeras variaciones en el número de clavijas. La definición de los elementos es sorprendente. Certifican la realidad y veracidad de copias concretas existentes en la época, presentes en la fotografía de comparaciones, donde se aprecia en algunas el mismo elemento terminal que une el cordal al instrumento por medio de dos pequeñas ligaduras, y pieza de madera independiente. Del mismo modo se pueden observar los dos agujeros por donde entran las cuerdas hacia la parte trasera del clavijero. Igual que la definición de cordales, clavijeros, clavijas, huecos sonoros, cejías, etc.

Los ancianos instrumentistas del Pórtico de la Gloria no tocan, porque no tienen arco, sino que afinan. En muchos de ellos se ve esa acción, y en los



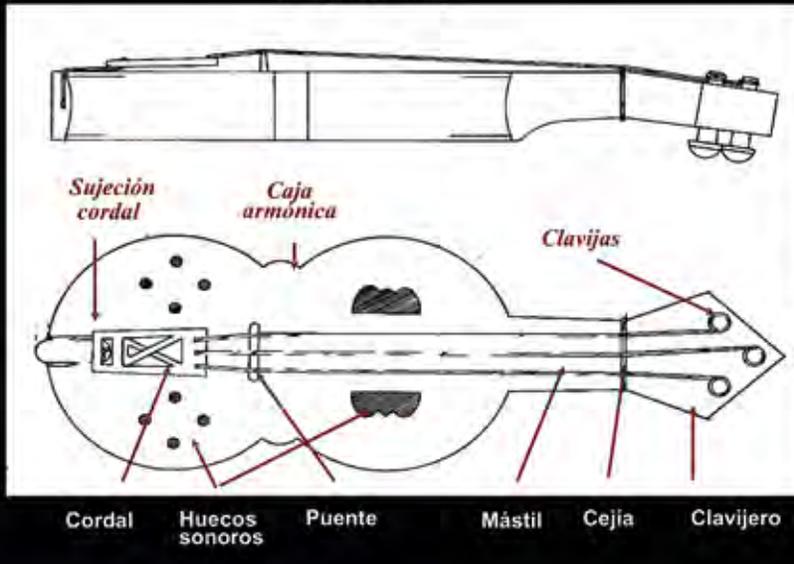
otros el reposo de haber ya afinado en actitud mostrante y pasiva. La versión oval de fídulas, con más o menos semejanzas, fue el modelo de mayor éxito a lo largo de toda la Edad Media, prefigurando la pertenencia a una familia, muy extendida por todo el mundo medieval, que las representó con los mismos elementos de construcción, sin apartase del modelo generalizado en el Pórtico de la Gloria⁵¹.

Las **violas** o **fídulas en 8** son una variación de las ovales. Se construirán en base a una caja armónica en forma de 8, formada por dos planchas planas circulares, unidas por unas tiras largas cantonales que se juntan en una pieza de ensamblaje en medio de ellas, y otra al final del instrumento, sujeta por dos cuerdecillas que la unen al cordal, exactamente igual que sucedía en las fídulas ovales, con la única diferencia de que ahora las planchas son en 8, planas. El mástil es más corto, y los huecos sonoros algo diferentes. Nada que las pueda diferenciar en exceso de la familia a la que pertenecen: pequeñas violas.

Sus partes esenciales no varían del modelo anterior oval, como no sea la propia forma en 8, que se obliga a tener piezas intermedias laterales para su sujeción, aunque es preciso recordar que no en todas las fídulas en 8 se guardó perfectamente la forma de esos dos semicírculo, que en algunos casos eran más, o menos, ovales, como demuestra la fotografía comparativa



Fídula en 8 – Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
 Dibujos F. Luengo



que mostramos. La presencia de una cejía, en alguna de ellas, llamó poderosamente la atención cuando se pudo ver y fotografiar a la altura del instrumento. Eso hace que la llegada de las cuerdas al clavijero esté un poco más elevada que si no la tuviese, por lo que hay una ligera variación del sonido. Las cuerdas se atan en la parte superior del cordal, no como en las ovals, donde penetraban por dos agujeros del cordal, y se ataban en la parte trasera. Ahora lo hacen en la parte superior del clavijero donde están las clavijas de afinación. Por lo que respecta a los demás elementos, son en todo, como los de las ovals: puente retráctil, cordales decorados de distintos dibujos, aunque el tipo de cordal, que en las ovals era romboidal, ahora es triangular. Como también es diferente el número de cuerdas, tres en las en 8, y hasta cinco en las ovals.

Fue un modelo paralelo a las ovals que circulaba por las manos de los juglares de igual modo que las otras, y que se extendió en el tiempo gótico con el mismo éxito⁵², y cuyas formas fundamentales pueden verse reflejadas en la familia de los modernos violines. Las comparaciones fotográficas también son un buen ejemplo de cómo se extendió su forma a lo largo de los monumentos donde estaban representadas.

El **organistrum** es el rey de la colección, el más grande y complicado. También el que ofrece más decoración en todos sus elementos.



ORGANISTRUM

Estella



Toro



Ahedo de Butrón



Portomarín



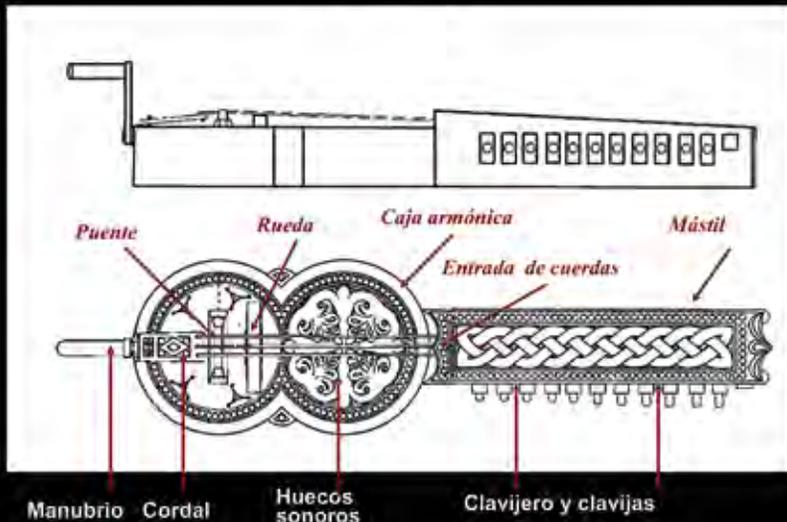
Cat. Ourense



Santiago



Organistrum – Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
Dibujos F. Luengo



Está situado en la clave del arco central, entre dos violas en 8, presidiendo toda la orquesta de ancianos. Necesita de dos personas para hacerlo funcionar, debido al volumen, y la complejidad de su interpretación, fundamentalmente por las grandes dimensiones de los ámbitos de la caja armónica, de círculos en 8, y un clavijero muy alargado, fuera de las posibilidades de quien maneja la rueda.

Viene a ser heredero de la zanfoña por sus formas en 8 circular, y por la presencia de teclas, que van al lado, en el largo clavijero muy cerca de los círculos. En las zanfoñas⁵³ la teclas van sobre el instrumento, encima de los círculos en una variada disposición de formas, tanto de la caja armónica, como de las propias teclas y clavijero.

Los elementos del instrumento están claros: la caja armónica tiene mucho que ver con las fídulas en 8, pero hay novedades, como la rueda, que será el elemento activo de un anciano que frotará las tres cuerdas, y producirá un sonido continuo característico mientras las teclas son manejadas por el otro. Del mismo modo el clavijero es diferente. Ahora es alargado. Las cuerdas se introducirán por dos agujeros, como en las fídulas ovales, para atarse en el interior, y ser tocadas por medio de clavijas desde el exterior.

La caja armónica está muy decorada, sobre todo en el lado más cercano al clavijero. Los dibujos hacen de huecos sonoros, dejando el otro círculo para albergar la novedad de la rueda, el puente, el cordal, junto con la pieza final de ensamblaje de las dos partes de la planchas, La manivela es la pieza fundamental, porque pone en movimiento la rueda, produciendo un sonido continuo, como ya dijimos. En la inserción de la manivela y la caja armónica se puede ver la tuerca de cabeza cuadrada, dato de extrema fidelidad a la función mecánica del instrumento. La otra parte contraria, la del clavijero, oculta las partes interiores con una tapa decorada con entrelazo, que evita ver la instrumentalización interior de las clavijas, que sólo se accionan en forma de tiradores.

Si no fuera una reproducción con intento de veracidad, carecía de sentido colocarla en el sitio tan preciso y destacado, con tantas peculiaridades. Su reproducción en tales términos aparece con mucha frecuencia, donde surgen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Es posible verlo en san Miguel de Estella, por partida doble, con buena representación de sus elementos formativos, en Orense, lo que era preceptivo después de copiar otros muchos elementos de Santiago. en Portomarín, en Soria, en Ahedo de Butrón, en el Palacio de Gelmírez de Santiago, donde se nota una evolución hacia formas más pequeñas y simples, en la Colegiata de Toro, un caso singular por su decoración, en Burgos, León y Sasamón, entre otros muchos lugares.

Los **laúdes** son formas más evolucionadas, pequeñas y capaces de ser tocadas por una sola persona. En el Pórtico de la Gloria sólo hay dos ancianos

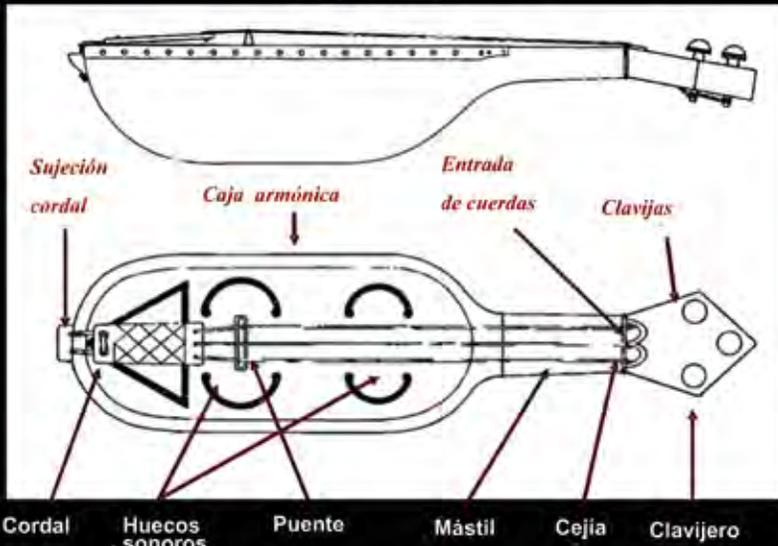
que los portan. Ese es el término que se le aplicó a estos dos instrumentos por tener algunas particularidades, como la de clavijero tendido hacia atrás, a manera de los laúdes tanto musulmanes, como los empleados en la música popular, y la ausencia de huecos sonoros, que pudiera indicar estar cubiertos por una piel, al estilo de los laúdes africanos. No tienen una progenie clara de fídula, como las ovales y las en 8.

Los representados en Santiago no son el prototipo original de laúd árabe, pero están dentro de la familia, aunque las formas de construcción se asimilan casi en todo a las de las fídulas, por lo que no hay mucho que explicar, salvo esa retracción del mástil, el clavijero tendido, y la posibilidad de estar recubierto con piel. Su caja armónica es muy alargada, sin huecos sonoros evidentes, con tres cuerdas que se sujetan a un clavijero superior, donde hay dos huecos para introducción de las cuerdas, y afinación por la parte inferior, como en los ejemplos anteriores, y a un cordal inferior, con sujeción de las cuerdas por los tres agujeros existentes. Resalta el abombamiento del lomo de la pieza, aunque no tanto como en algunos de los verdaderos laúdes musulmanes. Las cejás no parecen estar presentes en los originales. La situación de los cordales, y de la pieza final de sujeción, es la misma que en las fídulas, con la excepción de que aquí los cordales no son labrados, sino pintados.

Hay claras diferencias entre los dos laúdes de Compostela: los clavijeros no están igualmente retraídos, los mástiles no tienen las mismas dimensio-



Laúd – Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
Dibujos F. Luengo



LAÚDES

Estella



Estella



Estella



S. D. Calzada



B. Manchester



B. Escalada



Sasamón



nes, siendo más corto en uno que en otro, las cajas armónicas no guardan las mismas dimensiones ni trazados. En ambos hay un reborde a lo largo de toda la parte superior de la caja armónica, que pudiera indicar ese recubrimiento de tela del que hablamos,, como indican algunos estudios⁵⁴.

Resulta algo complicado encontrar piezas de laúdes en la arqueología románica, pero no imposible, porque han de responder a la visión clásica, con forma de pera en la caja de resonancia, mástil más corto, retraído, y carencia de trastes. En las imágenes de los códices se encuentran numerosas imágenes con laúdes de mayor o menor tamaño, de muchas formas, pero en las líneas de una misma familia. En los Beatos se habían introducido plenamente las formas musulmanas en los instrumentos musicales⁵⁵

Las **arpas** son de los instrumentos más vistosos del Pórtico de la Gloria. Su tamaño pequeño las homologa a todas las arpas europeas de la Edad Media. En Santiago sólo son dos instrumentos, pero una de ellas con características especiales, porque tiene la pieza de afinación, que está manejando el anciano.

Ambas construcciones mantienen los mismos elementos formales. En lo único que varían es, en la actuación de las manos. En uno de los ancianos es la pura sujeción del instrumento con una mano, y la presentación de la redoma o fiala de los textos, que “...eran las copas de oro, donde se porta-



Arpa – Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
 Dibujos F. Luengo



ARPAS

Cat. Ourense



Santiago

Sasamón



Cat. de Tudela

Cat. de León



Ahedo de Butrón

Colgt. Toro



S.D. Soria

Colgt. Toro



Colgt. Toro



ban las oraciones de los santos ..., según el texto apocalíptico. En el otro las cosas varían sustancialmente, porque con la mano izquierda está manejando la tuerca de afinar, incrustada en una clavija, y con la mano derecha está comprobando el estado de afinación percutiendo las cuerdas.

Su construcción es muy elaborada, con diferentes elementos de gran precisión y novedad, como un clavijero curvo, el ensamblaje en una cabeza animal que devoran el mástil, una caja armónica que resulta pequeña y recibe en el lomo las inserciones de las cuerdas, huecos sonoros inexistentes mínimos en la caja armónica. Están realizadas ambas con gran minuciosidad y perfección, con presencia de detalles como el de las cuerdas y sus asentamientos, la cabeza del animal, y la voluta final. En el arpa en que el anciano muestra la llave de afinar, puede considerarse como la idea primitiva que después vuelve a aparecer en Soria por dos veces y en Toro, aunque el modelo de llave cambia en los tres casos anteriores.

Los **salterios** son los últimos instrumentos del Pórtico de la Gloria. Están representados en dos clases: verticales, y horizontales, según su modo de interpretación, e incluso de volumen.

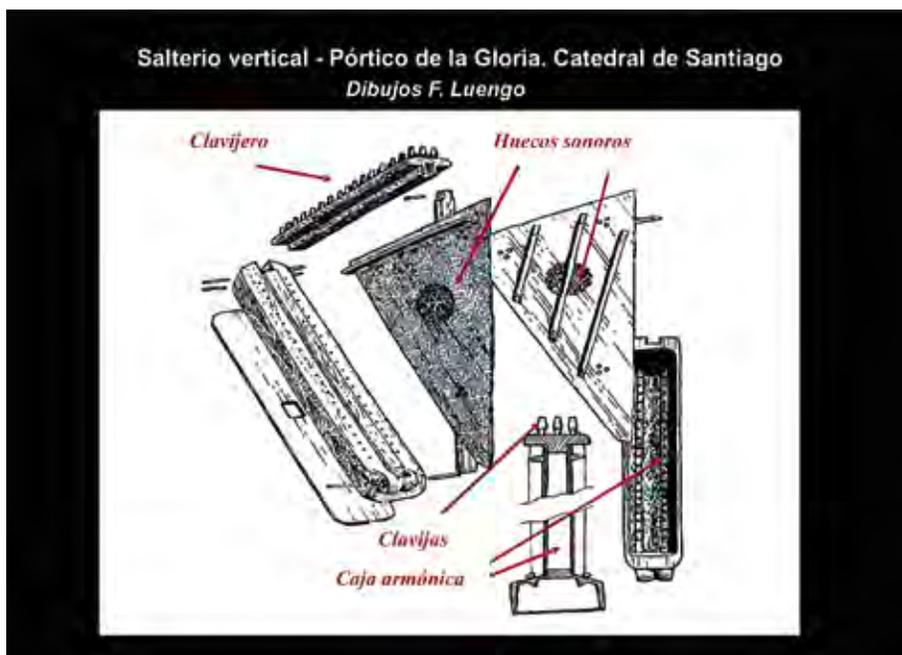
Los verticales adoptan formas triangulares, con inserción de uno de sus vértices entre las piernas del ejecutante. Son instrumentos de cuerda percu-



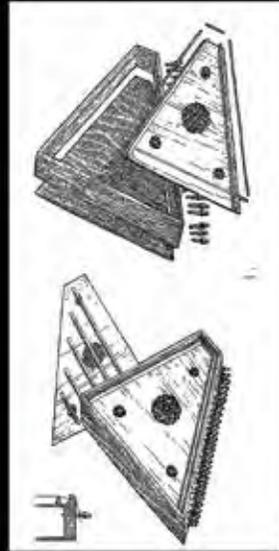
tida, que se hace con las dos manos, porque en cada lado existen cuerdas. En los de Santiago se aprecian con dificultad, pero en todos los demás se muestran las dos caras con cuerdas en cada una de ellas. Su caja armónica es doble, porque dobles son también las cuerdas a tocar con las dos manos. Las clavijas resultan muy prominentes, para poder anudar bien las cuerdas, que se introducen por agujeros en la caja armónica baja, semejante a la construcción de las arpas. La diferencia fundamental con las arpas es la existencia de una caja armónica entre las cuerdas. de gran magnitud, aunque el resto de la articulación es básicamente la misma. Los ejemplos en la arqueología románica son numerosos, mucho más que las arpas: Soria, Burgos, Sasamón, Toro, Orense, entre otros muchos.

El salterio **horizontal** está en la misma tónica de definición de elementos estructurales que el anterior, pero con diferencias. Una de ellas es que se sujeta sobre las rodillas. Sólo tiene cuerdas, por un lado, es mucho más pequeño, y se toca con plectros evidentes. Como el anterior, también son dos instrumentos únicamente, pero la definición, y visión perfecta sólo afecta a uno, porque el otro sólo está marcada la caja armónica, sin más señalizaciones.

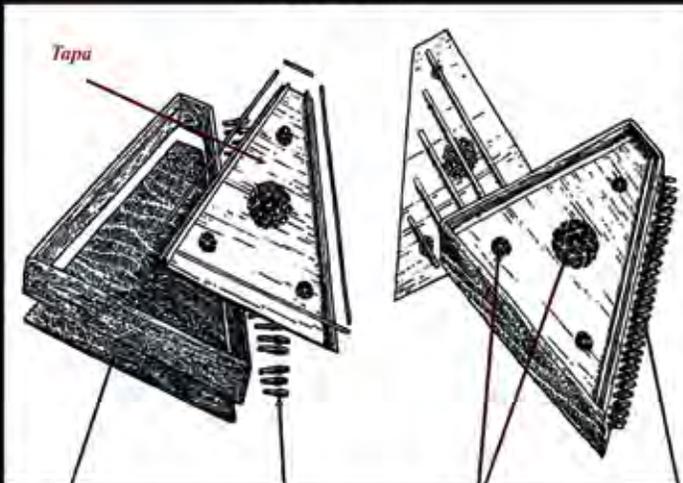
En cuanto a su construcción, muestra elementos propios y definidores, como la forma física de la caja armónica, que es poligonal, las clavijas muy



Salterio horizontal - Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
Dibujos F. Luengo



Salterio horizontal - Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago
Dibujos F. Luengo



Caja armónica

Clavijas

Huecos sonoros

Clavijero

SALTERIO VERTICAL

Cat. Ourense



Perazancas



Colg. de Toro



Carrión



Piasca



Matalbaniega



Cillamayor



Castañeda



Cat. Jaca



Cat. Burgos



SALTERIO HORIZONTAL

Soria



Perazancas



Colg. de Toro



Cat. de León



Cat. de Burgos



Sasamón



Colg. de Toro



Soria



Carboeiro



Cat. de León



sobresalientes para anudar la cuerda, huecos sonoros diferentes y mejor trabajados, dos tapas al igual que el vertical, con varillas que eviten resonancias. Del mismo modo se reproduce en otros lugares, como aportamos en la fotografía de conjunto, con repeticiones variadas del instrumento.

Las trompetas. En el Pórtico de la Gloria no sólo existen instrumentos musicales portados por los ancianos en el arco central, sino que también los hay en otras ubicaciones. Se trata de los ángeles situados en las cuatro esquinas del recinto, que están en acción de hacer sonar largas trompetas.

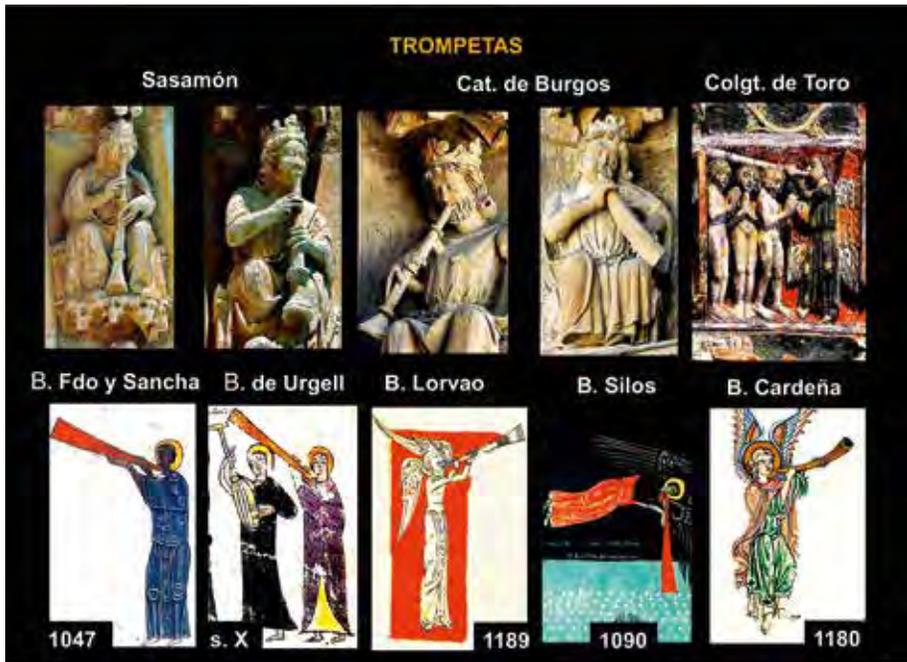
No se corresponden evangélicamente con la benéfica visión joánica de los ancianos, pero su presencia se corresponde con el mismo libro, aunque de forma diferente, cuando dice en el Lib. 8,2 “ *... Vi siete ángeles que estaban delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas ... tocó el o primero la trompeta y hubo granizo y fuego mezclado con sangre que fue arrojado sobre la tierra ...el segundo tocó la trompeta y fue arrojado en el mar como una gran montaña ardiendo en llamas ... tocó la trompeta el o tercer ángel y cayó del cielo un astro grande, ardiendo como una tea ... tocó un o cuarto ángel la trompeta y fue herida la tercera parte del sol y la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas”*

Ya no son los bondadosos ancianos que alaban la presencia de Cristo,, sino que muestran la mejor escenificación cosmogónica del desorden global,



y de la naturaleza en acción, con los castigos más terribles a la humanidad descreída. Sus elementos de destrucción son el granizo, el fuego, impactos de astros, eclipses, etc. Desatan las fuerzas de la naturaleza sobre el mundo por orden de Dios, en el mismo modo que las plagas de Egipto, en una perfecta actuación como “miles Christi”⁵⁶

La trompeta es un instrumento que hunde sus raíces en el pasado más remoto. Ya la usaron los persas, los egipcios, los romanos, y otros pueblos anteriores y posteriores a ellos, incluyendo su uso en la Edad Media. Su construcción, no fue de bronce en los primeros tiempos, sino de cañas de bambú o de cuernos de animales. Sus elementos de construcción son muy sencillos: una embocadura al principio, donde reposan los labios que insuflan el aire, y un ligero ensanchamiento al final. Se utilizaban, en la antigüedad, como instrumento de mandato en las batallas, y de otra forma de atención en las celebraciones festivas. La Biblia está llena de citas con trompetas: Josué 6,49 - II Samuel 18,169 etc. No es nada extraño que aparezcan en el Pórtico de la Gloria, anunciando los desastres que le pueden ocurrir a la humanidad, si no sigue las indicaciones evangélicas, y eclesiásticas en modo de trasmisión. El hecho de que la Iglesia aborreciera su presencia en los lugares de culto, no indica que no pudiera ser así, pues en el Pórtico de la Gloria están presentes, como en otros muchos edificios, y especialmente en el capitel de los



11 músicos de Jaca, que examinaremos a continuación, donde casi todos los instrumentos son de viento.

Los Beatos siguen siendo una importante fuente de información sobre algunos aspectos de la imaginería medieval, sobre todo en cuanto a la representación de los instrumentos musicales, dado que por una parte eran portados por los ancianos del apocalipsis, y en otras por los ángeles. En sus páginas podemos encontrar cuernos, olifantes, tamboriles, platillos, laúdes africanos, aulos, trompetas, etc.⁵⁷. Es de destacar que la presencia de la trompeta recta no es muy abundante, confundiéndose en algunos casos con la forma curva del olifante, que es la que se corresponde mejor con la palabra trompeta que utiliza el Apocalipsis tan frecuentemente, aunque en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, ya avanzados los siglos, la diferencia es bien clara. Pero de cualquier modo, hay ejemplos de trompeta recta, como indicamos en la fotografía comparativa.

La intencionalidad de la descripción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria es múltiple. Por un lado dar testimonio de la grandeza de la obra del Maestro Mateo y sus talleres, en un lugar tan remoto, aunque de gran importancia para la cristiandad. Si su actuación se hubiera realizado en la zona de París, la consideración del valor de su obra sería igual de grande, pero no llamaría tanto la atención geográfica.

Aclarar que los instrumentos fueron una realidad plausible, negando la muestra de sus características la posibilidad de que fueran una imagen alegórica de la música del momento. Hay detalles tan precisos que no hay ocasión para dudar de su realidad instrumental. Son cuestiones tan específicas, como los agujeros por donde entran las cuerdas en el clavijero, la existencia de una cejía, la pieza final de sujeción del cordal, los propios dibujos de los cordales, la presencia del puente, la inserción del mástil en la caja armónica, etc., que después volvemos a ver en otros instrumentos de la misma familia, como podemos comprobar en las fotografías de comparaciones.

Una razón más, y primordial en nuestro trabajo, es la de demostrar que todos los instrumentos compostelanos están inmersos en la gran nómina medieval de la música profana, pero presentes en un lugar eclesiástico preciso, en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, culmen de la peregrinación europea, dando lugar a la posibilidad de que fueran utilizados en el interior de la iglesia, como afirma una prohibición del Concilium Avernionense del año 1209 en Francia, en su canon 17, título XIII, como ya hemos señalado en las notas, que manifiesta: “.. *queda establecido que en las vigiliās de los santos no se harán en la iglesia ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas...*”, Esta prohibición certifica que el ambiente popular se había introducido en el interior de las iglesias, casi con la misma fuerza que en el exterior, adecuando sus

Reproducciones de los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria.
Museo de la catedral de Santiago



instrumento de música profana a un lugar sagrado, de modo que entre ellas no hubiera la diferencia de uso que hasta ahora se había propuesto.

De este modo podemos acercarnos mejor a la comprensión de todo lo escrito, que a modo de conclusión, expongo brevemente sobre la complejidad del fenómeno, que tanto tiempo y bibliografía ha llevado a prestigiosos historiadores, luthiers y musicólogos de todo el mundo, para enseñarnos que ese apartado es multidisciplinar, largo en la Historia, y complicado de abordar.

El capitel de los 11 músicos de la catedral de Jaca

Pero hay otros muchos instrumentos diferentes a los cordófonos (de cuerda), como los aerófonos (de viento), que forman parte igualmente del instrumental medieval, del mismo modo que los instrumentos de cuerdas, frotadas o percutidas. La teoría de que no figuran en los programas iconográficos de instrumentos eclesiásticos, porque la Iglesia no lo permitía por considerarlos frívolos, no parece demasiado ajustada, si consideramos su gran presencia real en puertas y portadas.

Hay un capitel en la catedral de Jaca de finales del siglo XI con 11 músicos, que da mucha información sobre instrumentos medievales⁵⁸. Tiene tres

CAPITEL DE LOS 11 MÚSICOS. CATEDRAL DE JACA



INSTRUMENTOS AERÓFANOS o DE VIENTO. CATEDRAL DE JACA



caras esculpidas llenas de músicos que portan distintos instrumentos, de cuerda y de viento⁵⁹. Antes este capitel estaba haciendo de soporte del porche de la puerta sur, pegado a la pared. Ahora se puede visitar en el museo de la catedral, donde se pueden estudiar sus tres caras, y sus músicos con más detalle que en la altura anterior. Es un capitel único en la historiografía de la escultura románica, por la acumulación de figuras con instrumentos muy detallados, que recuerda a otro de Frómista⁶⁰, donde la acumulación es de pájaros. Pero también resulta una excepcionalidad porque es de los primeros capiteles en los que aparecen figuraciones musicales, más allá de 1080, situación que no se ve bien reflejada en la historia de la música.

Ha habido mucha especulación sobre la ubicación en la obra catedralicia de Jaca. Naturalmente, la de su situación en el porche no ha convencido a nadie. Se le ha buscado otros acomodos, más llenos de voluntad que de realidad. Pero nadie ha negado su pertenencia a los talleres escultóricos de la catedral. Nosotros pasamos a describir, como hicimos con los del Pórtico de la Gloria, sus instrumentos, centrande de este modo, nuestro estudio en dos señeras obras de arqueología medieval española. con la idea de reafirmarnos en el fenómeno de que se reproducía la música sacra y la profana con los mismos instrumentos, o por lo menos se incluían igualmente en los edificios religiosos en distintas ubicaciones, como seña de identidad popular. No haremos la comparación con otros instrumentos musicales del mismo tipo, para no alargar innecesariamente el artículo, de modo que nos ceñiremos a las figura del capitel, pero afirmando, y comprendiendo que los instrumentos musicales medievales proliferaban en cantidad, y en una diversidad que no nos es imposible abordar aquí, como indica cualquier manual que trate de explicar algo de ellos, o de musicología medieval⁶¹. Es suficiente explicar y extrapolar algunos de ellos, los que tienen presencia en Santiago y en Jaca, para comprender lo difícil, y peligroso que resulta resumir en pocas líneas un fenómeno que duró siglos en todo el mundo medieval europeo.

El **órgano** que se ve representado en el capitel (color rojo fuerte) recibe el nombre de **portativo**⁶², porque debido a su pequeño volumen se podía transportar de un lado al otro. Es el primer tipo de órgano aerófono que aparece en la iconografía medieval, de ahí que debería figurar en la historia de la música, al menos en la de los órganos, con la excepcionalidad cronológica que le corresponde. Funciona, como cualquier otro, con un fluido constante de aire, que en estos instrumentos antiguos era alimentado por un fuelle que procuraba la salida del aire por los tubos verticales, de distinto tamaño todos, produciendo diferentes sonidos. Dado su tamaño y su tecnología, se trataría de un instrumento extremadamente simple, con un reducido número de tubos, con láminas o tiradores en vez de teclado, que primero estarían dispuestos verticalmente, y en un único registro. Con una mano se accio-



naban las teclas, y la otra se ocupaba de hacer funcionar los fuelles que proporcionaban el aire, como se puede ver en la fotografía. Al principio toda la tarea la realizaba un solo músico, sólo pasado un tiempo en la evolución del instrumento, el artista pasó a tener un ayudante que manejaba el fuelle, como sucede en los representados en las puertas de la catedral de Burgos, y su copia de Sasamón.

La *siringa*, también conocida como *flauta de Pan* o *zampoña* (color magenta y azul en la ilustración)⁶³, es una flauta plana de varios tubos cerrados por su extremo inferior, cada uno de los cuales produce un sonido de diferente altura, gracias a su distinta longitud. Desde la Antigüedad, su nombre procede del idioma griego, donde registra una fábula entre el dios Pan y la ninfa Siringa. Ha sido asociada con actividades pastoriles. El modelo más abundante es el rectangular, con detalles ornamentales sumamente escasos, como corresponde a un instrumento popular. Sólo en Jaca aparecen una serie de pequeñas incisiones, que se cruzan imitan el atado de los tubos. Así aparece en las pinturas de san Marcos de León, en la escena de la Anunciación a los pastores. Resulta de fácil construcción: un trozo de madera en el que se realizan diferentes orificios, o cañas de distinto tamaño atadas entre sí. Por su técnica elemental, sólo hay que soplar, sin tener que realizar ninguna digitación.



Cuerno u olifante (color amarillo fuerte, color limón, y color verde)⁶⁴. Es el cuerno de caza. Su antecedente es el olifante, verdadero cuerno curvo de marfil tallado, procedente de Asia, llegado a Europa gracias a intercambios comerciales, presentes cortesanos, etc. Servía para dar órdenes de localización y combate en las contiendas, o también emplazamientos, como el que hace Roldán a Carlomagno cuando comprende la debilidad de su ejército en la batalla de Roncesvalles, y el emperador le estaba esperando en la cercana villa de Valcarlos, que de él toma su nombre. En los Beatos aparece continuamente, interpretando el sentido de la trompeta, incluso en aquellas páginas miniadas donde Dios entrega a los ángeles trompeteros los instrumentos, que por su mayor tamaño que el cuerno, hacen relación a olifantes. Gradualmente el marfil original será substituido por cuerno de toro o vaca, y el instrumento pasará a estar en manos de pastores, monteros y militares. En Jaca está representado hasta tres veces (color amarillo fuerte, verde, limón). Organológicamente podemos hablar de un cuerno natural con cuerpo curvo, sección cónica, sin boquilla ni orificios. En Artáiz es donde se aprecia claramente la existencia de una boquilla diferenciada. En la fachada de Platerías de la catedral de Santiago, los ángeles trompeteros, situados en las esquinas de las puertas, portan claros y enormes olifantes⁶⁵. Generalmente posee aros de refuerzo en la boca mayor del tubo y, en ocasiones correas de sujeción para



llevar el instrumento colgado, como sucede en Silos, en una escena festiva acompañando al pandero.

Flauta recta (color violeta).⁶⁶ Es quizás el instrumento más simple, y más presente en todo el arte románico, por facilidad de construcción e interpretación. La sección es claramente cónica en el ejemplo de la catedral de Jaca, donde todavía puede observarse algún orificio modificador del sonido, cilíndrica en los demás. Tiene un corte en forma de bisel para producir el sonido, y un número variable de orificios para las variaciones de resonancias, siendo el prototipo de madera, lo que no lo hace excesivamente costoso. Tipos de flautas hay muchas, pero a nosotros nos interesa sólo la que se representa en el capitel, que es de las más sencillas de toda la familia. Esta morfología lo hará un instrumento de fácil construcción, y sumamente versátil, como ya hemos apuntado, aparte de ser uno de los que más se representaron en la antigüedad. Abriendo, o cerrando, los orificios del cuerpo (tubo) del instrumento se cambia la longitud del aire vibrante dentro del tubo, definiendo así la altura del sonido. Los orificios se tapan generalmente con la yema de los dedos, no siendo muchos los registros logrados, pero muy brillantes y sonoros. Prácticamente no evolucionará, salvo pequeñas modificaciones en la sección del tubo. Sus grandes posibilidades musicales, le permitirán pervivir hasta el Barroco, momento en el que comenzará su declive al ser substituida

FLAUTA RECTA



por la flauta travesera. Hay muchos textos medievales donde se cita el uso de la flauta, aunque en su totalidad es música profana. Aún así, las representaciones en las puertas de las iglesias es muy abundante, lo que evidencia su asociación con el mundo de la música sacr.

Flauta fragmentada (color rosa) también denominada **flauta rota**. Alguien la denominó así por no tener linealidad. Sus elementos están contruidos con ángulos de 90°. No hay duda de ser flauta, por la caracterización de la boca del flautista, que aplica sus labios al comienzo del instrumento. En el caso de la de Jaca parece estar rodeada de una tela o cuerda, que la cubre toda, quizás con el objetivo de no perder aire. Llama la atención la posición de la mano izquierda taponando la salida del aire para modificar el sonido, de modo que pudiera ser diferente a no hacerlo, y procurar toda la salida del aire, que debería afrontar el paso por los ángulos referidos, con lo que no llegaría el recorrido tan nítido al final de la flauta.

Hay después otros instrumentos en el capitel de David y los 11 músicos. Se trata de un claro salterio vertical, la fídula oval que porta la efigie de David, y una especie de caja-salterio, donde se pueden apreciar las cuerdas verticales. Todos elementos de cuerda percutida y frotada, frente a los aerófonos descritos. También aparece una fídula redonda, de difícil clasificación por su pequeño tamaño, que por su redondez podría ser una especie de laúd. No



abundamos en estos instrumentos de cuerda, por haber hecho un amplio repertorio cuando nos ocupábamos de los del Pórtico de la Gloria.

Hemos llegado hasta aquí tratando de explicar algunos instrumentos musicales de la época del arte románico⁸⁷, focalizando su representación en dos obras importantes de la escultura del momento: el Pórtico de la Gloria para los instrumentos cordófonos, de cuerda frotada o percutida, y el capitel de Jaca, donde David está acompañado de 11 músicos, casi todo ellos con instrumentos aerófonos. Es una visión corta y reducida, con respecto a otros instrumentos medievales, pero la representación de los expuestos muestra la variedad, y sobre todo la fidelidad de las reproducciones como de la realidad del momento en que se esculpieron, que los artistas podían contemplar en las exhibiciones de los mismos, en las fiestas populares, o en cualquier otro sitio donde sonasen. Y esa es la virtud de esos instrumentos, que sonaban, que no eran fruto de la imaginación de los artistas, y por tanto nos hace presente, como si de un museo se tratase, la realidad de los mismos en una visión certera y enriquecedora del momento musical en que fueron construidos. Redondo en la escasez de instrumentos que aquí se muestran. Hay que comprender la personal disposición del trabajo al hacer sólo un relato simple de diferenciación entre la música profana y sacra, completándolo con la exhibición de algunas piezas singulares del Pórtico de la Gloria, y de este capitel Jaca.

NOTAS:

- 1 Quienes han escrito sobre este particular están de acuerdo en que la nómina de los instrumentos medievales fue mucho más amplia que lo que indican las fuentes escultóricas, lo que demuestran algunos documentos. Como referencia podemos aportar un pasaje del Códice Calixtino recogido por JOSÉ LÓPEZ CALO en *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188*. En *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI "Codex Calixtinus", tradc. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 1992. p. 41. "Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela..." ("Alii citharis psallunt, alii liris, alii timpanis, alii tibiis, alii fistulis, alii tubis, alii sambucis, alii violis, alii rotis británnicis vel gallicis, alii psalteriis, alii diversis generibus musicorum cantando vigilant"). Vuelve a insistir el autor, ahora en una cita de HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. sobre la presencia en Santiago de instrumentos musicales. *Es el pasaje que describe el recibimiento que los santiaguenses hicieron a su obispo Diego Gelmírez a la vuelta del cautiverio a que lo había sometido Arias Pérez*: "Salió a encontrarle toda la multitud de los compostelanos, cantando y tañendo tímpanos, cítaras y otros instrumentos músicos" Estos hechos ocurrieron en la primavera del 1111.
- 2 ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. *Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, págs. 247-28. CARLOS VILLANUEVA. *Los instrumentos musicales en El Camino de Santiago*, en *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, nº 53, 2015, pp. 59-69. 2015. - *La voz de los instrumentos en manos de los juglares en Medievalia*, nº 15, págs. 159-178. 2012.
- 3 A.A.V.V. Santiago. *La Europa del peregrinaje*. Madrid 1993. - A.A.V.V. *Les chemins de Saint-Jacques-de Compostelle*. Strasbourg, 1989. A.A.V.V. *Vida y Peregrinación*. Ministerio de Cultura. 1993. ISIDRO G BANGO TORVISO. - *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993. MARCEL DURLIAT: *The Pilgrimage Roads Revisited*, en *Bulletin Monumental*, 1971. G GAILLARD: *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre, en Príncipe de Viana, XXI, Pamplona, 1964*.
- 4 RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa en El Camino de Santiago y Europa*. pp. 21-26. Santiago, 1992. - *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios. El peregrino en Caminos a Santiago en Castilla y León*. pp. 7-22; 23-46; 47-85 y 217-231, respectivamente. León, 2004. - *Los Caminos a Compostela. El arte de la peregrinación*. Madrid, 2003.
- 4 M.ª JESÚS LACARRA. *Cuentos de la Edad Media*. Madrid, 1988. Es un magnífico recuento de teoría y de reproducciones de cuentos para comprender el mundo literario medieval - *Cuentos y leyendas en el camino de Santiago*, en *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, pp. 285-312, Zaragoza 2005. Vale también la nota 2.
- 5 A.A.V.V. *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*. XX Semana de Estudios Medievales. Estella 1993. - A.A. V.V. *El Camino a Santiago, tomo I (Vías , Viajes y Viajeros de antaño), tomo II (Estaciones y Señales)*. Ministerio de Obras Públicas y Transporte. Madrid, 1991.
- 6 M.ª ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996 - *El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras*. en *Actas del IX Congreso de Historia del Arte*. León - *El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto*. Príncipe de Viana 209 (1996), JOSÉ MARÍA AZCÁRATE: *La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*, en *Archivo Español de Arqueología*, XXXVI, Madrid, 1963.. MARCEL DURLIAT. *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques. Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne*. 1990. G GAILLARD. *Les débuts de la sculpture romane espagnole*: León, Jaca, Compostelle. Paris, 1938. - *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre, en Príncipe de Viana, XXI, Pamplona, 1964*. SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, en *Les Dossiers de L'archéologie*, nº 20, 1977. - *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca.. État des questions*, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, X, 1979. *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, en *Compostellanum*, volumen XXX, números 3-4, Santiago de Compostela, 1985. O. NAESGAARD: *Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962. JOAQUÍN YARZA LUACES. *La Edad Media, en Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1980. - *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa*. en *El Camino de Santiago y Europa*. pp. 21-26. Santiago, 1992. - *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios. El peregrino*. en *Caminos a Santiago en Castilla y León*. pp. 7-22; 23-46; 47-85 y 217-231, León, 2004.

- 7 Coincido con la opinión de JOSÉ LÓPEZ CALO en que no todos los instrumentos que se citan llegaron a reproducirse y menos a identificarse “*Sorprende que ningún especialista haya afrontado el problema de la identificación de los instrumentos musicales que ahí nos menciona el Calixtino*.” *La música en la catedral de Santiago*. A. D. 1188 en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 1992.
- 8 Está perfectamente clara opinión de JOSÉ LÓPEZ CALO a este respecto, que consideramos verdadera después de haberse reproducido los instrumentos del Pórtico de La gloria, y realizado conciertos con ellos “*El Maestro Mateo se limitó a copiar - con una perfección asombrosa, sí, pero a copiar - instrumentos reales que él tuvo delante. Y éste es el motivo de esta primera consideración: que parece imposible que en este rincón tan alejado del mundo se conociera, en 1188, tal número y variedad de instrumentos musicales*” *La música en la catedral de Santiago*. A. D. 1188. en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 19 92”
- 9 INÉS RUIZ MONTEJO. “*La temática obscena del románico rural*” Goya nº 174, pp. 136.146. “En los mismos círculos religiosos (medios y superiores) se percibe una intensa impregnación de cultura cómica popular que va más allá del simple consentimiento. Se deriva. sin duda. sin duda, del contacto que la Iglesia hubo de establecer con la cultura profana occidental cuando intentó cristianizarla.”
- 10 SERAFIÍN MORALEJO ÁLVAREZ. “*Marco histórico y contexto litúrgico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. p.30. “*En cuanto a la música profana, datos hay también sobre el patrocinio dispensado por Alfonso IX a destacados trovadores provenzales ...*”
- 11 INÉS RUIZ MONTEJO. . “*La temática obscena del románico rural*” Goya nº 174, pp. 136.146 . “... *Del mismo modo que se planteaba cómo la sensualidad era uno de los escasos alicientes —por no decir único— en la vida del hombre humilde. La Fiesta también satisfacía, aunque esporádicamente. los anhelos de expansión vital del hombre del pueblo.*”
- 12 MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990. pp. 161-169. La opinión de García Guinea sobre un ritual bíblico con relación al baile de Salomé, puede actualizarse perfectamente por una escena de juglaría, como en otros conjuntos de la escultura románica, como se desarrolla ampliamente en la nota siguiente.
- 13 RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN. *Escenas de juglaría en el románico de Galicia en Vida cotidiana en la España medieval*. pp. 127-154. Aguilar de Campóo-Madrid, 1998. - *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte. Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción*. pp. 19-89. Edición en español, gallego e inglés. Diputación de Lugo, 2000. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “*La vida en Galicia en los tiempos del arte románico*”, Cuadernos de estudios Gallegos, XVII, 1962
- 14 PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, “*Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español*” — Aguilar de Campóo, 1997. p. 119 “... *El hombre medieval vivía y sentía la fiesta con una gran intensidad, pues no en vano le permitía evadirse, aunque sólo fuera por unos instantes, de la dura cotidianidad que envolvía su vida ...*”
- 15 Vale la nota anterior. pp. 130-131“...*El mundo farandulesco de la juglaría fue rechazado por la Iglesia medieval en el ámbito de la marginalidad.... Por ese motivo la Iglesia no podía ver con buenos ojos a quien escapaba al rígido marco del orden establecido, y se mantenía en un continuo vagamundo ...*”.
- 16 Vale la nota anterior. p. 121“,,, *La festividad religiosa era también la puerta que daba paso a la fiesta profana,,,*”
- 17 MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996. Es un magnífico ejemplo de un banquete medieval, donde aparecen los servidores con toda suerte de viandas y utensilios, junto a los músicos que amenizaban la fiesta, con los instrumentos de la época, que en muchos casos son copia de los del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.
- 18 MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996. especialmente pp. 89 a 91. p. 80, y también nota 7. JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, , *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella, en “Perfiles del Arte Románico”*. Aguilar de Campóo, 2002. M.ª ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. “*Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, págs. 247-280. CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa*. Pamplona, 2010.
- 19 FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. “*La música en el Camino de Santiago*” Asociación Astur-Leonesa del Camino de Santiago. Nº 47. 2015

- 20 MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990. INÉS RUIZ MONTEJO. "La temática obscena del románico rural". *Goya* n° 174, pp. 136-146. La autora hace un resumen esquemático de la ambivalencia del mundo sacro y profano en tres conclusiones: "1. La sensualidad como aliciente de una vida dura y tan paupérrima. 2. La compatibilidad existente entre sensualidad y creencia y práctica religiosas. 3. La participación del monje en el devenir de la vida cotidiana como cualquier otro villano en sus goces y sinsabores, sin descuidar por ello las obligaciones inherentes a su condición de eclesiástico. Acudimos ahora a textos de la autora que reproducciones de comentarios de Serrano Fatigati para mejor comprensión del problema; "... Cuando los escultores medievales criticaban en nuestro país los vicios y pecados de los hombres... lo hicieron en la forma naturalista, casi brutal, pero enérgica y sincera ...". "En suma, iconografía toda ella que le induce a concebir una sociedad medieval «a medias religiosa y a medias laica ...". - FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN. "El otro peregrinaje: presencia y uso de la obsenidad en el camino de Santiago". Rev. del Círculo Románico, Madrid. 2009. JAIME NUÑO GONZÁLEZ "Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas" en *Poder y Seducción de la Imagen Románica*. Aguilar de Campóo, 2006. Anotamos un texto del autor, por ser valioso testimonio en la opinión de la permisividad de las imágenes procaces. "en época románica, produjo una iconografía de evidente carga sexual, donde diversas actitudes obscenas, hombre y mujeres exhibicionistas o parejas copulando, sirvieron como ornamento de muchos templos, sin que en ningún momento parece que hubiera pretensión de equívoco o de esconderlo en rincones poco accesibles. ÁNGEL DEL OLMO GARCÍA "Iconografía sexual en el románico", Págs. 88 y 89. Béjar 1999. "... Así, se llega a situaciones tan paradójicas como la del papa Sixto IV, que impuso a todos los clérigos sin excepciones, el impuesto de fornicación anual, aun en el caso de que el clérigo en cuestión no tuviera concubina alguna, así ningún deudor se escaparía."- "... Se llega a montajes como éste del famoso doctor en teología del siglo XIV, el francés Gerson, que justificó de la siguiente manera la vida de los clérigos: ¿Rompe un sacerdote el voto de castidad cuando incurre en acciones lujuriosas? - ¡No!, el voto de castidad se refiere exclusivamente a no incurrir en el matrimonio. Un sacerdote que perpetre los más graves delitos de lujuria no rompe el voto de castidad mientras permanezca soltero"- El maestro Heinrich, hermano mendicante de Estrasburgo, nos ha dejado un documento de 1261 en el que señala: "... Cuando una monja sucumbe a la tentación de la carne y a la debilidad humana y es arrastrada a romper la castidad tiene menos culpa, y por tanto merece mayor consideración, si lo hace con un clérigo a si lo hace con un laico ...".
- 21 MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Cantabria*. Santander 1996. pp.278-293. Resulta chocante que, a pesar de ser la iglesia de Cervatos paradigma de las exhibiciones sexuales, en cuanto a número y variedad, el autor apenas hace referencia a ello en unas ligeras descripciones. Puede interpretarse como pudor personal de la época en que se escribió el libro.
- 22 Quien desee acercarse a esta fachada puede consultar la siguiente bibliografía. JOSÉ MARÍA AZCÁRATE. "La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago", en *Archivo Español de Arqueología*, XXXVI, Madrid, 1963. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ. "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte, Santiago, 2000. Inoitrus Pulcre Refulget. Algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas del transepto de la catedral de Santiago, en "La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos". Santiago, 1955. CHAMOSO LAMAS VICTORIANO MANUEL, BERNARDO GONZÁLEZ y REGAL: Galicia, en la colección "La España Románica"; Madrid, 1979. - JOHN KENNETH CONANT. "Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela", Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago, 1983. MARCEL DURLIAT: "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. G GAILLARD: "Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle". París, 1938. MANUEL GÓMEZ MORENO: "El arte románico español. Esquema de un libro", Madrid, 1934. 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. HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. FERNANDO LÓPEZ ALSINA: "Evolution urbaine de la Compostelle medievale (X-XII siècle)", en catálogo de la exposición en "Santiago de Compostela" 1.000 Ans de Pelerinage Européen, Gante, 1985: "La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media, Santiago 1988. articulación del espacio hispánico", XX Semana de Estudios Medievales, Estella 1994. A.: LÓPEZ FERRIRO "El Pórtico de Platerías", en Galicia Diplomática, n° IV, 1884. SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. "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*, n° 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. 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. O. NAESGAARD: "Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100"; Aarhus, 1962. RAMÓN OTERO TÚÑEZ: "Un estudio inédito sobre la fachada de Platerías"; en Cuadernos de Estudios Gallegos, V, Santiago, 1950. A K PORTER. "Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads"; vol. I, Boston, 1923. 2 vols., New York. La escultura románica en España, 2 vols., Florencia, 1928. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "El Salvador de Santiago de Vigo". Museo de Pontevedra, 1942. CARLOS SASTRE VÁZQUEZ, "La portada de las Platerías y la "mujer adúltera": una revisión. Archivo español de arte, Tomo 79, Nº 314, Madrid, 2006, págs. 169-186. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, "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. *La construcción de la catedral románica de Santiago*. en "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* en. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos. Pp. 227-270. Xunta de Galicia, 2000. "Santiago de Compostela en la Edad Media". Madrid, 2002. "La Catedral de Santiago", en "Las catedrales, de Galicia" Edilesa. León, 2005.
- 23 A.A.V.V Catálogo de la exposición "Maestro Mateo en el Museo del Prado." Museo Nacional del Prado. Madrid 29/11/2016 - 24/04/2017. En la exposición se exhibieron esas dos esculturas del castigo de la lujuria, analizadas en los textos, procedentes del museo de la catedral.
- 24 CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa*. Pamplona, 2010. MILTON, C. *La portada de Santa María la Real de Sangüesa*. Príncipe de Viana, Pamplona, 1996.
- 25 FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *la atracción de la fiesta y del mundo sexual*. Inédito.
- 26 JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, , *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella*, en "Perfiles del Arte Románico", Aguilar de Campóo, 2002
- 27 ANDRÉ VAUCHEZ "La espiritualidad del occidente medieval". – Ediciones Cátedra, Historia Meno – Madrid, 1985. Reproducimos a continuación unos textos del autor que tienen claro signo de significación y separación. "...De manera general, la Iglesia se esforzó por cristianizar la atmósfera de sacralidad difusa que rodeaba los principales actos de la vida en la religiosidad popular..."- "...Poco antes del año mil, el abad Abbon de Fleury (Saint-Benoit-sur Loire) escribía: «Entre los cristianos de ambos sexos, sabemos que existen tres órdenes o, mejor dicho, tres grados. El primero es el de los laicos, el segundo el de los clérigos y el tercero el de los monjes. Aunque ninguno de los tres esté libre de pecado, el primero es bueno, el segundo, mejor, y el tercero, excelente».-" "... La literatura espiritual de la época afirma claramente la superioridad de la vida monástica (ciento por uno) sobre el estado clerical (setenta por uno) y el de los laicos (treinta por uno)"
- 28 SAN ISIDORO. *Etimologías*. BAC. Madrid, 2004.
- 29 ÁNGEL DEL OLMO. "Iconografía sexual en el Románico", pp 216 a 219, 1999 *Béjar*. En el Concilium Avernionense del año 1209 en Francia, en su canon 17, título XIII, manifiesta: "... queda establecido que en las vigiliat de los santos no se harán en la iglesia ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas..."
- 30 PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, "Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español" – Aguilar de Campóo, 1997. p. 124.
- 31 Vale la nota anterior, p. 124
- 32 M.ª ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, p. 254. Recogido de Edmond de Faral (1852-1958) "... Era una guerra antigua y obstinada de la iglesia contra los juglares, representantes del espíritu de la frivolidad y la corrupción mundana ..."-"... Esta hostilidad no es casual, es la actitud ordinaria de la iglesia durante la Edad Media a la mirada de los agentes de la disipación. Protectora de las costumbres, no le gustaba el trastorno creado por los cantos, danzas y juegos ..."
- 33 Vale la nota anterior, p. 254, recogido de Honorio de Autun, siglo XII "... El alumno pregunta: ¿Tienen los juglares alguna esperanza de salvación? Y el maestro responde: "Ninguna, porque ellos son, desde el fondo de su alma los ministros de Satán. De ellos se dice que no han conocido a Dios, y Dios se reirá de los que ríen ..." La autora realiza muchas más citas sobre el particular, que no reproducimos por extensas.
- 34 PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, "Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español" – Aguilar de Campóo, 1997. p. 131.
- 35 FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA."Glosas Silenses" Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008. "... A partir de ese momento, del que surge la nueva construcción y la promesa de estabilidad, comienza su

peregrinatio (peregrinación) en la búsqueda de la perfección, de la ascesis que le ha de llevar hasta los aposentos de la Jerusalén Celeste, en compañía de la comunidad ...”

- 36 PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español” – Aguilar de Campóo, 1997. “...Se trata casi siempre de cánticos sacros que pueden entonar los monjes sin problemas. Ahora bien, la propia naturaleza de la vida monástica no permite otro tipo de diversión que no sea la comunicación con Dios mediante el cumplimiento de sus mandatos. Esta forma de vida está totalmente al margen de las chanzas, burla, la risa o cualquier otro componente del histerionismo...”
- 37 ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. “La alegría en el monasterio. Los Carmina Goliardescos y la vida monástica, en Vida y muerte en el Monasterio Románico, pág. 206 – Aguilar de Campóo 2004. “... Los Carmina cuya formulación literaria y musical parece chocar frontalmente con el mundo sacralizado y la estricta moral de la Iglesia, deben ser interpretados muchas veces a la luz de la violenta sátira de la que son la verdadera sustancia, y en la ironía de sus parodias contra las prácticas de algunos eclesiásticos y responsables religiosos...”
- 38 REGLA DE SAN BENITO. Ediciones Monte Casino. Zamora. 1994. Caps. IX “Cuántos salmos han de decirse por la noche”. XVIII “Con qué orden han de decirse los salmos”. XIX “La actitud en la salmodia”.
- 39 Vale la nota anterior. Cap. XLVII. “...Recitarán (los monjes), los salmos y las antífonas después del abad y por orden aquellos a los se les haya encomendado. Pero no se atreva a cantar y leer sino aquel que pueda cumplir este oficio de manera que se edifiquen los oyentes...”
- 40 Vale la nota anterior. Cap. LV “El vestido y el calzado de los hermanos”... “... Nosotros creemos, con todo, que en los lugares templados son suficientes para los monjes una cogulla y una túnica para cada uno, la cogulla afelpada en invierno, lisa o usada en verano, y un escapulario para el trabajo escarpines y sandalias para calzarse ...” Sigue después hablando del color y la tosquedad de las prendas.
- 41 Un texto del monasterio de Benevere a principios del siglo XIII resume la importancia del claustro. FRANCISCA ESPAÑOL BELTRÁN. en “Claustros románicos hispanos” p. 11. León. 2003. “...Ad claustrum semper recurat, ut legendo, meditando, orando,, et turbulentos animi sui motus ex rerum exteriorum cura vel sollicitudine surgentes sedare ...”(al claustro siempre recurra para leer, meditar, orar y aplacar las perturbaciones del espíritu que surgen de la inquietud o preocupación por las cosas exteriores),
- 42 SAGRADA BIBLIA, BAC, Madrid, 1966.
- 43 Obras Completas de Beato de Liébana, B.A.C., Madrid, 1995. AA.VV. Los Beatos, Madrid, 1986. AA.VV. Comentarios Apocalipsis. Beato de Liébana. Barcelona, 1995. Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” del Beato de Liébana, Madrid, 1978. John Williams.: *The Illustrated Beatus* (a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse). Harvey Miller, Publishers, Londres, 1994. *Isidore, Orosius and the Beatus Map, Imago Mundi*, vol. 49, Londres, 1997. Comentarios Apocalipsis. MIREILLE MENTRE, , *La miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, 1976. *La Peinture Mozarabe*, París, 1984. *El Estilo Mozárabe. La pintura cristiana en torno al año 1000*, Madrid, 1994. JOAQUÍN YARZA LUACES, , *Las miniaturas del Antifonario de León*, Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, XLI, 1976. *El Descensus ad infernos, del Beato de Gerona, y la escatología musulmana*, Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, XLIII, 1977. *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979. *La peregrinación a Santiago y la pintura y las miniaturas románicas*. Compostellanum XXX, 1985. *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Actas Simposio. O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo. Santiago de Compostela, 1988.. *La miniatura románica en España. Estado de la cuestión*. Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte II, 1990. *Comentarios Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995. Barcelona., *La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo*. Actas Simposio. Santiago de Compostela, 1998
- 44 JOAQUÍN YARZA LUACES, MILAGROS GUARDIA, TERESA VICENS: *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I (Alta Edad Media y Bizancio). 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...”
- 45 WLADYSŁAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, 1990.

- 46 La mayor fuente bibliográfica sobre el Pórtico de la Gloria, la recogió el profesor RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN en su libro "El Pórtico de la Gloria. León, 2010", y es como sigue: AZCÁRATE RISTORI, J. M^º de (1974). *El protogótico hispánico*. Madrid. BERIAUX, E. (1906). *La sculpture chretienne en Espagne des origines a u XIe et siécle*. Paris. BOUZA BREY, F. (1993). *De las obras escultóricas do Mestre Mateo*. En Carro Otero, X. *Artigos xacobeos e composteláns*. Santiago. BOUZA BREY, F. (1959). *El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia. Compostellanum*, IV. Santiago de Compostela. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^º (1962). *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid. CARRO GARCÍA, J. (1950). *La imagen sedente del apóstol Santiago en la catedral de Santiago. Cuadernos de Estudios Gallegos*, V. Santiago de Compostela. CARRO GARCÍA, X. (1931) *A imaxen pétreo do Apóstol Sant-Iago*. Nos, XIII. Ourense. CASTILLO, A. del (1949). *El Pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela. CEÁN BERMÚDEZ, J.A.(1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, III. Madrid. [Edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965. Madrid]. CONANT, K.J. (1983). *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela. CHAMOSO LAMAS, M. (1959). *Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago. Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIV. Santiago de Compostela. CHAMOSO LAMAS, M. et al. (1985). *Galicia románica*. Madrid. FERNÁNDEZ SANCHEZ, J.M. y FREIRE BARREIRO, F. (1885). *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago de Compostela. FILGUEIRA VALVERDE, J.F. (1970). *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo*. En *Historias de Compostela*. Santiago de Compostela. FOCILLON, H. (1988). *Arte de occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid. GAILLARD, G. (1972). *Le Porche de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle et ses origines espagnoles*. En *Etudes d'art roman*. Paris. HERBERS, K. y SANTOS NOTA, M. [ed.] (1998). *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. A Coruña. LAMBERT, E. (1977). *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid. LÓPEZ CALO, J. (1993). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vol. A Coruña. LÓPEZ CAMPOS, A. (1989). *El Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo*. Santiago de Compostela. LÓPEZ FERREIRO, A. (1975). *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. Santiago de Compostela. MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. [ed.] (1951). *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela. - (2004). *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, I. Santiago de Compostela.- (2004). *Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: Problèmes de sources et d'interprétation*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*,"I. Santiago de Compostela. - (2004). *La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, I. Santiago de Compostela. - (2004). *El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II. Santiago de Compostela. - (2004). "O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos" En Franco Mata, A. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II. Santiago de Compostela. - (2004). *¿Raimundo de Borgoña (t 1107) o Fernando Alfonso (t 1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II. Santiago de Compostela. - (2004). *El Pórtico de la Gloria*. En Franco Mata, Á. [ed.], *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, II. Santiago de Compostela. MORALES, A. de (1765). *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Rey-bos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*. Madrid. NEIRA DE MOSQUERA, A. (1950). *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos*. Santiago de Compostela. OTERO TÚÑEZ, R. (1965). *Problemas de la catedral románica de Santiago. Compostellanum*, X. Santiago de Compostela. - (1994). *Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria. Homenaje al Profesor Dr. Don José María de Azcárate y Ristori*. Madrid. - (1999). *Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria*. Abrente, 31. A Coruña. OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R. (1990). *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña. PITA ANDRADE, J.M. (1948). *Las redomas que sostienen los Ancianos del Pórtico de la Gloria*. Cuadernos de Estudios Gallegos, III. Santiago de Compostela. - (1950). *En torno al arte del Maestro Mateo: El Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías*. Archivo Español de Arte, XXIII. Madrid. - (1952). *Un capítulo para la formación artística del Maestre Mateo. La huella de Saint Denis*. Cuadernos de Estudios Gallegos, VII. Santiago de Compostela. - (1955). *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. Cuadernos de Estudios Gallegos, X. Santiago de Compostela. - (1982). *Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria*. Miscelánea de Arte. Madrid. PORTER, A. K. (1930). *La escultura románica en España*, II. Barcelona.- (1985). *Romanesque sculpture of the pilgrimage raids* 2 vol. New York. SILVA, R. y BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R. (1965). *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago de Compostela. SILVA, R. (1978). *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago de Compostela. STREET, G. E. (s.f.). *La arquitectura gótica en España*. Madrid. VIDAL, RODRÍGUEZ, M. (1926). *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. 2 vol. Santiago de Compostela. VILLAMIL Y CASTRO, J.

- (1866). *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo. - (1909). *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid. WARD, (1978). *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*. New York. YZQUIERDO PERRÍN, R. (1988). *La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones*. Abrente, 19-20. A Coruña. - (1992). *El Maestro Mateo. Cuadernos de Arte Español*, 23. Madrid. - (1993). *El protogótico y El gótico*. *La catedral de Santiago de Compostela*. Laracha. - (1996). *El arte protogótico*. En AA.VV. *Galicia. Arte medieval*, II. A Coruña. - (1999). *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*. A Coruña. - (2001). *El coro del maestro Mateo. Historia de su reconstrucción. Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña. -ZEPEDANO Y CARNERO, J. M^a (1870). *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana* Lugo - VV. AA. (1988). *Actas. Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"* Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *O Pórtico da Gloria e o sen tempo. Catálogo da exposición conmemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *Los Reyes y Santiago. Exposición de documentos reales de la catedral de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela*
- 47 En el año 1963 el Cabildo de la catedral de Santiago levantó un andamio para que el P. Calo (José López Calo, O.S.J.) pudiera hacer unos dibujos de los instrumentos. Más tarde en año 1988, se volvió a levantar otro con motivo de permitir a un grupo de investigadores, dirigidos por el P. Calo, para que estudiaran en detalle los instrumentos para la publicación de un libro, y a la vez posibilitar la reconstrucción de los instrumentos. En el año 2008 se vuelve a alzar otro andamio para el estudio de las pinturas y su posible restauración. Fue de este modo en el que se pudieron observar y fotografiar todos los detalles de los instrumentos, y a partir de esas fechas, disipar las dudas sobre la autenticidad de los mismos.
- 48 Ya referido en la nota 8, en la misma publicación que los anteriores.
- 49 En este apartado seguimos las indicaciones de FRANCISCO LUENGO "*Los instrumentos del Pórtico*" en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. pp. 75-118. Santiago de Compostela 1998. Y las de SVERRE JENSEN "*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*"; pp. 119-172 en la misma publicación. Nos hemos servido de sus dibujos, por ser los más didácticos y exactos conocidos. Pero sobre todo nos hemos guiado por la magna obra AA. VV. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 tomos. La Coruña 1993.
- 50 ROSARIO ÁLVAREZ .."*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia*" Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993. p 10 "...Tan sólo queremos añadir aquí que la alternancia de técnicas frotadas y pulsadas en un mismo instrumento era frecuente en la plena Edad Media ..."
- 51 FRANCISCO LUENGO "*Los instrumentos del Pórtico*" en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. p. 76. "... El hecho de que los salterios, arpas fídulas y zanfoñas, laúdes y cítaras conserven sus variadas formas tan largo tiempo sólo puede significar una cosa, que se había llegado a un ideal sonoro. Este supuesto ideal resultaba perfectamente adecuado para las necesidades musicales de su tiempo ..."
- 52 Vale la nota anterior.
- 53 En este apartado seguimos las indicaciones de FRANCISCO LUENGO "*Los instrumentos del Pórtico*" en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. pp. 75-118. Santiago de Compostela 1998. Y las de SVERRE JENSEN "*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*"; pp. 119-172 en la misma publicación. Nos hemos servido de sus dibujos, por ser los más didácticos y exactos conocidos
- 54 SVERRE JENSEN "*Los instrumentos del Pórtico*" en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. p 149. Santiago de Compostela 1998. "... Por lo demás no es infrecuente que los instrumentos con tapa de piel no tenga ningún agujero de sonido en la tapa ..."
- 55 ROSARIO ÁLVAREZ .."*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia*" Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993. p. 4 "... hemos podido detectar influencias organológicas norteafricanas, como son los Beatos de Magio, de Valladolid, de la Seo de Urgel, de Fernando 1, es decir, el grupo de la rama 11 a del stemma de Neuss 13, excepto el de Silos que, por ser tan tardío, en este aspecto se comporta de otra manera, y el Beato de Gerona de la rama 11 . pp. 13-14 "... Como hemos visto a lo largo del análisis, las influencias que reciben los códices de los Beatos en el campo musical son múltiples, lo que nos habla a su vez de la variedad de modelos de que dispusieron los miniaturistas para sus obras, pues pensamos que la toma directa de la realidad se hizo en pocas ocasiones ..."

- 56 Vale la nota anterior, p 3. "... Dios manifiesta su poder a través del sonido de estos instrumentos, cuyo timbre bronco y áspero, horrible y aterrador ha sido puesto siempre de relieve por multitud de escritores latinos ... en lo que se refiere a la trompeta, hay que indicar que el sonido de la tuba estaba relacionado con la naturaleza de la divinidad según varios textos del Antiguo y Nuevo Testamento, i incluso el propio Apocalipsis (1 ,lo) equipara el timbre de la tuba a la voz de Dios. Además, los Padres de la Iglesia compararon la tuba con las voces de los ángeles, tradición que recoge Casiodoro en su exégesis del salmo XLVI 6, al decir que "la voz de la tuba representa las palabras de los ángeles cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía".
- 57 ROSARIO ÁLVAREZ .."La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia". Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993.
- 58 ISIDRO G. BANGO TORVISO *El Arte Románico en España*, Madrid, 1992.- 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. LOJENDIO LUIS. MARÍA DE: *Navarra*, en la colección "La España Románica", Madrid, 1978. MORALEJO ÁLVAREZ SERAFÍN- *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca.. État des questions*, en Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá, X, 1979.
- 59 FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA ."David músico. King David as a musical performer". DULCE OCÓN ALONSO, "El rey David y otros músicos del arte románico", *Románico*, nº 2, pp. 12-19 (2006). FAUSTINO PORRAS ROBLES, "La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica", Cuadernos de arte e iconografía, t. XVI, nº 32, pp. 301-331. (2007 SONIA C SIMON, "David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 11, pp. 239-249. (1980).- SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ, "Iconografía gallega de David y Salomón". Santiago de Compostela. (2004).
- 60 SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973. Vol. 1, pp. 427-434.
- 61 RAMÓN ANDRÉS: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, ediciones Península (Barcelona, 2001).
- 62 Vale la nota anterior.
- 63 EDGARDO CIVALLERO. "Las flautas de pan medievales y renacentistas a través de las evidencias históricas." *Estudios del Patrimonio Cultural*. nº12. 2014.
- 64 FAUSTINO PORRAS ROBLES. "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica". *Lemir*. 12 (2008): 113-136. "Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico". Tesis doctoral UNED, - 2007.
- 65 RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ. "Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico," Tesis Doctoral. Universidad de Santiago, 2015, En el trabajo describe y analizada un magnífico olifante de marfil que se guarda en el Museo de la catedral.
- 66 RAIMUNDO GONZÁLEZ HERRANZ. *Representaciones musicales en la iconografía medieval*". *Anales de Historia del Arte*. nº 8:67-96, 1998,
- 67 FAUSTINO PORRAS ROBLES. "Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico". Tesis doctoral UNED, - 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A. V.V. *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pelerinage Européen*. Catálogo de exposición Europalia 85 España. Gante 1985.
- A.A. V.V. *El Camino a Santiago*, 2 tomos. Madrid, 1991.
- A.A. V.V. *Vida y peregrinación*. Madrid, 1993.
- A.A. V.V. *Santiago. La Europa del Peregrinaje*. Barcelona, 1993.
- A.A. V.V. *Roma, Santiago, Jerusalén. El mundo de las peregrinaciones*. Madrid, 1999.
- A.A. V.V. *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campóo, 2007.
- A.A. V.V. *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*, La Coruña, 1991.
- AA. VV. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 tomos. La Coruña 1993.
- AA. VV. *Los Beatos*, Madrid, 1986.
- AA. VV. *Comentarios al Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995.
- AA. VV. *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana*, Madrid, 1978.
- AA. VV. *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998.
- AA. VV. *Claustros románicos hispanos*. León. 2003.
- AA. VV. *Glosas Silenses*. Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008.
- A.A. V.V. *Catálogo de la exposición "Maestro Mateo en el Museo del Prado"*. Museo Nacional del Prado. Madrid 29/11/2016 - 24/04/2017.
- A.A. V.V. *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*. XX Semana de Estudios Medievales. Estella 1993.
- ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA, *Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993,
- *La voz de los instrumentos en manos de los juglares* en *Medievalia*, nº 15. 2012.
 - *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona, 1996.

- *El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras.* en Actas del IX Congreso de Historia del Arte. León.
- ROSARIO ÁLVAREZ ..”*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia.*” Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993.
- RAMÓN ANDRÉS: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, ediciones Península (Barcelona, 2001).
- JOSÉ MARÍA AZCÁRATE. *La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago.* Archivo Español de Arqueología, XXXVI, Madrid, 1963
- FRANCISCO JAVIER BLANCO MARTÍN, *Arquitectura monacal*, en “Los monasterios románicos,” Aguilar de Campóo 2001.
- EDGARDO CIVALLERO. “*Las flautas de pan medievales y renacentistas a través de las evidencias históricas.*” *Estudios del Patrimonio Cultural.* nº12. 2014.
- I.G BANGO TORVISO,. *El monasterio medieval, Madrid, 1990.*
 - *El Arte Románico en España, Madrid, 1992.*
 - *El Camino de Santiago y el estilo románico.*
- MARCEL DURLIAT: *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.
- FRANCESCA ESPAÑOL BELTRÁN. *Claustros románicos hispanos.* León. 2003.
- ÁNGEL DEL OLMO GARCÍA *Iconografía sexual en el románico*, Béjar 1999.
- ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. *La alegría en el monasterio. Los Carmina Goliardescos y la vida monástica*, en Vida y muerte en el Monasterio Románico. Aguilar de Campóo 2004.
- CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa.* Pamplona, 2010.
- RAIMUNDO GONZÁLEZ HERRANZ. *Representaciones musicales en la iconografía medieval.* Anales de Historia del Arte. n ° 8:67-96, 1998,

- SVERRE JENSEN “*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*”, en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998
- G GAILLARD. *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.
- MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990.
- PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, *Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español*. Aguilar de Campóo, 1997.
- 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.
- A.LÓPEZ FERRIRO - *El Pórtico de la Gloria, Santiago*, 1893 (reimp. Pico Sacro, Santiago, 1975).
- LUIS. MARÍA DE LOJENDIO: *Navarra*, en la colección “La España Románica”, Madrid, 1978.
- JOSÉ LÓPEZ CALO. *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188*. Santiago de Compostela 1998.
- *La reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria: historia de una idea*. La Coruña. 2000-2002.
 - *La música medieval en Galicia*. La Coruña. 1982.
 - *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999.
 - *La música en Santiago de Compostela A.D. 1175. El alborar de la Edad Media*. Santiago de Compostela. 2017.
- FRANCISCO LUENGO “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998.
- MIREILLE MENTRE: *El Estilo Mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*. Madrid, 1994.

- SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, en Les Dossiers de L'archéologie, nº 20, 1977.
- *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca.. État des questions*, en Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá, X, 1979.
 - *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, en *Compostellanum*, volumen XXX, números 3-4, Santiago de Compostela, 1985.
 - *Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria*, en *El Pórtico de la Gloria. En Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988.
 - *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca* "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973. Vol. 1
- O. NAESGAARD: *Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962.
- MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996.
- JAIME NUÑO GONZÁLEZ *Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscena*. En Poder y Seducción de la Imagen Románica. Aguilar de Campóo, 2006.
- FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *Glosas Silenses*. Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008.
- *La atracción de la fiesta y del mundo sexual*. Inédito.
- DULCE OCÓN ALONSO, *El rey David y otros músicos del arte románico*, *Románico*, nº 2, 2006.
- RAMÓN OTERO TÚÑEZ: *Problemas de la Catedral románica de Santiago*, en *Compostellanum* X, Santiago, 1965.
- *El Pórtico de la Gloria y su trascendencia en la Galicia medieval*, Santiago 1988.
- FAUSTINO PORRAS ROBLES, *La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica*, Cuadernos de arte e iconografía, t. XVI, nº 32.
- *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*": Lemir. 12 (2008): 113-136.
 - *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico*. Tesis doctoral UNED, - 2007.
- SAN ISIDORO. *Etimologías*. BAC. Madrid, 2004.

- JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, , *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella*, en "Perfiles del Arte Románico." Aguilar de Campóo, 2002.
- INÉS RUIZ MONTEJO. "La temática obscena del románico rural" Goya nº 174. SAGRADA BIBLIA, BAC, Madrid, 1966.
- CARLOS SASTRE VÁZQUEZ,. *La portada de las Platerías y la "mujer adúltera: una revisión*. *Archivo español de arte*, Tomo 79, Nº 314, Madrid, 2006.
- SONIA C SIMON, *David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca*, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 11, 1980.
- WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, 1990.
- J. M PITA ANDRADE: *Un estudio inédito sobre la fachada de Platerías*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, V, Santiago, 1950.
- *En torno al arte del Maestro Mateo: el Cristo de la Transfiguración en la fachada de Platerías*, en *Archivo Español de Arqueología*, nº 89, Madrid, 1950.
 - *Notas sobre el románico popular de Galicia*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV, nº 72-74, Santiago, 1969.
 - *La escultura en el Camino de Santiago*, en *El Románico en el Camino de Santiago*, Diputación Provincial, Palencia, 1983.
- REGLA DE SAN BENITO. Ediciones Monte Casino. Zamora. 1994.
- ANDRÉ VAUCHEZ. *La espiritualidad del occidente medieval*. – Ediciones Cátedra, Historia Meno - Madrid, 1985.
- FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN. *El otro peregrinaje: presencia y uso de la obscenidad en el camino de Santiago*. *Rev. del Círculo Románico*, Madrid. 2009.
- CARLOS VILLANUEVA. *Los instrumentos musicales en El Camino de Santiago*, en *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, , nº 53, 2015,.
- *La voz de los instrumentos en manos de los juglares* en *Medievalia*, nº 15, 2012.
- 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.
- JOAQUÍN YARZA LUACES: *La Edad Media*, en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1980.

- *Arte y Arquitectura en España 500-1250. Madrid, 1979.*
- *Comentarios al Apocalipsis. Beato de Liébana. Barcelona, 1995.*
- *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados. Barcelona, 1998.*

JOAQUÍN YARZA LUACES, MILAGROS GUARDIA, TERESA VICENS. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I (Alta Edad Media y Bizancio). Arte Medieval II (Románico y Gótico).* Barcelona, 1982.

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *Reconstruction de trois stalles de chœur.* Ramón Yzquierdo Perrín y Ramón Otero Túniz. *Catálogo de la exposición de Europalia 85.* Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pelerinage Européen.. Gante, 1985.

- *La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones.* Revista: Abrente.
- *El coro del Maestro Mateo.* Ramón Yzquierdo Perrín y Ramón Otero Túniz. La Coruña, 1990.
- *El Maestro Mateo.* Revista: Cuadernos de Arte español, Nº 23. Madrid, 1992.
- *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa.* En *El Camino de Santiago y Europa.* Santiago, 1992. .
- *Escenas de juglaría en el románico de Galicia.* En *Vida cotidiana en la España medieval.* Aguilar de Campóo-Madrid, 1998;
- *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte.* En *Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción.* Diputación de Lugo, 2000.
- *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios.* En *Caminos a Santiago en Castilla y León,* 2004.
- *El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago.* En *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura.* Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2005.
- *El Pórtico de la Gloria.* León, 2010.
- *Maestro Mateo y el arte en Galicia. A Coruña. 2015.*

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ. "Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico," Tesis Doctoral. Universidad de Santiago, 2015.

UNHA ESTRELA NA ARTE: O BANQUETE DA RAÍÑA CLEOPATRA

IRIA-FRINÉ RIVERA VÁZQUEZ
Centro: Fundación Luis Seoane

Resumo: O fresco de *O banquete de Cleopatra* realizado por Tiepolo no Palacio Labia é unha obra con diversos niveis de lecturas. Pola súa narrativa, figuras, estilo, concepción da imaxe, cromatismo e atmosfera esta pintura é ao mesmo tempo unha visión artística e histórica. Sintetiza o enfoque de escritos de personalidades do Imperio Romano como poetas, historiadores e científicos. Pero tamén funciona como un símbolo: a figura da Raíña Cleopatra comezara a ser cultivada, tras o Imperio Romano, a partir do Renacemento. O camiño iniciado dende obras como *Antonio e Cleopatra* (1606-1607) de William Shakespeare ata lenzos barrocos como o *Banquete de Cleopatra* (1653) executado por Jacob Jordaens conducen a obra pintada polo artista veneciano, que aportou co seu estilo rococó unha nova dimensión ao mito da Raíña.

Abstract: The fresco of *The feast of Cleopatra* painted by Tiepolo at the Labia Palace is a masterpiece with several levels of readings. By its narrative, figures, style, conception of the image, chromatics and atmosphere this painting is at the same time an artistic and historical vision. It synthesizes the approach of writings of personalities from the Roman Empire: poets, historians and scientists. But it also works as a symbol: Queen Cleopatra's figure had begun to be cultivated, after the Roman Empire, from the Renaissance. The path initiated from plays such as *Antonio and Cleopatra* (1606-1607) by William Shakespeare to Baroque paintings, such as *The Banquet of Cleopatra* (1653) executed by Jacob Jordaens, lead the work painted by the Venetian artist, who contributed with his Rococo style a new dimension of the myth of the Queen.

Palabras chave: Historia, mito, interpretación, estilo, poder.

1. "A que era de tantos reis descendente"

Entre columnas de mármore rosado e capiteis corintios brancos, ábrese unha escaleira de mármore inmaculado. Ao subir cos ollos os seus chanzos, tódalas miradas diríxense cara unha dama. Magnificamente vestida cun traxe

de seda vermello con motivos florais, leva un camafeo a altura do peito embelecido con perlas, e mais perlas que soben polo seu peito e o seu pescozo, así como entrelazadas no seu cabelo recollido, dun louro Tiziano. A súa pose rexia –a cabeza erguida con delicadeza, o corpo cun porte elegante– intensifícase polo pesado e retórico manto de veludo azul ceo que a cubre, formando unha grácil gorgueira e caendo pola súa cadeira, contrastando co seu traxe estendido polo chan con suntuosidade. A dama recolle dunha bandexa de prata unha copa de cristal con vinagre, mentres sostén unha grande perla montada como pendente. Está a piques de disolver a súa xoia no vinagre, tomando un dos viños mais extraordinarios da Historia. Todo na imaxe reflicte a personalidade lendaria deste personaxe fastoso: o dominio dunha ambientación inesquecible, un entorno no que está xustaposto o clasicismo inspirado na Grecia e Roma da Antigüidade e o exótico orientalismo, unha abundancia ilimitada, xestos sorprendentes, inmensos e magníficos, unha festividade refinada na que se celebran as cousas boas da vida –dende unha boa conversación ata o gozo da música–, a fermosura sensual e o pracer da feminidade. Este personaxe corresponde a unha das figuras femininas mais plasmadas nas artes visuais: Cleopatra, Raíña de Exipto, representada aquí no Palazzo Labia de Venecia polo pintor rococó italiano Giovanni Battista Tiepolo.



Esta imaxe foi pintada polo artista entre 1746 e 1750 coa técnica do fresco para embelecer o gran salón do palacio da familia Labia, pero o tema que o inspira devolve ao Imperio de Roma. Trátase dunha cita do *Libro X. Sobre os animais acuáticos* da *Historia natural* que Plinio o Vello (23 d.C-79 d.C) escribiu no 77 d.C, a que converteuse nun dos temas mais célebres vinculados a Raíña ademais da súa figura xunto ao xeneral e ditador Caio Xulio César (100 a.C-44 a.C) e sobre todo, co xeneral, estadista e triunviro Marco Antonio (83 a.C-30 a.C) así como a súa insólita e imponente morte. Este científico, escritor, naturalista e militar romano escribiu o seguinte no apartado XXXV:

O banquete de Cleopatra. © Public domain –Web Gallery of Art.

E non son estes os exemplos supremos de luxo. Dúas teñen sido as perlas mais grandes de tódalas épocas; ambas foron de Cleopatra, a derradeira das raíñas de Exipto, que herdounas dos reis de Oriente. Mentres Antonio fartábase a diario de manxares exquisitos, ela, co desdén a vez soberbio e procaz propio dunha raíña que tamén é rameira, desprezaba a súa magnificencia e a súa pompa; cando el preguntoulle que podía engadir ao esplendor da súa mesa, ela respondeu que podía gastar nunha soa cea dez millóns de sestercios. Antonio desexaba comprobalo, pero non cría que fora posible. Fixeron unha aposta e ao día seguinte, no que dirimíase a cuestión, ela presentou a Antonio, que burlábase e pedía as contas, unha cea suntuosa en outras circunstancias, pero corrente –para non perdelo día–. Ela dixo que aquilo era de propina, que na cea gastaríase os cartos previstos, e que ela soa cearía os dez millóns de sestercios; logo mandou que trouxesen o segundo prato. Dacordo coas súas ordes, os serventes colocaron ante ela soamente un vaso cheo de vinagre, do cal a aspereza e forza disolve as perlas completamente. Levaba nas súas orellas unhas perlas, obra extraordinaria da natureza, e certamente únicas. Entón, mentres Antonio agardaba expectante que é o que ía facer, quitouse unha, mergullouna, e bebeu a perla disolta en vinagre. L. Planco, árbitro da aposta, fíxose cargo da outra perla, que ela disporíase a tragar do mesmo xeito, e declarou a Antonio vencido, augur que cumpriríase.

A perla que quedou do par fíxose famosa; cando foi feita prisioneira a Raíña que tiña ganado unha disputa de tal índole, a perla foi cortada en dúas, para que coa metade do que custou aquela cea se adornasen as dúas orellas de Venus no Panteón de Roma (2007: 215-216).

O banquete de Cleopatra ven a representar un dos momento mais brillantes da Raíña, sucedido tras a presentación da monarca na cidade de Tarso ante Antonio no ano 41 a.C. Foi o historiador Plutarco (45 d.C -127 d.C) que transcribiu este encontro no seu capítulo *Antonio* da súa obra *Vidas paralelas: Demetrio - Antonio* (86 d.C-117 d.C), e que en boa parte cimentou indirectamente a fama da soberana mais alá do seu rol como gobernante: a dun símbolo. Plutarco así o describiu no apartadoXXVI:

Aínda que tiña recibido moitas cartas de invitación de parte de Antonio e dos seus amigos, Cleopatra non lles fixo caso e mostrouse desdeñosa con el, ata o intre no que marchou remontando o río Cidno nunha barcaza de popa dourada, con velas púrpura despregadas e remos con puntas de prata movidos ao compás da fruta mesturada con caramelas e cítaras. Ela mesma repousaba tombada baixo un toldo bordado en ouro e adornada como aparece Afrodita nas pintura, e de pe a un lado e a outro lado seu a abanaban uns nenos semellantes aos cupidos dos cadros. Así mesmos as mais belas serventas ataviadas con vestidos de Nereidas e Grazas atendían unhas o temón e outras os cabos. Numerosos botafumeiros exhalaban aromas maravillosos que inundaban as ribeiras. Grupos de xente escolta-

ban a nave polo río dende unha e outra beira, mentres que outros baixaban da cidade a contemplar o espectáculo. A xente abandonaba a praza e precipitábase fora, e o propio Antonio rematou por quedar so sentado na tribuna. Por tódalas partes estendeuse o rumor de que Afrodita coa súa corte viña a entrevistarse con Dionisio polo ben de Asia.

Antonio, entón, enviou recado de que a invitaban a cear, pero, como Cleopatra pediu que mellor era que fose el quen acudira a ela, enseguida atendeu a súa demanda e, querendo dar mostras de afabilidade e cortesía, acudiu a súa invitación. Atopouse alí cuns preparativos que superaban toda expresión, aínda que o que mais impresionoulle foi a abundancia de luces; i e que, segundo din, estaban dispostas tantas a vez por tódalas partes, colocadas no chan ou lucindo no alto, e ordenadas con tan sabia disposición e inclinación unhas respecto a outras formando cadrados e círculos, que poucos espectáculos foron tan fermosos e dignos de contemplarse como aquel (2007:175-176).

Froito da relación entre a Raíña de Exipto e o triunviro a partir de entón foi o establecemento dunha Nova Orde en Oriente na que tiveron lugar as Doazóns de Alexandría no 34 a.C. Estas disposición obedecían a unha nova concepción dun goberno de dirección dual, no cal establecíase un sistema político repartido: o Imperio Romano nos territorios occidentais sería levado por Antonio, mentres que a parte oriental sería gobernada pola Raíña. Esta forma política permitía por unha parte a soberana recuperar os territorios ancestrais do Imperio Láxida sen guerras, pero tamén sería levados por unha monarca afín a sensibilidade oriental e non tanto por unha figura predominante romana, allea e sen respecto os mesmos. Igualmente se establecía un equilibrio entre diferentes partes en troques dunha concentración absoluta en Roma. As Doazón de Alexandría viñan a poñer a base dese sistema, no cal a Raíña foi elevada a Emperatriz; ela co-gobernaba Exipto co seu fillo Ptolomeo César, mentres que os fillos de ela e o triunviro sumarían os territorios de Armenia e Partia –gobernados por Alexandre Helios–, Libia e Cirenaica –por Cleopatra Selene– e Siria e Cilicia –por Ptolomeo Filadelfo–, converténdose así en Raíña de Reis (Grant 2004: 163-168). Pero estas mesmas disposicións viñan a ser a loita polo control unipersoal do poder romano entre os triunviros Caio Xulio César Octaviano (63 a.C-14 d.C) e Antonio. Esta loita viuse culminada coa Batalla de Actium o 2 de setembro do 31 a.C tendo a vitoria Octaviano, futuro Augusto. Un ano despois tería lugar a conquista de Exipto. As tropas de Antonio enfrontáronse as de Octaviano, resultando o xeneral ferido mortalmente. Morreu no mausoleo construído pola Raíña en Alexandría, no que tamén foi ela feita prisioneira polos xenerais Gaio Proculeio e Cornelio Galo, ambos do exército de Octaviano. De novo foi Plutarco grazas a quen se conservan, o mais próximo a realidade, as circunstancias da soberana neses días ata o seu falecemento entre o 10 e o 12 de agosto do 30 a.C. Di así o apartado LXXXIV:

Entre os amigos de César estaba un distinguido home novo, Cornelio Doblada, que miraba con bos ollos a Cleopatra. Nesta tesitura, por agradala no que pedía, envioulle unha mensaxe en segredo revelándolle que César pretendía retirarse por terra a través de Siria e que tiña decidido enviala cos seus fillos a Roma no prazo de tres días. Tras escoitar isto, o primeiro que fixo Cleopatra foi pregarlle a César que lle deixase ofrecer libacións a Antonio. Obtido o seu permiso, fíxose trasladar ata a tumba acompañada das damas do seu séquito e, arroxándose sobre o féretro, exclamou: “Caro Antonio, onte enterreiche coas mans aínda ceibes, e agora en troques ofrézoches estas libacións estando capturada e vixiada, non sexa que dane con golpes e lamentos este corpo escravo que reservan para celebrar o seu triunfo sobre ti. Non agardes mais honras nin libacións, pois estas son as derradeiras que che ofrece Cleopatra, antes de que a leven. Cando estábamos vivos nada puido separarnos o un do outro, pero coa morte nos arriscamos a trocar os nosos lugares de orixe: ti, romano, repousas aquí, e eu, desgraciada, fareino en Italia, que so iso recibirei da túa terra. Pero, se é verdade que os deuses de alí teñen algunha forza e poder (pois os de aquí non traizoaron), non abandones viva a túa muller, nin permitas que celebren comigo teu triunfo; antes ocúltame aquí contigo, enterrada ao teu carón, porque dos meus infinitos males ningún me resulta tan grande e terrible como o breve espazo de tempo que levo vivido sen ti” (2007:262-263).

E segue no apartado LXXXV:

Despois de tales lamentos, tras coroar con flores o féretro e abrazalo, ordenou que lle preparan un baño e, unha vez bañada, recostouse e tomou un espléndido almuerzo. Presentouse entón un home que viña do campo traendo unha cesta e, ao preguntarlle os gardas que contiña, a abriu, apartou as follas e mostrou que estaba chea de figos; admirados os gardas da beleza e grosor dos froitos, o home sorriu e invitounos a tomar algún, co que, xa confiados, permitíronlle entrar. Despois do almuerzo, Cleopatra enviou a César unha táboa que tiña escrita e selada, e logo fixo saír a todos, excepto as dúas mulleres que sempre a acompañaban, e pechou as portas. Cando César abriu a táboa e atopouse con que Cleopatra pedíalle entre rogos e lamentos que a sepultara xunto a Antonio, enseguida comprendeu o que fixera. Nun primeiro momento tivo a intención de ir el mesmo a axudala, aínda que logo mandou a quen fora a toda presa a informarse. Pero o triste desenlace fora rápido, pois, cando chegaron correndo, atoparon que os gardas non tiñan notado nada e, ao abrir as portas, atopárona morta, tendida nun leito de ouro e vestida coas súas distincións reais. En canto as mulleres, a chamada Iras agonizaba aos seus pes, mentres que a outra, Carmión, xa vacilante e incapaz de manterse erguida, estáballe axustando a diadema que levaba arredor da cabeza (2007: 263-264). Díxolle un con enfado “Belamente, Carmión”, e ela respondeulle: “Belisimamente, e como convida a que era de tantos reis descendente”; e sen dicir mais verba, caeu tamén morta xunto ao leito (2000:136).

2. Retratando a Amimetobion, a Vida Inimitable.

No mesmo espírito que os seus protagonista, a escena pintada do banquete está concibida para maior lucimento das figuras principais. O tema está representado nunha das salas do palacio da Raíña en Alexandría, a capital do Reino de Exipto. Trátase dun amplo pórtico de columnas corintias en mármore brancos, rosas e grises, aberto a un xardín de altas árbores verdescentes, cun amplo balcón dende onde os músicos interpretan con violíns, mandolinas, trompetas e frautas as súas melodías para amenizar o xantar. A mesa contén aínda o primeiro prato servido, sendo visibles as froitas, e no centro vese unha fonte de prata cun pé de ondas douradas. Aínda un criado trae unha maior bandexa cos seguintes manxares. Achegándose a mesa está un home con acondroplasia, a quen acompaña un canciño. O triunviro Antonio está caracterizado como un home maduro, de pel morena, de xesto expectante e vestido co casco con penacho, peto e capa vermella dun xeneral romano. O seu acompañante Lucio Planco, está a mesa como árbitro da aposta, observando a escena e vestido ao estilo oriental, cunha longa capa vermello escuro. A maior parte dos cabaleiros da corte exipcia están dispostos arredor da mesa, vestidos con turbantes brancos, traxes a raias brancas e amarelas así como con traxes contemporáneos, situándose no lado dos xenerais romanos. Entre todos eles fan destacar a Raíña, que está personificada segundo o estilo dunha alta señora da Venecia de metade do século XVIII: pálida, loura e dunha beleza opulenta, pero co seu corpiño aberto deixando ver o seu peito a maneira da *Dama que descubre o peito* (1580-1590) de Tintoretto. De forma masiva é unha imaxe que – polo florecente xardín que arrecende apelando ao olfacto, a música que suaviza os oídos, os pratos para degustar o padal, os mármore pulidos e as cores luminosas para a vista, os tersos veludos e suaves sedas para o contacto coa pel– exalta en tódolos aspectos os cinco sentidos.

2.1. A imaxe da Raíña.

O rostro da soberana é un dos elementos mais coidados da obra. O artista non contaba cun modelo da Antigüidade e guiouse pola estética das damas venecianas que el observaba e estudaba. En realidade dos textos clásicos latinos non pode extraerse unha conclusión definitiva sobre o físico da Raíña. Quen mais detalles aportou foi Plutarco, que anotou no apartado XXVII da vida de *Antonio* o seguinte:

De feito, segundo contan, a súa beleza non era por si mesma tan incomparable como para atordar a quen a vía, pero o seu trato tiña un atractivo irresistible, e o seu aspecto, unido a súa conversación sedutora e a vez, en certo modo, a súa envolvente maneira de relacionarse, levaba en si unha especie de aguillón. Era tamén un pracer escoitar o son da súa voz, e como

a súa lingua adaptábase con facilidade, como se fora un instrumento de moitas cordas, ao idioma que quixera, eran moi poucas as ocasións nas que debía servirse de intérprete nos seus encontros cos bárbaros, aos que na maioría das veces daba contestación ela mesma sen ningunha axuda, foran estes etíopes, trogloditas, hebreos, árabes, sirios, medos o partos. Dise que coñecía tamén moitas outras linguas, cando os reis que a precederon nin sequera se molestaran en aprender exipcio, e algúns incluso esqueceran o macedonio (2000:127-128).

Esta personalidade culta e fascinante tamén aparece en Plutarco ao falar da vida de César en *Vidas paralelas: Alexandre Magno - César* (96 d.C-117 d.C). No apartado XLVIII di que durante a súa deposición como monarca no 50 a.C “(César) fixo chamar discretamente a Cleopatra para que regresara do exilio” (2003: 209) para logo no apartado XLIX apuntar:

Ao pouco tempo Cleopatra marchou nunha pequena barca, acompañada unicamente dun amigo siciliano de nome Apolodoro, e desembarcou en palacio ao anoitecer. Pero como resultaba de todo punto imposible pasar desapercibida, introduciuse tan alta coma era nunha saca, logo Apolodoro atou a saca cunha corda e levouna ao interior de palacio a presenza de César. Dise que César quedou seducido por esta primeira argucia de Cleopatra, que lle pareceu encantadora (2003: 210).

Sen embargo debe de terse en conta que este historiador escribe a partir da imaxe fixada que se establecera na sociedade romana do Imperio. A Raíña pertencía ao nacemento dese Imperio como institución, polo que a súa percepción como figura histórica estaba moldeada polas circunstancias nas que fora coñecida. A súa vida e carreira política, que estendeuse dende o seu nacemento no 69 a.C ata o 30 a.C, pasou nunha era de transformacións, sendo ela mesma parte de esas transformacións. De contar coa súa propia imaxe a mais visible está nas moedas que ela emitiu durante o seu reinado, dende a súa coroación no 51 a.C. Son as que poñen de manifesto as súas ideas e proxectos como raíña helenística. Ademais das moedas, os seus títulos tamén funcionaban con tal obxectivo, de maneira que cando ascendeu ao trono tomou os títulos de Basileia Cleopatra VII Thea Philopator¹, un título persoal que mantivo durante as seguintes fases nominais do seu reinado: as de Ptolomeo XIII e Cleopatra VII (51 a.C-47 a.C), Cleopatra VII e Ptolomeo XIV (47 a.C-44 a.C) e Cleopatra VII e Ptolomeo XV César (44 a.C-30 a.C) actuando a nivel efectivo como única gobernante (Grant 2004: 166).

1 “Raíña Cleopatra VII A Deusa que ama ao seu pai”

2.2. A Raíña pola propia Raíña.

Un dos primeiros retratos seus consérvase nunha moeda emitida en Épafo (Chipre)². Esta illa lle fora restituída ao Reino de Exipto coma concesión de Xulio César no 48 a.C como medida de conciliación. Chipre fora un territorio do Imperio Laxida e anexionado a República de Roma no 58 a.C. Na moeda a Raíña aparece dándolle o peito ao seu fillo, Ptolomeo César, nado o 47 a.C. A iconografía enlaza coas representación da deusa Isis co seu fillo, o deus Horus, e a deusa Afrodita co seu fillo, o deus Cupido. A esquerda aparece o cetro da soberana. Nela aparece a Raíña de perfil, cun nariz pronunciado, os ollos grandes, os beixos pequenos e cunha queixada fina. Leva o cabelo liso, recollido cun recollido baixo e unha cinta que lle rodea o rostro, atándose na parte baixa do moño. Viste unha túnica dun estilo heleno clásico. Enmarcando a súa figura aparece as verbas que a saúdan co título de “Basi-leia Kleopatra”³ e, no seu anverso, unha dobre e exuberante cornucopia, símbolo de Abundancia Infinda. Na mesma liña está unha moeda de prata do 46 a.C.⁴. Esta moeda acuñouse no intre no que a Raíña chegou a Roma invitada polo César. Nela aparece de perfil, no mesmo estilo que a anterior, os ollos grandes, os beixos pequenos e a queixada suave. O cabelo aparece cunha cinta mais delgada rodeando a cabeza, mais separada da fronte e atada na parte do moño. Tanto por estética como por figura, continúa o estilo grego da moeda antes citada.

A evolución da súa imaxe aparece a raíz destes exemplos, cunha moeda de bronce emitida en Alexandría (Exipto) xa nos anos de volta da Raíña ao seu país⁵. No seu anverso aparece a agúa dos Laxidas e a letra *π*, indicando a denominación (80 dracmas), que mostra a intención da Raíña que incluso estas moedas básicas debían ser consideradas no seu valor oficial con beneficio para ela. No anverso a Raíña aparece de perfil, cun nariz mais forte, a queixada mais pronunciada, os beixos longos e os ollos grandes enmarcados por unhas cellas horizontais, arqueadas no final. Leva o cabelo ondulado e con mais volume, recollido nun gran moño baixo. Unha cinta ancha atravesa o peiteado, atándose no moño. Leva unha túnica que cubre os ombreiros e as costas, deixando visíbel o pescozo. Unha imaxe axeitada para o momento no que a soberana estaba a realizar diversas estratexias económicas co fin de reforzar, manter estable e en aumento as arcas estatais e, ao mesmo tempo, invertindo na formación dunha flota naval como futuro instrumento defensivo e de soporte marítimo propio. Tal foi así que no 42 a.C cando estaba planeada por parte dos triunviro a estratexia do ataque aos comandantes Casio e Bruto, a Raíña acudiu aos triunviro comandando a

2 Conservada e exposta no Museo Británico (Londres).

3 “Raíña Cleopatra”.

4 Conservada e exposta no Museo Británico (Londres).

5 Conservada e exposta no Museo Británico (Londres).

súa flota, aínda que fora logo devastada polas treboadas que asolaron o seu traslado a Grecia i estivo a piques de causar o falecemento da monarca, que ía nela (Chaveau 2000:58).

As moedas mais impresionantes son as emitidas a partir do 39 a.C. Unha moeda de prata datada no 38-37 a.C i emitida na cidade de Ascalón (antiga Xudea)⁶, lanzouse no momento no que comezaba o proceso de reorganización territorial. A Raíña levantara o antigo Imperio dos Láxidas. Nela aparece un notable perfil: o nariz aquilino, a queixada firme, os beizos moi marcados, os ollos grandes cunhas longas e horizontais cellas. O cabelo está traballado en torsades, cun moño baixo para recollelas. Leva unha cinta ancha e lisa que atravesa o peiteado, atándose na parte do moño. Vai vestida cunha túnica e destaca o seu colar, mostrando un estilo maxestoso que reflectira o estado do seu país. Proba da relevancia que tivo esta imaxe é a percepción da poboación acerca da súa Raíña, conservándose un papiro grego do 35 a.C no que se lle admira chamándoa co epíteto *Philopatris*, “a que ama a súa patria” (Chaveau 2000:110).

A seguinte moeda importante é un denario do 34 a.C.⁷. Xunto coa lenda ANTONI ARMENIA DEVICTA (Antonio tras a conquista de Armenia) co perfil do triunviro Antonio, aparece no reverso a Raíña Cleopatra, chamada CLEOPATRAE REGINAE REGUM FILIORUM REGUM (A Raíña Cleopatra Raíña de Reis/e/ os seus Fillos que son Reis). Nela aparece a Raíña de perfil, cun nariz aquilino moi marcado, a queixada firme, os beizos moi marcados, os ollos grandes cunhas cellas arqueadas, lixeiramente apuntadas. Leva o cabelo ondulado e cun moño baixo moi reducido. Destaca a banda metálica cinguida a cabeza e atada cunha cinta na parte inferior do moño. A súa túnica vai atada nos ombreiros e luce un colar de perlas arredor do pescozo. Na parte inferior está disposta a proa dun barco, sinalando a importancia da soberana como comandante naval. Este denario emitíuse nas Doazóns de Alexandría e a imaxe da Raíña completa aquí a súa transformación, deixando a sinxeleza clásica grega anterior para tornar nun estilo asiático imperial.

A parella desta moeda é un tetradracma de prata, tamén do 34 a.C.⁸. Foi emitida na cidade de Antioquía (capital do Antigo Reino Seleúcida). A Raíña aparece de perfil, cos ollos grandes, o nariz fortemente aquilino, os beizos moi marcados e a queixada firme, na que a graza e simplicidade helenas dan lugar a unha expresión facial de grandeza hierática: transmite un ser formidable cunha mirada incluso intimidatoria. A monarca vai peiteada e vestida non como unha raíña helenística, senón como unha emperatriz oriental, suntuosamente ataviada. Leva o cabelo peiteado en bucles, rematado nun moño

6 Publicada en “Ars Classica sale catalogue”, Xenebra, 1933.

7 Conservada e exposta no Museo Británico (Londres).

8 Conservada e exposta no Museo Británico (Londres).

baixo moi pequeno e uns rizos que caen polo pescozo. Porta unha banda metálica, pechada a altura do moño cunha cinta que cae polas súas costas. En troques das túnicas gregas vestidas anteriormente leva un suntuoso vestido e un magnífico colar de perlas de varias voltas, en conxunto cos pendentes de perlas. Chámana BASILEIA KLEOPATRA THEO NOTERA⁹. O impacto e influencia desta imaxe foi tal que nunha estela conservada no Museo Británico, datada o 19 de xaneiro do 30 a.C so uns meses antes da entrada do exército romano en Exipto, os tecedores de Copto que financiaron esta estela escrita en demótico a saúdan e celebran como “a nai de reis, a raíña de reis, a mais nova deusa”.

2.3. A Raíña Cleopatra nas fontes do Imperio Romano.

De igual forma que estas moedas, imaxes e títulos son dos poucos testemuños helenos ou exipcios da esfera da Raíña, non se conservan escritos de historiadores ou fontes orientais coetáneas que se refiran a ela. A maior parte dos textos relacionados coa Raíña foron orixinados no Círculo de Mecenas, pertencente ao ámbito de Augusto (Octaviano) e posteriormente durante o Imperio.

Os dous poetas mais relevantes deste Círculo, Horacio (65 a.C-8 a.C) e Virxilio (70 a.C- 19 a.C), foron quen es estableceron a Raíña como un personaxe de marcada ambigüidade. Tras a Batalla de Actium e coas festas polo triunfo de Exipto en Roma no 30 a.C, os versos de Horacio viñan a exaltar a soberana como unha contrincante épica. Toda a propaganda augusta concentrábase nela e non tanto no triunviro Antonio, facendo de Actium unha guerra non contra un compatriota senón cara unha temible inimiga. Así di o poema *Nunc est bibendum!* nas *Odas do Libro I* (23 a.C) de Horacio:

Agora é o momento de beber, agora o momento de golpear o chan co pé ceibe de trabas, agora sería a ocasión de engalanar o coxín dos deuses, camaradas, para un banquete como o dos salios.

Antes de hoxe tería sido un crime sacar o Cécubo das ancestrais bodegas, mentres aprestaba ruínas insensatas contra o Capitolio e exequias para o imperio unha raíña –seguida da malcheirenta rabañada dos seus homes, desagradables pola súa deficiencia física– lanzada calquera que fosen as súas pretensións i ebria a causa da fortuna favorable.

Mais diminuíu a súa tolemia a nave única que a duras penas salvóuselle do lume, e fíxolle trocar César a súa mente, entolecida polo viño Mareótico, ao ben fundado temor, acosándoa cos remos mentres voaba lonxe de Italia –como o gabián as pacíficas pombas ou como o rápido cazador a lebre das campías de Hemonia cuberta de neve– para encadeala, monstro fatídico.

9 A Raíña Cleopatra, a mais nova deusa.

I ela, buscándose unha morte mais nobre, nin, tivo medo, cal muller, ante a espada nin quixo alcanzar coa súa flota veloz rexións onde esconderse.

Tivo a audacia incluso de mirar co rostro tranquilo o seu palacio derruído e valor para tocar as serpes venenosas, mais arrogante por ter escollido a morte: pois sen dúbida detestaba a idea de ser levada como unha mais, sen distinción de rango, nos crueis barcos liburnos a ostentosa cerimonia do triunfo, ela, muller sen humildade (2005: 123-124).

Este retrato sería consolidado por Virxilio, quen na súa *Eneida* (19 a.C) escribiu o seguinte:

Ao outro lado, coa tropa variopinta de bárbaros, Antonio, vencedor sobre os pobos da Aurora e o vermello litoral, Exipto e as forzas de Oriente e a afastada Bactra arrastra consigo, e séguelle (sacrillexio!) a esposa exipcia. (...) A raíña no centro convoca as súas tropas co patrio sistro, e aínda non ve as súas costas as dúas serpes. Os monstruosos deuses multiformes e o ladrador Anubis, empuñan as súas lanzas contra Neptuno e Venus e contra Minerva (2004: 220-221).

Xa consolidado a Imperio Romano, os poetas e historiadores seguirían este camiño iniciado por Horacio e Virxilio. Lucano (39 d.C-65 d.C) di nos versos da súa *Farsalia ou Guerra civil* (63-64a.C):

Ela, deshonra de Exipto, Erinia aciaga para o Lacio, impúdica para desgraza de Roma. Coa violencia que arruinou Argos e as mansións de Ilión pola súa beleza culpable a espartana coa mesma medrou a tolemia da Hesperia Cleopatra. Aterrou ela, feito indicible, ao Capitolio co seu sistro e combateu as insignias romanas co covarde Cánopo disposta a celebrar un triunfo exipcio con César prisioneiro e nas augas de Léucade foi incerta a sorte: se o mundo unha muller, e nin sequera do noso pobo, o posuiría (2003: 606-607).

Outro apunte do enfoque da Raíña como un obxecto de odio é no parágrafo do *Libro II de Sobre a Antigüidade dos xudeus* (93 d.C) de Flavio Xosefo (37 d.C-100 d.C):

Non existiu en absoluto ningunha inxustiza nin ningún crime que non cometera, xa fora contra os seus parentes, contra os seus homes, que incluso a amaron, ou contra tódolos romanos en xeral e os seus xefes que foran sido os seus benfeitores. Incluso chegou a matar no templo a súa irmá Arsínoe, que non lle fixera ningún dano; asasinou a traizón ao seu irmán e saqueou os deuses nacionais e as tumbas dos seus antepasados. Ela, que obtivera o reino do primeiro César, atreveu a rebelarse contra o seu fillo e sucesor. Corrompeu a Antonio pola paixón amorosa, converténdoo en inimigo da súa patria i en traidor de tódolos seus amigos. En fin, que despois a algúns

do seu rango real a outros os fixo caer impulsándoos ao crime. Pero que proveito sácase de dicir mais? Non o abandonou no combate naval a el que era o seu home e pai dos seus fillos e obrigoulle así a entregar o seu exército e o seu imperio para seguila? Ao final, cando Alexandría foi tomada por César, chegara a tal punto, que non puido atopar outra esperanza de salvación mais que o suicidio. Tan cruel e traidora portarase con todos (2015: 211-212).

En vista de tales ideas sobre a soberana de Exipto cabe preguntarse porqué a familia Labia incluíu unha figura coma esta no seu palacio, sendo plasmada por un dos mellores pintores da súa época. Cómo é posible que un ser tan desprezable nos textos de Horacio, Virxilio, Lucano, Flavio Xosefo, Plinio, Plutarco, así como nos historiadores Propercio (54/43 a.C- circa 16 a.C) nas súas *Elexías*, Dión Casio (155 d.C-235 d.C) e Apiano (95 d.C-165 d.C) resultara tan admirada e popular? A resposta está, curiosamente, nas características que todos estes escritores, historiadores, poetas e científicos lle atribúen, foran ou non realidade. A personalidade histórica converteuse dende o comezo nunha figura literaria, e co tempo, a figura literaria tomou o lugar da personalidade histórica.

Que fora unha muller vaidosa, facendo do seu aspecto físico un alarde descarado (Propercio), que tiña as habilidades dunha cortesá exhibicionista, decadente, que estaba fora do lugar que lle correspondía, que controlaba métodos como a maxia para dominar e personificaba todo aquilo que era oriental (Lucano), que era arrogante e insufrible aos romanos (Virxilio), que entregaba a súa persoa por poder, que bebía demasiado, facía demasiadas festas, que explotaba as debilidades e alentaba a loita entre compatriotas (Horacio). Tal vez de todos eles foi Horacio quen deu a imaxe definitiva da *Regina Meretrix*, a Raíña Meretriz, non lonxe de escenas como a dunha lámpada romana en terracota, de finais do século I a.C, no que unha muller núa está sentada sobre un falo mentres monta sobre un crocodilo, animal simbólico do Reino de Exipto. Esta foi a caricatura que mantívose en todos eles, pero nos seus escritos tamén perdurou a soberana como unha personalidade excepcional e insuperable.

O maior interese na Raíña radicaba sempre en que era unha muller dunha beleza e dun inmenso encanto, rodeada dun entorno espléndido. Era nobre por valorosa e determinada, digna pola súa forza, enerxía e intelixencia. De forma correspondente amou e foi amada por grandes homes, como aparece no *Libro I. O divino Xulio na Vida dos Césares* (121 d.C) do historiador Suetonio (70 d.C-126 d.C). De feito en Plutarco expresa discursos similares as heroínas das traxedias gregas, converténdose na protagonista dunha tráxica historia de amor. Dión Casio na súa obra escribiu así sobre ela: “pois era unha muller de extraordinaria beleza e na súa mellor época era moi atractiva; posuía

unha voz encantadora e tiña a arte de gañarse a simpatía da xente” (2005: 426-427). O historiador Floro (75 d.C-170 d.C) escribiu que a Raíña botouse aos pes de César, quen “conmoveuse ante a beleza da rapaza, acrecentada polo feito de que, sendo tan fermosa, tivera sufrido unha afronta” (2005: 427). O historiador Apiano comentou na súa obra que “Antonio sorprendeuse do seu enxeño e da súa beleza” (2005: 427). Ao xuntar todos estes textos, mais o de Plutarco, elaborouse un personaxe enorme polo seu poder pero tamén unha celebridade distinguida, dunha aura infinitamente romántica e poética.

3. A Raíña Cleopatra do estilo Rococó: a simbiose entre o tema e a figura.

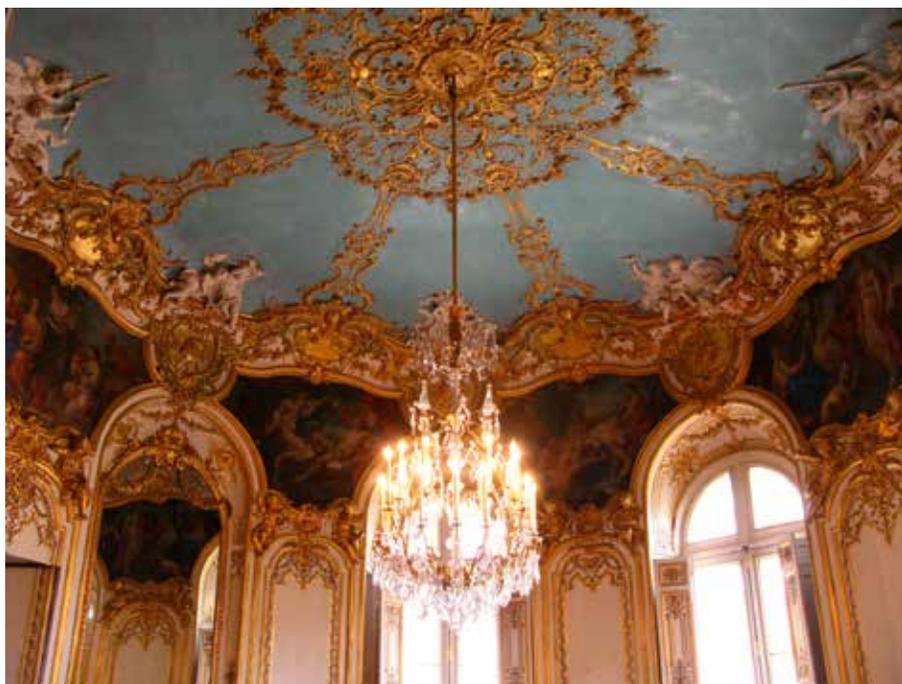
O mito da Raíña Cleopatra converteuse nun tema de constante referencia dende o Renacemento. O seu rexurdir filtrouse polo vasto interese na tradición clásica que conformou as bases do Humanismo. Con presenza nos escritos antigos, a figura e mito da Raíña ofrecía moitas posibilidades. Isto proxectouse na pintura –*Retrato de Simonetta Vespucci como Cleopatra* pintado en 1490 por Piero di Cosimo (Museo Condé de Chantilly), *Cleopatra* (1585) por Lavinia Fontana (Galeria Spada), *Cleopatra* no estilo da Escola de Fontainebleau (colección privada) ou *A morte de Cleopatra* (1523) de Jan Van Scorel (colección privada)– así como no teatro –*Cleopatra capturada* (1578) de Étienne Jodelle, *Cleopatra* (1583) de G.B Giraldi Cinthio, *A traxedia de Cleopatra* (1599) de Samuel Daniel–. No Barroco fíxose especialmente querido o tema do festín descrito por Plinio, destacando as pinturas da Era de Ouro Holandesa e o Barroco flamenco. Son notables a pintura executada de Jan de Bray en 1652 (esposta na Royal Collection), a realizada por Ottmar Elliger II en 1668 (colección privada), a de Gérard de Lairesse cara 1670 (no Rijksmuseum), a creada por Jan Steen en 1673 (na Leiden Collection), a de Gerard Hoet a finais do século XVII



O *banquete de Cleopatra*. 1702. Francesco Trevisani, Galleria Spada (Palazzo Spada, Roma). © Public domain – Wikipedia.

e a pintada por Andrea Casali cara 1720 (Blanton Museum of Art). De forma paralela dende o século XVII a soberana aparece novamente en obras de teatro –*Cleopatra* (1630) de Jean Mairet, *Antonio e Cleopatra* (1677) de Charles Sedley, *Cleopatra* (1750) de Jean-François Marmontel– i en óperas –*Antonio e Cleopatra* (1701) de Alessandro Scarlatti, *Antonio e Cleopatra* (1725) de Johan Adolph Hasse–. Con estes precedentes a elección do tema para o Palacio Labia resultaba perfecto. Mais aínda nunha época na que o estilo Rococó, co seus senso do gusto, estilo e pracer inmediato derivado de tecidos, bronzes, reloxos, xemas engastadas, pinturas, esculturas ou porcelana, creaba un cálido mundo de beleza, excelente para retratar a Raíña.

Tiepolo realizou varias obras dedicadas a este tema antes de que traballara nos frescos venecianos. A primeira pintura que se conserva é un esbozo de 1740 actualmente exposto na National Gallery de Londres. Nel vese a herdanza dos lenzos de Il Veronese: unha atmosfera magna e suntuosa recreada a partir de arquitectura clasicistas como fondo, perfiladas contra o ceo, a combinación de figuras e xestos, a dimensión do espazo estendido dende o primeiro plano, o senso decorativo, o tratamento cromático e, sobre todo, a grandiosa escaleira que conduce de forma ascendente. A Raíña está



Salón oval da Princesa de Soubise. 1735. Germain Boffrand e Charles Natoire. Palacio de Soubise (París). Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

sentada nunha mesa disposta de inxentes xerras e pratos. Aparece a piques de introducir a perla nunha considerable copa de vinagre mentres se dirixe ao triunviro rodeada da súa corte no palacio. A segunda pintura é un lenzo datado en 1742 e conservado no Musée Cognacq-Jay. Nel xa aparecen certos elementos que aparecerán mais adiante, como as monumentais columnas xónicas, o arco de medio punto e unha arquitectura co frontón partido nun segundo plano. A terceira pintura adicada ao banquete de Cleopatra é un lenzo encargado polo cónsul Joseph Smith entre 1742 e 1743, que logo foi cedido a Augusto III, elector de Saxonia en 1744 e hoxe exposto na National Gallery en Melbourne. Nel aparecen unha caracterización mais definitiva da Raíña, sobre todo polo seu cabelo louro e o seu vestido embelecido cun camafeo. A cuarta obra é un esbozo de 1746, feito en óleo sobre tea e gardado na Stockholms Universitet Konstsamling: nel aparece o detalle das escaleiras (mais reducidas pero cun enfoque mais dramático que as de 1740), o home con acondroplasia subíndoas co seu pequeno can, o conxunto de persoas asistindo ao banquete dende un balcón superior, o xardín cun edificio co frontón quebrado xunto a un obelisco branco, a posición de Planco, o triunviro e o xesto da Raíña de recoller da bandexa a copa que se lle ofrece.

Cando Tiepolo foi contratado para realizar os frescos do gran salón do palazzo, realizou dúas obras; unha delas mostraba o encontro en Tarso da soberana descendendo do seu fabuloso barco e o triunviro, nun ademán de ex-



Primeiro esbozo en tela do banquete de Cleopatra. 1740. Giovanni Battista Tiepolo. The National Gallery (Londres).

quisita cortesía, sostendo a súa man. En fronte a esta pintura está o banquete propiamente dito. O artista tamén realizou traballos preparatorios para esta obra. Na National Gallery de Escocia consérvase un esbozo para a pintura do encontro en Tarso, no que o triunviro bica con paixón a man da Raíña. O xesto trocou, se ben conservou as cores ledas e vivas que caracterizan a pintura deste artista veneciano.

O fresco dedicado ao banquete presenta dúas características singulares; a primeira delas é a vestimenta da monarca, a cal é un interpretación do artista dun traxe *alla Paolesca* con certas modificacións. O seu xesto e o corpiño que aparece aberto a altura do peito fan alusión as connotacións apuntadas por Horacio, Propercio, Lucano e Plinio o Vello. Pero Tiepolo retrata a Raíña cunha sensualidade que, ao contrario que nos textos latinos, non aparece como un elemento no que ela se degrade a si mesma. A Cleopatra retratada por Tiepolo é unha muller, pero unha muller intocable. Posúe unha incandescencia sobrenatural, desprendendo un erotismo distanciado do senso terreal que poden ter *O Rapto de Europa* (1747) de François Boucher ou *A pita cega*



Esquerda: *O encontro da Raíña Cleopatra e o triunviro Antonio na cidade de Tarso*. 1746-1750. Palazzo Labia (Venecia). Dereita: *Esbozo en tela para o encontro da Raíña Cleopatra e o triunviro Antonio na cidade de Tarso* (The National Gallery of Scotland (Edimburgo). Giovanni Battista Tiepolo.

(circa 1750) de Honoré Fragonard. Todo nela ten un halo de dignidade que a eleva, encarnando o carácter que lle brindou renome.

A segunda característica é o estilo do artista. A súa expresividade non radica no análise psicolóxico das figuras nin nunha narrativa emocional, senón na súa intensa imaxinación artística. É capaz de crear fantasía ao esvae-



Vista completa do salón adicado a pintura do banquete da Raíña Cleopatra realizada polo artista no Palazzo Labia. © Public domain –Web Gallery of Art.

cer as liñas entre a realidade e a arte: as súas coidadas composicións manteñen a espontaneidade orixinal, o seu senso decorativo proxéctase a grande escala. Pero as súas figuras e composicións non resultan confusas, senón que teñen un senso nítido e limpo. Isto acentúa a frescura da concepción das figuras e o novo enfoque que traen as súas imaxes, estando ao mesmo tempo en harmonía co espazo arquitectónico. O ilusionismo conseguido polo pintor débese igualmente ao seu colaborador Gerolamo Mengozzi Colonna. Fondo coñecedor das leis da óptica, este pintor e escenógrafo empregaba cálculos exactos de perspectiva para abrir no espazo real un plano aumentado. Este *trompe-l'oeil* tamén requiría unha réplica detallada das texturas dos materiais do espazo, e un emprego moi estudado da incidencia da luz e a sombra no mesmo: calidades que aparecen nos frescos do salón en grado superlativo. Con este sistema Tiepolo fai que se abran ata o infindo o mar e os ceos con vitalidade en paredes e espazos pechados, creando un Rococó romántico ideal para a deusa que aquí inmortalizou.

4. Referencias bibliográficas:

4.1. Libros.

Chaveau, M. (2000): *Cleopatra. Más allá del mito* (Madrid: Historia. Alianza Editorial).

Flavio Josefo. T (2015) [1987]: *Autobiografía. Sobre la antigüedad de los judíos* (Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial).

Grant, M. (2004) [1972]: *Cleopatra* (London: Castle Books).

Horacio, Q. (2005) [1985]: *Epodos. Odas* (Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial).

Lucano, M.A. (2003): *Farsalia o Guerra civil* (Madrid: Cátedra. Letras Universales). Plinio, G. (2007) [2002]: *Historia natural* (Madrid: Cátedra. Letras Universales).

Plutarco. (2003): *Vidas paralelas: Alejandro Magno - César* (Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial).

(2007): *Vidas Paralelas: Demetrio - Plutarco* (Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial).

Virgilio, P. (2004) [1986]: *Eneida* (Madrid: Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial).

ALEJANDRO DE LA SOTA. ARQUITECTURA Y URBANISMO DE COLONIZACIÓN

JOSÉ RAMÓN SORALUCE BLOND
Dr. Arquitecto

Resumen: El año 2017 la Real Academia Gallega de Bellas Artes ha celebrado el protagonismo del Día de las Artes en la personalidad de Alejandro de la Sota Martínez. Su carrera iniciada al acabar la guerra civil, lo convierte en el más destacado referente de la modernidad en la arquitectura española contemporánea, iniciando su andadura profesional como proyectista de poblados de colonización, en regiones desfavorecidas, donde la huella de la construcción vernácula le sirvió de referente para la recuperación de la vanguardia en nuestra arquitectura.

Palabras clave: Arquitectura moderna, poblados, colonización, arquitectura popular, urbanismo rural.

1.- La lenta recuperación de la modernidad

Si las primeras vanguardias y el Racionalismo fueron fases del Movimiento Moderno en España, aún estaba por llegar una tercera fase, la que retomó la modernidad tras la atonía de un franquismo desinteresado de cualquier referencia internacional, cuando se recuperan y se estudian las figuras perdidas del pasado cercano, se reverencia a los pioneros y se relanza la presencia del final de la modernidad y la llegada de la Posmodernidad. Los arquitectos gallegos de esta última modernidad se habían formado en la Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona entre 1940 y 1960, con escasas referencias internacionales debido a la II Guerra Mundial, a las intenciones políticas condicionantes de los estudios universitarios y a los vaivenes de los viejos maestros que quedaban vivos, como Wright o Neutra convertidos al Organicismo, Le Corbusier transformado en expresionista o Mies en Norteamérica. La tercera fase de la modernidad internacional empezaba a conocerse como el Brutalismo y la arquitectura orgánica nórdica. Contrariamente a lo que se podría pensarse, la situación de España tras la guerra civil permitió que las primeras generaciones de arquitectos de posguerra, practicaran un

auténtico urbanismo de emergencia proyectando y construyendo pueblos de la nada, hasta que las siguientes promociones iniciaran estudios actualizados de urbanismo en las Escuelas, empampándose de las experiencias internacionales.

En este panorama de resurgimiento destaca la figura de Alejandro de la Sota Martínez (1913 - 1996), nacido en Pontevedra el 20 de octubre de 1913. Tras estudiar dos años en la Facultad de Ciencias Exactas en la Universidad de Santiago de Compostela, se traslada a Madrid donde consiguió el título de arquitecto (1941) en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Los alumnos de su generación, entre los que se encontraban sus compañeros de curso Sáez de Oiza o Félix Cabrero, que acabaron la carrera tras la guerra civil, tuvieron que enfrentarse a una situación profesional de espaldas a la arquitectura moderna, sin embargo, su sólida formación les permitirá superar estos escollos y convertirse en los más desatacados maestros del Movimiento Moderno en España.

2.- Alejandro de la Sota y el Instituto Nacional de Colonización

El joven arquitecto vivió una España destruida por la contienda militar, con la población rural empobrecida y sin viviendas, cuando se creó por Decreto de 18 de octubre de 1939 el *Instituto Nacional de Colonización*, con un Consejo Nacional que se convirtió en el principal brazo ejecutor de la política agraria y de colonización del territorio rural en el franquismo. Entre el personal técnico de dicho Instituto encontramos en los primeros momentos a Alejandro

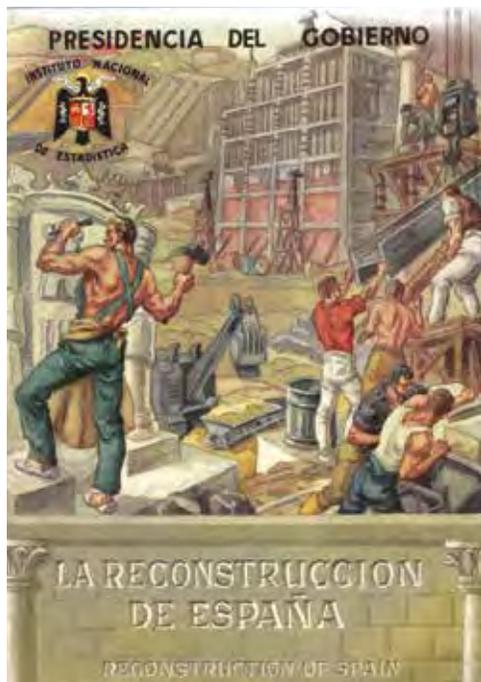
de la Sota. La orden de 14 de julio de 1941 convocó el concurso para proveer cinco plazas de arquitectos, que se adjudicaron a Manuel Jiménez Varea, Víctor D'Ors Pérez Peix, Pedro Castañeda Cagigas, José Tamés Alarcón y Alejandro de la Sota, que entonces contaba 28 años.



Alejandro de la Sota con 28 años ingresó en el INC

Allí se desarrolló la primera etapa de su obra entre los años 1941 y 1947 colaborando a paliar la necesidad de nuevos poblados y centros formativos para el mundo agrícola, forestal y ganadero. Los cambios institucionales serán una constante en aquellos tiempos de experimentación, enfrentamientos políticos internos y resultados muy discutibles, pero permitiendo la realización del sueño de todo arquitecto y urbanista, el diseño de nuevas poblaciones. Los trabajos de Alejandro de la Sota en el Instituto

Nacional de Colonización lo pusieron en contacto con la arquitectura popular española, de la que se consideraba un admirador y a la que atribuye la auténtica verdad racional de la construcción. Un encuentro con nuestra arquitectura vernácula que no fue en absoluto mimético o historicista. Su indagación en la construcción tradicional española la planteó como una alternativa oculta e indiscutible a la arquitectura oficial del momento, ecléctica y grandilocuente. Esta lectura diferente de lo vernáculo con una visión moderna ya se adivina en su obra durante el periodo al servicio de la Administración, en la realización de varios proyectos para escuelas de capataces rurales. Proyectos en los que también colaboraban ingenieros agrícolas, como el de la **Escuela de Capataces de Guimenells** (Lleida) de 1945. Otro centro profesional para capataces lo encontramos también en su anteproyecto (no construido) para una escuela de formación agrícola en Samos (Lugo).



Publicación oficial "La reconstrucción de España".
San Sebastian 1953

3.- La Escuela de Capataces Agrícolas de Bastiagueiro

A este proceso de búsqueda y alternativas pertenece **la Escuela de Capataces Agrícolas de Bastiagueiro** (1945) (A Coruña), actual sede del INEF de la Universidad de A Coruña. En este edificio el recurso de Sota a las formas y estructuras autóctonas, a lo gallego, como medio de expresión afín a un destino vinculado al agro local, está en consonancia con los intentos de encontrar nuevas soluciones modernas en la tradición. Con esa intención hay que atribuir y entender el uso de las arquerías, el torreón, las almenas o el granito con los que proyectó este edificio camuflado de antiguo. En las obras iniciales de su carrera encontramos el sentido funcional y medido, la austeridad y el rigor que, posteriormente, caracterizarán su producción arquitectónica. La forma de componer las fachadas del INEF, la ordenación de huecos cuadrados y óculos en los paramentos del edificio, o el diseño mismo de los pórticos de columnas con voluminosos cilindros, son buena muestra de una oculta interpretación moderna del tradicional pazo gallego, al que aparenta parecerse el edificio.

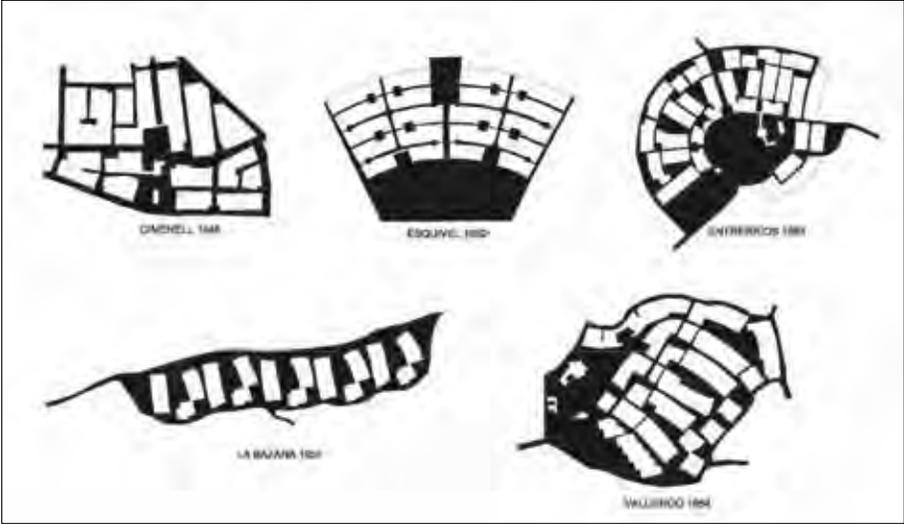


Escuela de Capataces de Bastiaqueiro, A Coruña (foto del autor)

4.- Alejandro de la Sota en Cataluña: El poblado de Giménells

En sus primeras actividades para la colonización en Cataluña se encuentra el diseño de los poblados de **Giménells** y Suchs, realizados en 1943. Giménells era una localidad dedicada históricamente al pastoreo, entonces despoblada. En la memoria del proyecto se especifica: *El trazado de estas agrupaciones de casas será sencillo, con calles para circulación de personas, a las que darán las fachadas de las viviendas y otras para carros que comunicarán con los corrales. Delante de la iglesia un pequeño atrio podrá servir también de plaza para un elemental mercado* (José María Alagón. Revista NORBA. 2017) También proyectó la iglesia, el colegio y el Centro Técnico de Colonización. La dirección de obra de este poblado y sus edificios le fue encomendada al arquitecto José Borobio. La planta de Giménells es ortogonal, de plaza mayor centrada y porticada con el proyecto de ayuntamiento de Sota.

La política paternalista de la Administración, incidía directamente en los proyectos arquitectónicos con los que iniciaban los jóvenes arquitectos sus carreras profesionales. Cuando hoy se analiza el alumbramiento en los años cuarenta y cincuenta de una nueva arquitectura en España, resulta habitual la referencia a la breve nómina de arquitectos que lo hicieron posible, señalando



Esquema de los poblados de Alejandro de la Sota (según Estrella Saavedra)



Planta de Gimennells, por Sota. (Revista Nacional de Arquitectura 1948)



Gimenells iglesia parroquial de Sota

el excepcional logro de los poblados de colonización entre los que se encuentra Alejandro de la Sota (Estrella Saavedra. *El vacío colonizado*. Tesis Doctoral. Madrid 2015). En 1953, la publicación del Instituto Nacional de Estadística, titulada “*La reconstrucción de España*” editada en castellano e inglés, exponía la intención del régimen sobre esta política de reasentamientos en nuevas tierras, con: “*pueblos sanos, confortables y alegres, sin pretensiones, ni arcaísmos; con distintos y armoni-*

zados tipos de viviendas acomodadas a las necesidades de los labriegos, de los artesanos y de los que ejercen profesiones liberales. A más de sus templos y sus edificios públicos, de artística y noble traza, dentro de su decorosa modestia” (San Sebastián 1953)

5.- Esquivel y la colonización en Andalucía

Desde 1945 se colonizaron zonas agrícolas de Andalucía, donde Sota proyectó el pueblo de **Esquivel** (1952), tras un primer proyecto del arquitecto Aníbal González Gómez con una solución que fue descartada, pasando el trabajo a Sota que entonces proyectaba las obras del Instituto en la provincia de Lleida. El trazado urbano en abanico con un doble viario radial y concéntrico respondía a la necesidad de crecimiento prevista, con una escenografía de casas blancas en torno al moderno templo, pintoresca interpretación racionalista de la Giralda, todo ello recibido con escepticismo y recelo por las autoridades del ministerio.



Poblado de Esquivel

Las obras se iniciaron en 1950 y se completaron en 1957, en que se inauguró. Se habilitó con familias procedentes de Sevilla, Córdoba y Granada, a las que se entregaba, junto con la vivienda, un carro, un mulo, un buey para arar y una vaca lechera. Se les asignaba igualmente un terreno para sembrar algodón y pimientos. La trama es simétrica,



Parroquia de Esquivel (foto del autor)



Plaza peatonal de Esquivel (foto del autor)

formada por dos barrios divididos, a su vez, en cuatro lotes de casas con sus corrales cada uno. Un viario peatonal da acceso a las viviendas y otro, de tierra, penetra en los lotes con acceso a los corrales, para diferenciar el trasiego de carros y animales de las zonas más urbanas. Creado como Ayuntamiento independiente con su edificio municipal, hoy es una pedanía de Alcalá del Río, con casi 1000 habitantes. La primitiva traída de agua surtía a fuentes en cada uno de los cruces del viario, diseñadas por Sota, con unos modelos sencillos y geométricos que se repiten en otras de sus poblaciones.

6.- Los poblados de Sota para el Plan Badajoz

El 5 de abril de 1952 las Cortes franquistas aprobaron el conocido como *Plan Badajoz*, consistente en la construcción de varias presas en el río Guadiana para convertir una amplia extensión de tierra de secano de la provincia de Badajoz en nuevos terrenos de regadío, donde se construyeron 42 nuevos pueblos de colonización. Arquitecturas populares, tradicionales de la región, se mezclaron con diseños modernos, especialmente en los edificios singula-



La Bazana ortofoto

res, ayuntamientos y templos. En este panorama hay que situar los proyectos y la construcción por Alejandro de la Sota de las poblaciones de Entreríos, Valuengo y La Bazana entre 1952 y 1956, urbanización y proyectos donde la modernidad se camufla de tradicional con un respeto absoluto al paisaje, yermo y árido en aquel momento. Los edificios para el ayuntamiento o los templos, las fuentes, los porches urbanos y la ordenación de los barrios y agrupaciones de viviendas, responden a diseños modernos con trazados urbanos propios del Organicismo, como La Bazana donde la planta del poblado adopta la forma un gusano reptando, o Entreríos que simula un caracol abriéndose.

No se trataba únicamente de distribuir el agua de regadío en el territorio y asentar una población que lo cultivara, sino que el Pan incluía los procesos de ordenación agrícola, industrialización, distribución y comercialización, que permitieran la supervivencia del proyecto, siguiendo modelos como el *Agro Pontino* de la Italia fascista. Entre los arquitectos de aquella empresa se cuentan además de Sota, José Luis Fernández del Amo y José Borobio, entre otros. Unas normas, generales a todos, dispusieron la separación del viario peatonal de los carros y vehículos, la concentración en una plaza de los equipamientos, templo y ayuntamiento, la agrupación de viviendas en lotes homogéneos, con las fachadas alineadas en viales y las traseras con los corrales abiertos a espacios comunes. Los emplazamientos de los poblados fueron elegidos por los ingenieros en las cotas altas, fuera de las terrazas allanadas para el riego. La iglesia era el edificio con una mayor libertad de diseño, dotadas de un campanario singular, marcando la diferencia con los templos tradicionales.

Sobre la ordenación en los pueblos de Sota, excepto en Gimeneles, la plaza mayor no está centrada sino abierta y porticada, como fachada exterior del poblado ante la que levantaron parques arbolados. Sus edificios serán ensayos para obras futuras. Todo parece tradición y a la vez todo parece moderno, las ventanas, las rejas, los aleros, los volúmenes, las chimeneas, los pórticos. Como escribe Eduardo Delgado (*Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona 2002) *“Puede hablarse del papel protagonista jugado por el Instituto Nacional de Colonización en la formación y desarrollo de la modernidad arquitectónica en nuestro país”*

7.- Los poblados de La Bazana, Entreríos y Valuengo

La Bazana la inauguró Franco en 1963, aunque la población se fue albergando en las casas desde 1960 con familias de la misma Extremadura, procedente en su mayoría de cortijos en los que vivían como colonos. Unas familias trajeron a otras, como cuentan los residentes más antiguos llegados con pocos años. Al principio las condiciones fueron duras, con el trabajo de campo sobre las tierras áridas adjudicadas, a las que acababan de llegar los canales de riego, sin tiendas ni suministros que obtenían en las ferias cercanas.



Plaza interior de La Bazana (foto del autor)



Iglesia parroquial de La Bazana (foto del autor)

El proyecto de Sota para esta población, se situaba sobre una elevación del terreno, desarrollado en un borde del camino con cinco lotes de viviendas agrupadas en torno a plazas centrales de convivencia vecinal. Cada uno de estos conjuntos respondían a nombres históricos y patrióticos como Plaza de la Conquista, Plaza del Pacífico, Plaza de la Florida, Plaza del Perú y Plaza de Méjico, que aún perviven. Pese a fundarse como municipio con su casa consistorial y su iglesia parroquial diseñadas por Sota, hoy es una pedanía que conserva en casi su integridad la obra original. Como todos estos poblados en una primera etapa contaron con electricidad y un abastecimiento de agua a fuentes, siguiendo los modelos de Sota, colocadas en cada una de las cinco plazas. Las viviendas se construyeron en una, dos o tres plantas (las de esquina), con los servicios propios del medio rural en cada corral.

El poblado de **Entrerriós** (1960) También se pobló con familias pobres llegadas de lo que conocía como la *Siberia extremeña* en el noreste de la provincia de Badajoz, llamada así desde el siglo XIX por el aislamiento y miseria de la población rural. La falta de relación entre los llegados era asumida por la iglesia, que pronto polarizó las funciones sociales y asistenciales, según cuentan los pocos supervivientes de aquellos años. Hoy un monumento a su primer párroco D. Antonio González en la plaza central, recuerda el periodo



Ayuntamiento de Entrerriós (foto del autor)



Fuente de Sota para Entrerriós (foto del autor)



Iglesia parroquial de Entrerriós (foto del autor)

heroico de subsistencia y ayuda mutua. Una vecina que sabía leer y escribir, fue la primera maestra de niños y adultos del poblado.

Las casas tenían además del corral trasero, salón, dos dormitorios y un cuarto más pequeño. Inicialmente en el proyecto de Sota, la cocina con gran chimenea y el aseo a pozo negro se construyeron en el corral fuera de la vivienda como era tradición en el rural español. El agua llegaba inicialmente a las fuentes públicas. Unos años después, obreros procedentes de Aragón, que se albergaron en las mismas casas, construyeron el alcantarillado público. Sota diseñó un ovalo en torno a un espacio central vacío, en el que se levantó el templo y un perímetro porticado con el ayuntamiento. De forma radial se alternan las calles peatonales y los viarios para carros y ganado, con espacios comunes para el trasiego agrícola en el centro de los conjuntos de viviendas. La iglesia es el más singular de los edificios diseñados por Sota en esta serie de poblados con un enorme cilindro de ladrillo casi ciego y porche perimetral, solución sorprendente y moderna.

Valuengo es el tercer poblado que Sota construyó en Badajoz, con diversas ampliaciones operadas posteriormente en su trazado. Se levantó en las cercanías de la presa de su mismo nombre, espectacular obra de ingeniería con diseño futurista, sobre río Guadiana en el *Plan Badajoz*. Con una población actual de unos 400 habitantes, tampoco es hoy un ayuntamiento sino una pedanía, como los otros, por lo que el singular edificio de consistorio hecho por Sota se destina a Casa de la Tercera Edad. Las calles responden al distinto uso peatonal y al tránsito de vehículos rústicos desde los corrales traseros de las casas. El templo parroquial, con un diseño sencillo novedoso en su tiempo y ajeno a formas simbólicas tradicionales, tiene una estructura de gran nave porticada. En el ayuntamiento Sota plantea un pintoresco u original edificio aislado y curvado de dos pisos y torre de estrecho pináculo, con balcones en esquina y el acceso por un espacio central cilíndrico para las escaleras en espiral. Es una obra poco conocida de Sota que se diferencia, por su atrevido juego de formas y espacios, de los otros proyectos para municipios con soluciones más sencillas.



Planta de Valuengo (según Estrella Saavedra)



Ayuntamiento de Valuengo
(foto del autor)



Escaleras del ayuntamiento
de Valuengo (foto del autor)



Calle de carros en Valuengo (foto del autor)



Presa de Valuengo (foto del autor)

8.- Sota y la colonización del rural gallego

El Instituto N.C. no solo se planteó la colonización en el medio rural con poblados. En aquellas regiones donde el hábitat disperso se encontraba más arraigado las soluciones fueron diferentes, en lugares mayoritariamente ganaderos, minifundistas y de autoconsumo como Galicia, se realizaron experiencias de asentamiento de colonos, procedentes de servicios, la construcción u otros sectores, con agrupaciones de varias viviendas de forma dispersa, para facilitarles los servicios básicos. Evaristo Zas (*A Terra Chá de Lugo, un caso atípico de poblado INC*. Actas Congreso. Pamplona 2002) ha estudiado el caso de la colonización de **Matodoso, Arneiro y Veiga de Pumar** (1956) en Lugo. Un numeroso grupo de viviendas fueron construidas siguiendo una variada tipología, como *lugares* con casas aisladas y anejos agrícolas. Los proyectos fueron encargados a varios arquitectos del Instituto, entre ellos Alejandro de la Sota.

9.- Magisterio para la arquitectura contemporánea española

La segunda fase de su arquitectura, como escribió, surge tras el estudio de las obras de Gropius y Breuer. Alejandro de la Sota siguió dando muestras de su enorme talento, llevando a cabo edificios que con los años se convertirán en referentes para toda la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX. Obras como el Gobierno Civil de Tarragona, la TABSA o el tan admirado gimnasio para el colegio Maravillas en Madrid, donde las aulas se disponen sobre cerchas metálicas invertidas que resuelven a la vez la cubierta del gimnasio posibilitando la entrada de la luz desde el sur, al mismo tiempo que se facilita una ventilación cruzada continua del ámbito deportivo. Es una decisión constructiva y funcional la que da lugar a este espacio y no tanto una cuestión meramente formal o compositiva.

En el año 1965, Sota inició su labor docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid siendo encargado de la Cátedra de Elementos de Composición hasta 1972. De sus obras gallegas citamos la **Misión Biológica** (1949) en Salcedo Pontevedra, el pabellón **Polideportivo Municipal** de Pontevedra (1965), la casa **Domínguez** en La Caeyra (1973) Pontevedra o el **Colegio de los Padres Maristas** en A Coruña (1974).

LAS IGLESIAS ROMÁNICAS DE LA DIÓCESIS MEDIEVAL DE TUI EN TERRITORIO PORTUGUÉS.

LORENA TORRADO GÁNDARA

Resumen: El territorio de la diócesis de Tui en la Edad Media abarcaba de la ría de Vigo al río Limia hasta 1444; la zona entre los ríos Miño y Lima, embrión de Portugal, consigue la independencia política en 1143 pero eclesiásticamente continuó dependiendo de Tui hasta casi el final del medievo. Por tanto las iglesias que se levantaron en ese ámbito cronológico hay que estudiarlas como integrantes de la diócesis de Tui. Tuvieron como referente la catedral de Tui, pero sus influencias convivieron con planteamientos, iconos y motivos propios del románico portugués, como son los del taller de la catedral Braga. A través de la selección de seis iglesias se observarán dichas influencias.

Palabras clave: Arte románico, arquitectura religiosa, diócesis de Tui, Portugal, influencias bracarenses.

Abstract: The territory of the diocese of Tui in the Middle Ages included from the estuary of Vigo to the river Limia until 1444; the area between the rivers Miño and Lima, the embryo of Portugal, achieved political independence in 1143 but ecclesiastically it continued depending on Tui until almost the end of the medievo. Therefore the churches that got up in this chronological context must be studied as members of the diocese of Tui. They had as reference the cathedral of Tui, but its influences coexisted with approaches, icons and motifs typical of the Portuguese Romanesque, as are those of the workshop of the cathedral Braga. Through the selection of six churches these influences will be observed.

Keywords: Romanesque Art, religious architecture, diocese of Tui, Portugal, bracarenses influences.

1. INTRODUCCIÓN.

El territorio del norte de Portugal, que abarca desde el río Miño hasta el río Lima y constituye la actual diócesis de Viana do Castelo, perteneció hasta 1143 al reino de León; momento en que se independizó de dicho reino por el

Tratado de Zamora, a partir de ahí su administración y política fue portuguesa pero eclesiásticamente continuó dependiendo del obispado de Tui.

Esta zona entre los ríos Miño y Lima es el embrión de Portugal¹, al restablecer Alfonso VI el condado Portucalense a finales del siglo XI, confiándoselo a su yerno Enrique.

Con el Cisma de Occidente², Joao I anuló los derechos de los obispos de Tui y en 1382 formó la administración de Valença del Minho dependiente directamente de Roma; en 1444 se hizo oficial la desmembración con la bula de Eugenio IV.

Este artículo pretende valorar que influencias reciben las iglesias románicas de este territorio portugués, si el del obispado al que pertenecen o por lo contrario el románico portugués como pretexto de diferenciación política; e incluso se considerará la convivencia de planteamientos y motivos propios del románico portugués; el cual llega a tierras gallegas tanto de la ribera miñota, como de la actual provincia de Ourense.

La fuente donde se obtiene la nómina de iglesias portuguesas de aquella época es *La historia de Tui en los siglos XII a XV* de Galindo Romeo que recoge la división en arcedianatos y tierras del siglo XIV que aparece en "Catálogo de todas as Igrejas, Commendas e Mosteiros que havia nos Reinos de Portugal e Algarbes, pelos annos 1329 e 1321, com a lotação de cada uma dellas. La división era en los arcedianatos de Cerveira y Labruja, y las tierras de Távora, Valdevez, Valladares, Vinha; de los cuales se conservan actualmente veinte y dos iglesias románicas:

-Arceedianato de Cerveira: San Juan de Arga, San Fins de Fiestras, San Joao de Longosvales, San Salvador de Ganfei, San Pedro de Rubiaes, San Gregorio de Covas, Anjos de Valença, la Maliz de Monção,

-Tierra de Távora: San Bartolomé de Monte Redondo, San Joao Baptista de Távora.

-Tierra de Arcos de Valdevez: Santa María de Ermelo, San Salvador de Sabadim, Santa María de Miranda.

-Tierra de Valladares: Santa María de Fiaes, San Salvador de Paderne, Santa Lucía de Campos, Lamas de Mouro, San Julián de Melgaço, Nossa Senhora de Orada, Magdalena de Chaviaes, Santa María de Melgaço

-Tierra de Vinha: San Claudio de Nogueira, San Pedro de Varais

1 Según J. Marques las tierras del sur del Miño se conocen como Portugal tras el Concilio de Coyanza en 1055 citado en "Las diócesis portuguesas hasta 1150" en *El papado leones y la basílica de Santiago a finales del XI*. Consorcio de Santiago, 1999. P.206

2 Galindo Romeo, P; *La historia de Tui en los siglos XII a XV*. Santiago de Compostela, 1923. P.55

2. HISTORIA

A finales del siglo XI, los condados de Galicia y Portugal quedaron en diferentes manos, Raimundo y Urraca con el primero y el coto transmiteo para Enrique y Teresa, quienes buscaron la expansión por las regiones miñota y duriense hacia el sur, y la autonomía del reino; la cual se culminará con su hijo Afonso Henriques³.

En 1095, Ramón de Borgoña y Urraca donaron el señorío sobre el coto de Tui y la concesión del tributo de la ciudad al obispo, sus términos se extendían a la otra parte del Miño:

“A los veinte y seis años del establecimiento de la sede de Tuy el Conde D^o Ramón con su esposa la Infanta y después Reyna propietaria D^a Urraca... donaron el señorío temporal de la ciudad de Tuy con su circunferencia a la Iglesia de Sta María de la misma, a su obispo D Aderico... señalan al señorío y así donan sus términos y demarcaciones en este orden: empezando por el puerto de Sagatanes, sigue por entre Villarino y Figuerola a Mamula, que está entre Superata y Anta, de allí por el monte Sabogario a Piedrafita que se halla en la portella de Fredenando, de aquí via recta á Penalba, después al castro y al monte Aloya donde fue la ciudad en los siglos pasados...de este sitio coge rectitud por el riachuelo de Feberos al otro riachuelo que los hombres llaman Lour, de aquí sigue a la Adefonsa que está situada en la gándara de Albillos, de ella al monte que se halla sobre Sobenero, de aquí a Piedraguda, después a Suerios donde nace el Fontano mayor, de allí por el Fontano mayor hasta entrar en el rio Miño, y del rio se dirige a un camino de carro a las lagunas de Pousatas después por corta por medio del monte Farelle aguas vertientes a las arcas de Fofe y de aquí baja recto por las gándaras de Sagatanes hasta llegar a la portela del mismo nombre”⁴

Este coto se mantuvo, a pesar de la independencia del condado portucaleño, por la reina Teresa en un documento de 1125 donde confirmó las donaciones del rey suevo Teodomiro y los derechos reales y señoriales tantos en tierras de Portugal como en la tudenses⁵. Más tarde, en 1169, su hijo Afonso Henriques repitió los mismos términos:

“Os confirmo...y concedo todas las donaciones, cautaciones y libertades que mi madre y mis abuelos y el emperador don Alfonso y su padre y madre hicieron a la iglesia de Tuy...tengáis todo el realengo de todos vuestros cotos y tengáis todas las cosas sobre escritas libres e integras así que

3 Rodríguez Blanco, R.: *Apuntes históricos de la Santa Catedral, ciudad y antigua diócesis de Tuy*. Santiago de Compostela, 1870. P. 120

4 Ávila y la Cueva, F; *Historia Civil y eclesiástica de Tui y su obispado*. Tomo I: Fundación, Antigüedad, y memorias de esta ciudad. 1852. Consello da cultura. P 98-99

5 Flórez, E; *España Sagrada. Tui. Tomos XXII. 1767. Edición Facsimil, Editorial Alvarellos, Lugo, 1994. P 75 y 256*

*ni yo ni mis sucesores tengamos en ellos ni voz ni caloña, sino sola la iglesia de Tuy y obispo...*⁶

Pero las discordias entre los dos condados fueron frecuentes; en 1122 se produjeron luchas entre Urraca y su hermana Teresa por los límites de su reino. Tras la muerte de Urraca en el 1126, Teresa entró en Tui, Alfonso con ayuda de Gelmírez, hicieron retroceder a su tía. Tras morir ésta en 1131, su hijo Alfonso Henriques, intentó penetrar varias veces en Galicia, hasta que en 1137 se firmó la Paz de Tui.⁷ Pero las tensiones independentistas y las incursiones en Tui continuaron; finalmente Alfonso VII reconoció la independencia política Portugal en 1143 por el Tratado de Zamora⁸.

En 1166, Alfonso I invadió tierras gallegas y se apoderó del territorio de Tui hasta 1169, y el obispo de Tui le hizo vasallaje⁹. Veinte años más tarde, Don Sancho I de Portugal cercó y tomó a la fuerza Tui, causando daños en su Iglesia¹⁰.

Más tarde, en 1369, el conflicto entre petristas y trastamara¹¹ derivó en la toma por parte del rey portugués Fernando I de varias ciudades gallegas y en la reacción de Henrique II de invadir el norte de Portugal e incluso cercar Ponte Lima y Braga¹².

Con el Cisma de Occidente¹³ Joao I aprovechó para controlar sus territorios, anulando cualquiera dependencia extranjera que hubiera, como los derechos de los obispos de Tui y Badajoz. Puesto que Castilla seguía al papa Clemente VII y Portugal a¹⁴ Urbano VI.

En consecuencia, en 1381, varios canónigos portugueses del cabildo catedralicio abandonaron Tui, instalándose en la villa fronteriza de Valença do Minho y se proclamaron seguidores del Papa romano y convirtieron Santo Estevo de Valença en su nueva sede, además de apoderarse de las iglesias, monasterios y abadías del obispado de Tui en tierras portuguesas¹⁵.

6 Galindo Romeo, P; *La historia de Tuy...cit. p. 36*

7 Ávila y la Cueva, F; *Historia Civil...cit. p114-115*

8 Marques, J; "Las diócesis portuguesas...cit. p 177

9 Galindo Romeo, P; *La historia de Tuy...cit. p 23*

10 Ávila y la Cueva, F; *Historia Civil...cit. p 126*

11 En 1366, Enrique de Trastamara se proclamó rey, desafiando a su hermano Pedro, rey de Castilla. Enrique dominó toda Castilla, excepto Galicia donde era fuerte Pedro. Al morir este, el rey portugués Fernando I recogió la bandera legitimista, al considerarse sucesor al trono de Castilla; además recibió el apoyo de los petristas.

12 Marques, J.: *Relações entre Portugal e Castela nos finais da Idade Média*. Fundação Calouste Gulbeukian, Braga 1994. P 238

13 Al morir el Papa Gregorio XI en 1378, se produce el Cisma de Occidente que duró hasta el 1417; coexistiendo dos pontífices Clemente VII en Avignon y Urbano VI que restaura la sede pontificia en Roma

14 Galindo Romeo, P; *La historia de Tuy...cit. p 55*

15 Iglesias Almeida, E.; *El antiguo obispado de Tui en Portugal. Toxosoutos, Noia, 2009*. P 101-102

El Cisma terminó en 1417, pero los conflictos entre Castilla y Portugal impedían al Papa emitir una bula para reunificar el obispado como el prelado de Tui le había solicitado. En 1423, es posible ordenar bajo graves penas y censuras el retorno de los curas valencianos a la obediencia al obispo de Tui. Pero el rey de Portugal, Joao I, se niega a obedecer, la reintegración suponía un ataque a la autoridad real al existir obispados extranjeros¹⁶. En 1444 se hace oficial la desmembración de los territorios portugueses de la diócesis de Tui.

A pesar de las luchas y la separación, el contacto entre los dos pueblos siguió siendo fuerte, debido a la convivencia y vecindad; además del intercambio comercial, la prestación de servicios de un lado al otro, la libre circulación e incluso casamientos. El monasterio de Fiaes, por ejemplo, siguió poseyendo bienes en tierras gallegas hasta la exclaustración¹⁷ en 1834.

A partir de 1382, el territorio miñoto formó la administración de Valença del Minho dependiente directamente de Roma y convirtiendo a Santo Estevo de Valença en su nueva sede, posteriormente pasó al obispado que tenía a Ceuta como capital, ciudad conquistada por el rey Joao I en 1414, hasta que fue oficial la desmembración en 1444.

En 1512, el territorio es incorporado al arzobispado de Braga con un Vigario Geral Entre Lima e Minho, que no desaparecería hasta principios del XX. Al ser tan extensa la archidiócesis bracarense, se creó¹⁸ la diócesis de Viana do Castelo el 3 noviembre de 1977 por el Papa Pablo VI; la sede se ubica en la ciudad de Viana y la catedral en Santa María. De las 230 feligresías que contaba en la Edad Media, pasó a 290 al añadirle los arciprestazgos de Ponte da Barca, Ponte Lima y Viana do Castelo.

“Esta parte del obispado , que consta de toda la tierra que se halla entre los ríos Limia y Miño cogiendo de circunferencia las diez leguas que comúnmente se cuentan desde la desembocadura del Miño en la mar hasta el río Troncoso que corre no lejos del obispado de Orense y separa por aquella parte Galicia de Portugal, y tomando de aquí, esto es, desde el Miño donde entra Troncoso las cuatro pequeñas leguas que hay de vaya seca hasta el castillo de Lindoso, y después dando la vuelta por la orilla del río Limia hasta la mar, y las tres leguas que hay de costa marítima entre este río y el Miño... hay en ella siete villas, y sobre todo la famosa Viana, dos iglesias colegiadas, un número considerable de conventos, seis a siete casas de Misericordia, siete hospitales, seis gobernadores militares y quando este territorio se separó de Tuy tenía doscientas y treinta parroquias”¹⁹

16 Vila- Botanes, S; *Tui e Valença nos séculos XI a XV*. Asociación Amigos Catedral de Tui, Porriño, 2001. P 230

17 Marques, J.; *Relações entre Portugal...cit.p* 205, 325

18 Iglesias Almeida, E.; *El antiguo obispado... cit. p* 196.

19 Ávila y la Cueva, F; *Historia Civil...cit. p* 136-137.

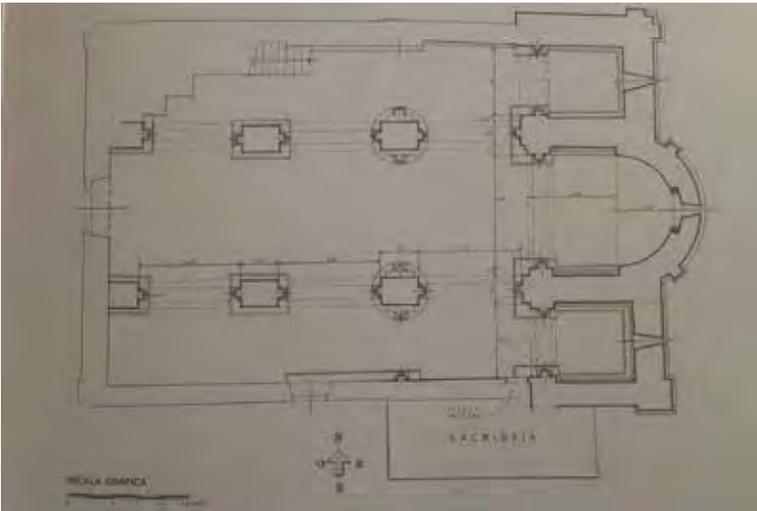
3. LAS INFLUENCIAS DE LAS IGLESIAS DE LA DIOCESIS DE TUI

3.1. La sede episcopal

Las iglesias de la diócesis de Tui tendrían como modelo su sede episcopal, en un primer lugar lo fue San Bartolomé de Rebordans²⁰ hasta que se construyó la catedral de Tui a mediados del siglo XII.

Se puede considerar a Rebordans el ejemplo más temprano de románico en el obispado y manifiesta ecos del primer románico con cierta conexión con San Martín de Mondoñedo, a la vez que formas arquitectónicas de la tradición autóctona y las novedosas del taller compostelano.

Su planta resulta inusual por la cabecera con capilla rectangular a ambos lados, y en cambio la central semicircular; la cual debería ser rectangular pero se modificó añadiendo la porción semiesférica²¹. En el exterior no se desarrolla en totalidad al quedar sus extremos embebidos en los muros laterales. La nave se articula por arcos formeros, los dos primeros pilares orientales son cruciformes, en cambio el resto son rectangulares. Sus capiteles recuerdan a los de San Martín de Mondoñedo: la mujer con sapos en el pecho, el banquete de Herodes y la representación de un cuadrúpedo verticalmente.



Planta de San Bartolomé de Rebordans según Bango Torviso²²

20 Los avatares históricos de la sede tudense convirtieron a San Bartolomé de Rebordans, en iglesia y residencia de los reinstaurados obispos en 1069; tras un periodo de integración en la sede de Compostela a raíz de la devastación de los normandos.

21 Yzquierdo Perrín, R; *Galicia. Arte*. Tomos X. Hércules, 1995. P. 190

22 Bango Torviso, I; *Arquitectura románica en Pontevedra*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Coruña, 1979 p. 234.

La catedral de Tui es el modelo a seguir por la mayoría de los maestros que erigieron iglesias en el obispado de Tui, especialmente en determinadas iconografías y, en menor medida, en sus soluciones arquitectónicas por ser iglesias rurales.

Su primera etapa constructiva se inspira en soluciones compostelanas; una planta de cruz latina de tres naves longitudinales de cuatro tramos donde la central es doble de las laterales, y su crucero también de tres naves pero con tres tramos.

Los tres primeros tramos de la nave longitudinal desde la puerta principal son de sección cuadrangular con cuatro semicolumnas entregas; los otros son protogóticos con núcleo cilíndricos con ochos columnas entregas; el crucero forma parte de las naves laterales. El tramo en que se cruzan las naves laterales con el crucero es de planta cuadrada y en cambio los otros tramos de las naves laterales del transepto son rectangulares; se articula por arcos formeros y fajones, de medio punto doblados y perraltados sobre columnas entregas y bóveda de arista. Se produce variación del proyecto arquitectónico por consecuencia del avance del tiempo y las innovaciones arquitectónicas. Conserva sus muros perimetrales con ventanas románicas cegadas de arco semicircular sobre columnas con capiteles vegetales y se enmarcan inferiormente por impostas de tacos; las naves laterales también muestran esa estructura.

Su fachada norte es románica, resulta de la combinación de arcos ciegos que se apean en pilastras anejas a los contrafuertes; su portada organizada en tres arquivoltas de medio punto molduradas con motivos geométricos, sus jambas y mochetas decoradas con ovas, serán motivo de imitación²³.



Capitel del crucero sur de Tui



Capitel del crucero sur de Tui: palomas eucarísticas

23 Yzquierdo Perrín, R; "Talleres de Tui, Braga y Zamora en la arquitectura románica del norte de Portugal y Galicia" en *Anuario Brigantino* nº 39, 2016. P 199.

La labra de sus capiteles fue modelo para las iglesias de la diócesis, tanto en el volumen de los elementos esculpidos como las hojas gordas que aparecen en Rubiaes, Ganfei y Fiestras; como en el repertorio iconográfico:

La bestia de la Apocalipsis: situado en la tribuna norte, es un capitel de entrelazo con una cabeza humana en la parte superior y en un extremo del entrelazo la cabeza de un ser monstruoso que podría representar la bestia de la Apocalipsis de siete cabezas. En Tomiño y Longosvales se repite este motivo.

Dos personajes flanqueados por dos seres con alas cruzadas: se encuentra en el crucero sur; en las esquinas aparecen otras personas. Los seres podrían ser pájaros o incluso ángeles; ya que estos se pueden representar con las alas cruzadas como tijeras, las cuales son insuficientes para transportarlo pero simbolizan el vuelo, son mensajeros celestes. Este motivo se reitera en otras iglesias de la diócesis como Fiestras y Longosvales.

Temas comunes del románico como un centauro disparando arpía se repite en Longosvales, buey entre Leones en Fiestras y palomas con cáliz en Donas, Ramallosa, Ganfei.

3.2. El románico portugués: la catedral de Braga

La zona sur de este territorio, cercana al río Douro, tiene influencia de Braga por su proximidad, de ahí el influjo de modelos como puede ser: carecer de tímpano o tímpano con cruz calada sujeta por monstruos, los motivos decorativos de puntas de lanzas, los corazones invertidos o palmetas bracasenses.

En 1071 se instaura la diócesis de Braga; con el matrimonio de Teresa con Enrique de Borgoña favoreció la introducción de la orden de Cluny en Portugal a finales del siglo XI y la expansión del románico²⁴. Dicha expansión se asocia al intento de autonomía del Condado Portucalense; la nobleza va marcando su poder en el territorio con la construcción de torres, iglesias y monasterios, de los que son beneficiarios²⁵. De esta época son las sedes de Lisboa, Coímbra, Oporto y el monasterio de Santa Cruz de Coímbra.

El románico se afirma primeramente en el área de Braga, siendo este el más europeo. Se suele concentrar en el noroeste y en el centro, en los márgenes de los ríos importantes; a medida que se expande se va regionalizando, mezclándose con las soluciones locales preexistentes.

24 Yzquierdo Perrín, R; "Reflexiones sobre el arte románico de Galicia y Portugal" en *O Camiño Português*. III Aulas no camiño. UDC, 1998.p 45

25 Rodríguez, J; "A arte religiosa no románico portugués e as suas relacións com a Galiza: poder e espiritualidade". en *Románico en Galicia y Portugal*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.p 33



Portada lateral sur de la catedral de Braga

El periodo de Sancho I (1185-1211) se puede considerar el más intenso²⁶ en construcción, continuado por Alfonso II (1211-1223). Un gran número de monasterios florecieron en Entre-Douro e Minho, como son Ganfei, Sanfins de Friestras o Longosvales; marcados por la reforma de de la catedral de Braga. Incluso hubo maestros de Portugal que cruzaron el río Miño y dejaron huella de su presencia en Galicia²⁷.

A lo largo de los siglos XII y XIII se construyen muchas iglesias rurales que comparten características comunes con las gallegas: uso de buena sillería granítica, una nave con ábside semicircular, portada occidental con tímpanos tallados y rosetones en las fachadas y en muros de cierre oriental de la nave.

El tener una prehistoria común favoreció el uso de motivos similares de origen castreño como las ruedas de radios curvos.

Cuando el románico se encuentra en su mayor apogeo constructivo en la diócesis de Braga, se introduce una nueva forma de vida monástica, la

²⁶ Ferreira de Almeida, C. A.; *História da arte em Portugal. O Românico*. Editorial Presença, Lisboa, 2001. p 61
²⁷ Yzquierdo Perrín, R; "Reflexiones sobre ...cit. p 52

cisterciense, derivada también de la regla de San Benito, pero sus seguidores eran más rigurosos que los benedictinos. Ejemplos del cister en la zona portuguesa son Nuestra Señora de Orada y San Salvador de Paderne.

La decoración de las arquivoltas e impostas de la portada occidental de Braga y la perforación del tímpano de la puerta sur se repetirá en las iglesias de la diócesis de Tui tanto en la zona gallega como las portuguesas²⁸. Los motivos geométricos como las puntas de lanza de los cimacios de la portada sur y de la segunda arquivolta de la puerta sur se imitaran en Nogueira, Sabadim, Lamas de Mouro y Tomiño; corazones invertidos en Sabadim, Ermelo y Nogueira.

El tímpano sur presenta en los laterales un entrelazo y en el centro una cruz inscrita en un círculo, los brazos se ensanchan y el espacio entre ellos se ha perforado, esta técnica es propia del taller bracarense y se difundirá en los tímpanos perforados de Guizán, Barrantes, Santiago de Ribadavia, Nogueira, Ermelo.

5. EJEMPLOS DE IGLESIAS PORTUGUESAS:

Actualmente en el territorio entre el Miño y el Lima se conservan veinte y dos iglesias, de las cuales selecciono seis ejemplos que sirvan de representación de cada arceprebostazgo y de tipología de ábside existente; de la más sencilla a la más compleja, además de iglesias con solo restos que no conservan su ábside y otras con elementos de tradición románica.



Capitel izquierdo del arco del triunfo de Nogueira

5.1 Ábside rectangular: San Claudio de Nogueira (Viana do Castelo, Terra de Vinha)

Esta iglesia perteneció a un monasterio benedictino que según la tradición²⁹ fue fundado por San Martiño de Dume en el 568; más tarde, en el 1145 la reedificó Nuno Soares Velho, como consta en la inscripción de un sillar de la cabecera. En el portal principal se conserva otra inscripción que indica que la consagró el obispo de Tui Pedro Mendes en 1201; en esa misma centuria, se elevó la nave y se amplió la capilla mayor³⁰.

28 Yzquierdo Perrín, R; "Talleres de Tui...cit.p 199

29 Correia de Azevedo, J; *Inventario artístico ilustrado de Portugal*. Minho, vol. 1. Edições Novo Gesta. Lisboa, 1991. P 27

30 Ferreira de Almeida, C. A; *História da arte...cit. p 92*

Su comunidad monástica desapareció³¹ en 1458. Tras extinguirse el convento, la iglesia pasó a ser vicaria secular y los rendimientos económicos al colegio de San Bento de Coímbra y a los comendatarios. Al anexionarla a San João de Nogueira, se acentuó su abandono.

A finales del siglo XVII, se construyó la sacristía y en el XVIII el campanario, coro y varios retablos, uno de ellos oculta la puerta sur. En el siglo XIX, se sustituyó la ventana de la fachada principal por un óculo.

En 1934, se realizaron restauraciones en los pórticos laterales y ventanas, Dos años más tarde, durante las obras se derrumbó parte del muro de la fachada norte. En la década de los cuarenta se tira la sacristía, se tapió la puerta que la comunicaba con la capilla mayor, se reconstruye parte de los muros laterales y el campanario, se recuperó la ventana original de la fachada occidental; y en la fachada norte, se abrió la puerta y se reconstruyó el tímpano.

Interior y exterior:

Su planta consta de una nave única y capilla rectangular bastante alargada, la cubierta de ambas es de madera. Este tipo de planta es habitual a ambas orillas del Miño³².

Su arco triunfal es de medio punto doblado, su arquivolta exterior se decora con puntas de lanza seguido de una moldura ondulada con pequeñas perlas en su interior y un zigzag en su borde exterior. Se apoya en columnas entregas con capiteles, de forma cuadrangular con cimacio; el capitel derecho presenta dos seres híbridos entre ave y cuadrúpedo; Graf³³ identifica dos fieras que castigan a dos pecadores devorándolos y que presenta similitudes con el capitel sur de Bravaes, podrían ser ambas del mismo taller y tener influencia bracarense. Su cimacio se decora con un tallo sinuoso que se prolonga por el muro.

El capitel izquierdo presenta un entrelazo y palmetas en el cimacio.

En el ábside se abre una ventana con arco de medio punto decorado con “cabeças em bico” o “beak heads”: cabezas picudas apretando el bocel; y alternando con puntas de diamante. Se apea sobre columnas monolíticas; el capitel norte ostenta una serpiente que devoran a su presa, su cuerpo esta labrado con ranuras incisas. El otro capitel es vegetal y los ábacos se decoran con ajedrezado.

31 Jorge Barroca, M; *Arquitectura I. Arte e cultura de Galicia e Norte de Portugal*. Nova Galicia Edición S.L., Vigo, 2006. P 125

32 Yzquierdo Perrín, R; “Talleres de Tui...cit. p 199

33 Graf, G; *Portugal Roman*. vol. 2. Encuentro, Madrid, 1988.p 250



Fachada de Nogueira

En el exterior, el ábside es rectangular con una saetera y sobre su tejado una cruz lanceolada. En sus muros laterales, se rasgaron saeteras y en la parte superior, el alero con canecillos; el alero del norte está decorado con bolas y destacan dos canecillos, el 5º y el 7º desde la izquierda: el primero con

una figura boca abajo como si fuera un acróbata, tanto Fontoira como Graff³⁴ identifican un parto; entre las piernas de una mujer, un niño cabeza abajo. El 7º presenta dos cabezas humanas que podrían representar un hombre sobre otro haciendo una acrobacia, Fontoira observa un personaje con un niño en las rodillas y en cambio Graf³⁵ habla de una mujer sentada a caballo sobre la espalda de su marido.

El muro sur presenta una puerta con arco de medio punto que descansa sobre su muro. Su tímpano está decorado por dos cruces patadas con policromía. El muro norte tiene otra puerta con de arco de medio punto pero su tímpano es liso.

La portada principal presenta cuatro arquivoltas sobre las jambas, de las que la segunda está decorada con ovas. En el tímpano se labró una cruz patada inscrita en un círculo en la que se perforaron los espacios existentes entre sus brazos; según Iglesias Almeida la sostienen dos aves y Graf³⁶, en cambio, dice que las dos figuras parecen representar monstruos, dragones o grifos; quizás sean dragones.

La cruz del tímpano perforada recuerda a la puerta sur de Braga; también es similar a la de San Martín de Crasto y a Salvador de Bravaes donde la cruz la sostienen por dos seres. El dintel parece nuevo al igual que la mocheta derecha; en este lado hay una inscripción: SUB ERA 1239 PETRUS EPISCOPUS TUDENSIS CONSECRAVIT ECCLESIAM IN HONOREM SANCTI CLAUDII³⁷. Indica que su consagración se realizó en la era 1239 que corresponde al año 1201.

Los diferentes historiadores³⁸ distinguen dos influencias, la bracarense a mediados del XII y la gallega, del XIII; la primera correspondería al arco triunfal con puntas de la lanza y estrías en el cuerpo de los animales; la gallega en el relieve, el ajedrezado y los canecillos. Real³⁹ dice que trabajaron simultáneamente dos artistas de formación distinta y que los canecillos son como los de Santa María de Tebra. Las inscripciones estarían acordes con esta cronología, la cabecera marca el año 1145 y la portada el 1201.

Además, la cruz del tímpano calada recuerda a la puerta sur de Braga y a San Martín de Crasto; la cruz sostenida por dos seres y las cabezas picudas

34 Fontoira Suris, R; "San Claudio de Nogueira" en Rutas cicloturísticas del Románico, Poio, 38; Graf, G; *Portugal Roman...*cit.p 250

35 Fontoira Suris, R; "San Claudio de Nogueira" ...cit. p 38 Graf, G; *Portugal Roman...*cit.p 250

36 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...*cit. p 140; Graf, G; *Portugal Roman...*cit. p 251.

37 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...*cit. p 142

38 Graf, G; *Portugal Roman...*cit.p 252; Rodríguez, J; "A arte religiosa...cit.p 141; Real, M. L; "O románico portugués na perspectiva das relações internacionais" en Románico en Galicia y Portugal. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001. P 38

39 Real, M. L; "O románico portugués...cit. p 38

se repiten en Salvador de Bravaes. La cornisa con bolas recuerda a la catedral de Ourense y a Santa María de Beade.

5.2 Ábside semicircular: San Fins de Friestras (Valença, arciprestazgo de Cerveira)

Los orígenes de este monasterio se remontan como mínimo al 604 según la sentencia del 813 que frei João do Apocalipsis halló en el cartulario de Ganfeij⁴⁰. Tras las invasiones árabes fue refundado en siglo XI por los monjes de Cluny⁴¹. El documento más antiguo es el coto que le dio Alfonso Henríquez en 1134 al abad del monasterio de San Félix de Riba de Miño para delimitar su territorio⁴²

En el primer cuarto del siglo XIV, era la institución monástica más rica de los monasterios del obispado de Tui en territorio portugués.⁴³ A mediados de ese siglo, bajo la dinastía de Avis, se creó la institución de comendadores⁴⁴; esto provocó el empobrecimiento del monasterio, la disminución del número de monjes y la ruina de los edificios conventuales. En 1545 se anexionó a los jesuitas de Coímbra.⁴⁵ Con la extinción de esta orden en 1759, el monasterio se vendió y la iglesia pasó a parroquial hasta que quedó abandonada por la transferencia de las funciones parroquiales a la capilla de los Remedios⁴⁶.

En 1930, se realizó una restauración retirando la capilla adosada a la fachada occidental, que servía para la celebración de los rituales fúnebres⁴⁷; según Almeida sería, una capilla exterior del monasterio para atender a los colonos. Esta construcción anexa que Almeida⁴⁸ denomina capilla de forasteros se reitera en otros monasterios de la diócesis de Tui, como el de Salvador de Paderne o Santa María de Melón.

Interior y exterior

Su ábside es semicircular con presbiterio rectangular; el primero se cubre con bóveda de cascarón y el segundo con cañón. Se abre una ventana tanto en el ábside como en los laterales del presbiterio; son de medio punto sobre columnas monolíticas con capiteles de hojas cuyas puntas se vuelven al frente.

40 http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3619

41 Alves, L; *Arquitectura religiosa do Alto Minho*. Viana do Castelo, 1987 cit. p 72

42 Tobío Cendón, R; "La iglesia románica del primitivo monasterio benedictino de Sanfins de Friestras" en *Rutas ciclo turísticas del románico*. NºXXVI, 2008, Poio. P 240

43 Perez Gonzalez, J.M (dir.); *Arte Románico em Portugal*. Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Palencia, 2010. p 299

44 Suponía la concesión de gran parte de las rentas monásticas a prelados privados de beneficios en recompensa por servicios prestados

45 Graf, G; *Portugal Roman...* cit.p 259

46 Alves, L; *Arquitectura religiosa...*cit. p 73

47 Rodriguez, J; "A arte religiosa..."cit. p 136

48 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...*cit. p 122



Muro norte de Friestras

El arco triunfal es de medio punto doblado sobre columnas entregas con capiteles de hojas cuyas puntas se vuelven hacia delante, el arco fajón también es doblado pero descansa sobre columnas monolíticas. Destaca el capitel derecho del arco triunfal, que presenta la cabeza de buey entre leones, motivo que aparecía ya en la Catedral de Tui.

El ábside al exterior, se articula por cuatro columnas entregas con capiteles historiados o vegetales que se alternan con canecillos y una ventana de arco de medio punto en el centro, ceñido por una chambrana de tacos, descansa sobre columnas monolíticas con capiteles de hojas que terminan en espiral; el izquierdo tiene además la figura de un hombre con las manos levantadas como si estuviera en actitud orante. Los cimacios se decoran con un tallo ondulante que en el vértice presenta una cabeza.

Tanto los capiteles como los canecillos reciben influencias tudenses en la volumetría y en la temática decorativa, que a la vez se repiten en San Salvador de Ganfei y San Joao de Longosvales.

El segundo capitel de la derecha representa dos personajes flanqueado por dos seres con las alas cruzadas que podrían ser pájaros o incluso ángeles;



Capitel del ábside de Friestras



Capitel del ábside de Fiestras

ya que estos se pueden representar con las alas cruzadas como tijeras, simbolizando el vuelo y son mensajeros celestes⁴⁹. Un capitel semejante aparece en la catedral de Tui y en San Joao de Longosvales en vez de aparecer dos personajes, hay sólo uno que sostiene a dos niños.

El cuarto capitel muestra varios personajes; en el lado izquierdo un personaje que parece anciano es sujetado por otro más joven, en la esquina habría otro personaje; y en el otro lado del capitel otro personaje que según Iglesias Almeida⁵⁰ parece dormido. Graf⁵¹ lo identifica como la Deposición por un lado y por otro las Santas Mujeres; también baraja que sea la historia de Susana que aparece en Rio Mau. Los dos personajes agarrando a uno central recuerda a uno central recuerda al capitel de Donas, Angoares y Tomiño.

De los canecillos destaca el sexto desde la derecha representando un ser con alas cruzadas similar al del capitel.

Un pilar con un capitel vegetal da paso al tramo recto, el cual tiene una ventana de arco de medio punto perfilada por una moldura taqueada que descansa sobre capite-

les con cimacio decorado con un tallo sinuoso. El del muro sur está derruido sin columnas; el del muro norte presenta el izquierdo de hojas con puntas que se voltean y el derecho una pelea de fieras, el que podría ser un león le muerde la extremidad a otro

El alero se decora con taqueado y tiene canecillos historiados.

49 Réau, L; *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento...* cit. p 59

50 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...* cit. p 122

51 Graf, G; *Portugal Roman...* cit. p 264

El muro norte presenta una portada de arco de medio punto doblado que descansa sobre un par de columnas monolíticas acodillas con capiteles de hojas con puntas que se vuelven hacia delante; el cimacio está decorado con un tallo vegetal. El tímpano es liso sobre mochetas de leones. Este muro se completa con las tres saeteras, un contrafuerte que da paso al ábside y una cornisa decorada con taqueado sobre canecillos historiados, destacaría el 6º desde la derecha, con un ser con alas cruzadas y garras.

El muro sur es similar al norte, la portada también es de medio punto, no conserva las columnas pero si las mismas mochetas. La cornisa está decorada con taqueado y de sus canecillos destaca el 5º desde la izquierda con un ser con alas cruzadas; y el 19º un cabeza similar a las mochetas de las portadas.

La fachada principal está compuesta por dos arcos seguidos de una chambrana de billetes; descansan sobre dos pares de columnas monolíticas acodilladas con capiteles de hojas con puntas que se vuelven al frente. El primer capitel izquierdo tiene en su parte superior cabezas humanas al igual que el cimacio. Su tímpano se decora con unos grabados geométricos como semicírculos concéntricos y una línea de zig-zag; en la parte superior se podría identificar una serpiente, Ferreira⁵² la califica como apotropaica. La decoración gráfica también aparece en Rubiães, Nogueira, Melgaço, Távora.

Ferreira de Almeida⁵³, considera que por la tipología del ábside similar al románico tudense se ubicaría en la segunda mitad del siglo XII sin sobrepasar último cuarto del siglo XII por el tipo de escultura.

Estas influencias tudenses marcarían una cronología a partir de 1150, lo cual viene acorde con el uso del arco de medio punto; además en el territorio portugués las influencia tudenses llegarían un poco más tarde. Hay que señalar que la portada principal sería posterior en el tiempo que las laterales.

5.3 Tres ábsides rectangulares: Santa María de Fiaes (Melgaço, tierra de Valladares)

El origen de este monasterio, del que sólo queda la iglesia, podría remontarse a época sueva⁵⁴; aunque la primera documentación que se tiene data de 1142 y su fundación benedictina se remonta a 1157. Adopta la regla cisterciense afiliándose al monasterio de S. Joao de Tarouca⁵⁵ en 1198. Poseyó cotos en el territorio gallego como Freixome (Allariz) y Requeixo (Entrimo)⁵⁶.

52 Ferreira de Almeida, C. A; *Alto Minho* . Editorial Presença, Novas Guias de Portugal, Lisboa, 1987. P 166

53 Ferreira de Almeida, C. A; *História da arte*...cit.p 88.

54 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado*...cit.p 86

55 Rodríguez, J; *A arte religiosa*...cit.p 139

56 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado*...cit.p 86



Fachada de Fiaes

En 1530, el abad Joao de Cós manda restaurar la iglesia, la casa del capítulo, el claustro y la residencia abacial. En el siglo XVII, se restauró el interior y la fachada; a mediados del siglo siguiente, se abren dos ventanas en la fachada y se hace el campanario.

En 1834, con la extinción de las órdenes religiosas, es vendido en subasta pública, la iglesia pasa a ser parroquial y las dependencias monacales se van arruinando. En 1903, aún existía la fachada del ala derecha del convento; en la actualidad, hay restos reutilizados en los edificios de las proximidades como fragmentos de arcos y columnas.⁵⁷

Interior y exterior

Su planta es de tres naves de cuatro tramos y tres ábsides rectangulares, el central es de dos tramos siendo de mayores dimensiones que los laterales, también la nave central es de mayor anchura que las laterales; en el muro sur tiene adosada la sacristía.

57 http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5248



Muro norte de Fiaes

Las naves se articulan mediante arcos apuntados sustentados por pilares. Su cubierta es de madera y la de las capillas de bóveda de cañón apuntada.

El arco triunfal es apuntado y doblado, se apea sobre pilastras; su arco fajón también es apuntado. El acceso a las capillas laterales se realiza a través de arcos apuntados sobre pilastras.

En el exterior, los ábsides son rectangulares siendo el central de mayores proporciones. En su testero se abren dos saeteras y su tejazoz porta una cruz patada inscrita en un círculo. Sus muros laterales tienen un contrafuerte, alero a bisel y canecillos de proa, caveto y uno con un rollo. En los testeros de las capillas laterales, se abre un saetera y bajo ésta otra con derrame externo. En sus muros laterales, el alero con una moldura con bolas, sobre arquillos apeados en canecillos de proa; que recuerdan al alero de la catedral de Ourense y se repite en Santa María de Beade, perteneciente en aquella época a la diócesis de Tui.

En el muro sur de la nave se abren dos puertas con arcos ciegos que descansan sobre el propio muro y mochetas de proa. En este muro hay dos

saeteras y unos huecos cuadrados que podrían corresponder a la sujección de un antiguo pórtico a la mitad de su altura. Su alero es a bisel recto con canecillos de caveto o de proa. En el muro norte, la puerta fue reformada; conserva una saetera y el alero es igual que el del muro sur.

La fachada está enmarcada por dos pares de contrafuertes que la dividen en tres cuerpos que reflejan la organización de las naves en el interior. En el central se abre la portada con cuatro arquivoltas apuntadas que descansan sobre las jambas, mediante sus impostas. La puerta fue modificada, presenta un arco rebajado y carece de tímpano.

Se considera que se construyó⁵⁸ en el primer cuarto del siglo XIII, acorde con su paso a la observancia cisterciense en 1194; de ahí la influencia de dicho estilo en la simplicidad de formas, austeridad y ausencia de decoración; utilización del arco apuntado y fachada que refleja la organización interior. La moldura de bolas podría ser influencia de la catedral de Ourense, al igual que el alero con arcos; corresponde con una cronología hacia 1200. La combinación de ambos también se repite en Santa María de Beade.

5.4. Tres ábsides semicirculares: San Salvador de Ganfei- Arcediánato de Cerveira

Fue monasterio benedictino, la tradición atribuye su origen a San Fructuoso⁵⁹ hacia el año 690. Una inscripción que hubo en el claustro indicaba que lo destruyó Almanzor y que lo reconstruyó el caballero Ganfried o Ganfei⁶⁰ en 1018. Doña Tareixa le hizo la donación de la mitad de la iglesia de San Paio de Mozelos en Paredes de Coura en 1121; un siglo más tarde, Alfonso II de Portugal deja cien morabitanos en su testamento⁶¹. Don Pedro (1287-1354), hijo del rey Don Dinis, residió en el monasterio durante cuatro años mientras duró la guerra entre Castilla y Portugal⁶².

En 1459, el monasterio pertenece a la encomienda de los marqueses de Vila Real y los benedictinos lo recuperaron en 1588. Se trasladaron a ella los restos de Ganfried en 1760, coincidiendo con las reformas en el monasterio, se reconstruye la fachada de la iglesia y su ábside, hay una placa conmemorativa en su interior. En 1834 se extingue pasando el convento al Estado y la iglesia como parroquia⁶³.

58 Perez Gonzalez, J.M (dir.); *Arte Románico*...cit.p 339

59 Rodríguez, J; *A arte religiosa*...cit. p 13

60 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado*...cit.p 89

61 Correia de Azevedo, J; *Inventario artístico*...cit.p 253

62 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado*...cit.p 89

63 Graf, G; *Portugal Roman*...cit, p. 269- 270



Interior de Ganfei.

Interior y exterior

La iglesia consta de tres naves de cuatro tramos y las laterales son de menores proporciones que la central; el transepto no sobresale en planta. La cabecera es tripartita, la capilla central fue reedificada en el siglo XVIII; siendo actualmente rectangular aunque originariamente pudo ser similar⁶⁴ a los ábsides laterales, aunque de mayores dimensiones, con presbiterio rectangular y ábside semicircular. El primero se cubre con bóveda de cañón y el segundo con cascarón; en cambio las naves con cubierta de madera.

Se conserva íntegramente el ábside sur, pero el norte fue absorbido por las dependencias monásticas y sólo queda el arco de entrada y la saetera con derrame interior y cegada sobre dicho arco. El arco de acceso al ábside sur es de medio punto doblado sobre columnas entregas, el capitel izquierdo es de hojas con bolas y el derecho presenta dos aves con una copa; son aves eucarísticas que sujetan el cáliz, este motivo aparece en la catedral de Tui y en Santa Baia de Donas. Los ábacos se prolongan por todo el muro de la capilla. Otro arco de medio punto da acceso al hemicycle semicircular el cual

64 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...*cit.p 125

forma parte de la propia bóveda, descansa también sobre un par de columnas entregas pero más delgadas y los capiteles de hojas.

En el testero del ábside, se abre una ventana cegada de arco de medio punto sobre columnas monolíticas, con capiteles vegetales cuyas puntas se vuelven hacia delante; los cimacios decorados con una línea ondulante que podría representar una serpiente.

La organización del ábside sigue las directrices del románico gallego⁶⁵.

El arco del ábside norte es similar al sur, a excepción de que no está deformado. Sus capiteles son vegetales con hojas cuyas puntas vuelven hacia delante.

Las naves se separan por tres arcos formeros peraltados y doblados que se apoyan en columnas entregas adosadas a pilares rectangulares. La mayoría de los capiteles son vegetales con hojas que voltean sus puntas y forman volutas que recuerda a las hojas carnosas de la catedral de Tui y se repiten en San Fins de Fiestras, San Joao de Longosvales, Rio Mau.

Hay tres capiteles historiados; el primero del lado derecho desde el este muestra una escena con cinco personajes sentados con largos ropajes y los pies apoyados en el collarino como ocurre en los capiteles de la catedral de Tui, la figura central parece bendecir con su mano derecha y con la izquierda

porta un libro, a continuación dos figuras tienen libros abiertos. A Iglesias Almeida⁶⁶ le recuerda a un Pantocrátor, lo cual relaciona con la advocación de la iglesia como San Salvador; identifica una mujer con una toca similar a las figuras que recuerdan a Santa María de Tomiño y a Santa Baia de Donas; otra figura lleva un cuchillo y un niño que podría representar el sacrificio de Isaac. Graf⁶⁷ también cree que puede ser este sacrificio. Este capitel representaría por un lado los tres ángeles que visitan a Abraham y después el sacrificio de Isaac o simplemente el Pantocrátor rodeado de los cuatro evangelistas que portan los evangelios escritos por ellos.



Capitel de las aves eucarísticas del ábside de Ganfei

65 Ferreira de Almeida, C. A; *História da arte...*cit. p 86

66 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado...*cit.p 129

67 Graf , G; *Portugal Roman...*cit.p 247

El capitel último de ese lado y el del medio del lado opuesto representa unos leones o monstruos con unas extremidades muy alargadas.

La estructura de los pilares con columnas adosadas, la temática y volumen de sus capiteles se relacionan con el románico de la sede de Tui⁶⁸ de mediados del XII.

El exterior está bastante modificado, se conserva el ábside sur semicircular, de muro liso, alero en bisel y canecillos historiados.

La fachada occidental es del siglo XVIII; en su parte superior se ha reutilizado un capitel con un ser híbrido con cabeza humana, cuerpo de cuadrúpedo, alas y extremidades de pájaro.

Jorge Barroca la clasifica dentro de la 1ª fase del foco románico del Alto Miño con influencia tudense como muestras los capiteles del transepto de Tui que lo datan de mediados del XII; Reynaldo dos Santos también⁶⁹ la encuadra a mediados teniendo en cuenta las afinidades con Tui y Rio Mau. Ferreira⁷⁰ comenta que la pequeñez de los absidiolos laterales y la ausencia de columnas contrafuerte adosadas por el exterior indican una obra de la primera mitad del siglo XII; los pilares rectangulares recuerdan a los de San Bartolomé de Rebordans e indican la cronología del segundo cuarto del siglo XII. Por el uso del arco peraltado, los pilares de Bartolomé de Tui y el repertorio iconográfico del transepto de la Catedral, se ubicaría en la segunda mitad del siglo XII.

5.5. Iglesia con restos románicos: Santa María de Ermelo (Valdevez, tierra de Val de Vez)

Fue fundado por la madre de don Alfonso Enríquez, doña Teresa para ser un monasterio de monjas benedictinas que albergara a damas de la nobleza portuguesa. Al abdicar doña Teresa se suspendería la construcción y Alfonso I cedió el usufructo de las tierras a la parroquia de San Pedro de Arcos, que decidió establecer monjes en él⁷¹. A principios del siglo XIII adoptó la regla cisterciense⁷² y se continuaron las obras.

En 1498, su rendimiento anual era el más bajo de todos los monasterios del cister; treinta y cinco años más tarde el monasterio se encontraba sujeto a Fiaes. En 1553 estaba desierto y siete años más tarde el Cardenal Henrique suprime el monasterio pasando su iglesia a parroquial⁷³.

68 Ferreira de Almeida, C. A; *História da arte...*cit. p 86

69 Jorge Barroca, M; *Arquitectura I. Arte...*cit.p 20. Santos, Reynaldo dos; *O románico en Portugal*. Editorial Sul, Portugal, 1955.p 98

70 Ferreira de Almeida, C. A; *História da arte...*cit. p 86

71 Graf, G; *Portugal Roman...*cit.p 39

72 Ferreira de Almeida, C.A.; *Alto Minho...*cit.p140

73 www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5250



Capitel izquierdo del arco del triunfo de Ermelo

Reynaldo dos Santos dice que en la visitación de 1723 se alude a la grandeza de su construcción “por ser de tres naves” pero por la amenaza de ruina se aconsejaba reducirla a “menos grandeza”; lo cual se llevó a cabo en 1760. Graf añade que la nave central se adoptó como única, se rebajó la cubierta, se respetó el ábside principal y su ventana central; la colateral norte se transformó en una torre y el absidiolo se usó como sacristía; se eliminó la colateral sur con excepción del arco de entrada al absidiolo que sirve de contrafuerte, el emplazamiento del vano axial del ábside da una idea de la elevación primitiva de la cabecera⁷⁴.

Interior y exterior

Inicialmente fue concebida como una iglesia de tres naves con tres ábsides rectangulares; actualmente reducida a una nave y a dos capillas, la capilla mayor y la norte. Su cubierta es de madera

El arco triunfal es de tendencia apuntada y doblado sobre columnas entregas, basas con garras y el plinto se decora con motivos geométricos. Los capiteles de hojas cuyas puntas se vuelven hacia delante y el ábaco decorado con corazones invertidos, motivo típico bracarense

De las naves laterales se conserva parte del pilar compuesto que comparte con la columna del arco triunfal.

En el exterior, se conserva parte del testero de la nave sur con el arco de acceso a la capilla y una saetera con derrame interior en la parte superior. El arco es doblado y tiende a apuntarse, descansa sobre columnas monolíticas con capiteles vegetales.

En el muro sur de la nave, se abre una puerta con arco apuntado y en la parte superior dos saeteras con derrame interno. Su alero es en caveto con canecillos historiados y geométricos

En el muro norte, otra puerta apuntada pero tapiada incluso la cruz del tímpano; y dos saeteras con derrame interno, una de ellas cegada. Destaca el campanario adosado que en su muro lateral presenta canecillos seguramente reutilizados

⁷⁴ Santos, Reynaldo dos; *O românico...*cit. p 115. Graf, G; *Portugal Roman...*cit.p 395

El testero de nave, presentan un rosetón protogótico⁷⁵ con tres roscas decoradas geoméricamente.

La fachada principal tiene una puerta con arco apuntado que descansa sobre el propio muro. El tímpano parece modificado, está formado por dos piezas y en la superior tiene una cruz patada calada; los tímpanos calados son característicos del románico bracarense. En la parte superior del muro, una saetera.

Graf⁷⁶ dice que fue fundada antes de 1128, guardando similitudes con Ganfei y Fiaes; parte del edificio se realizó en la primera mitad el siglo XIII por el parecido con los capiteles del arco triunfal de Sao Pedro de Fervença (Paços de Ferreira), Valdreu (Vila Verde) y Ferreira (Celorico de Basto)

Según Ferreira de Almeida⁷⁷, la cabecera indica el tránsito del siglo XII al XIII; los capiteles muestran similitud con el taller de Tui pero también tiene semejanzas con la zona meridional como la iglesia de Valdreu y Fervença. El tímpano calado y motivo de los corazones invertidos son influencia bracarense.

A principios del siglo XIII, adoptó la regla cisterciense y se continuaron las obras, lo cual se correspondería con la cronología de la iglesia, estaría acorde con el uso del arco apuntado y el alero en caveto

5.6. Iglesia de tradición románica: San Joao Baptista de Tavora (Tierra de Tavora)

La referencia más antigua de la parroquia de Távora, se encuentra en el inventario de bienes del monasterio de Guimarães, datado de finales⁷⁸ del siglo XI. Esta capilla perteneció a la Orden de Malta, que estableció su residencia hacia el 1269 al lado de dicha capilla⁷⁹, actualmente solo quedan ruinas de la casa.

En los siglos XV y XVI, se reconstruyó la nave y la cabecera; de 1711 son las reformas en la capilla de Santo Tomé y también son de ese siglo las pinturas del ábside⁸⁰.

Aunque por su cronología corresponde al gótico, presenta aún elementos constructivos y estilísticos de tradición románica a tener en consideración.

75 Ferreira de Almeida, C.A ; *História da arte*...cit. p 98

76 Graf, G; *Portugal Roman*...cit.p 395

77 Ferreira de Almeida, C.A ; *História da arte*...cit.P 98

78 Alves, L; *Arquitectura religiosa*...cit. p 152

79 Iglesias Almeida, E; *El antiguo obispado*...cit.p 154

80 Ferreira de Almeida, C. A.; *História da arte*...cit. p 98



Restos de las naves laterales de Ermelo

Interior y exterior:

Es una iglesia de una nave con ábside rectangular, en su muro sur tiene anexa la capilla de Santo Tomás. Su cubierta es de madera. El arco triunfal es posterior, sobre él hay una saetera tapiada. En el muro sur, se abre una ventana de arco de medio punto sobre columnas monolíticas con capiteles vegetales.



Muro sur de Távora

En el exterior, el muro norte del ábside tiene el alero a bisel con canecillos geométricos.

En el muro sur de la nave se abre una puerta con arco apuntado de descarga que descansa en el propio muro con la intermediación de ábacos decorados geoméricamente. El tímpano descansa sobre mochetas y se decora con formas geométricas, una arcada y lo que podría identificarse con una serpiente. Rodríguez⁸¹ subraya que la serpiente se alarga por el dintel y que tiene función apotropaica y la relaciona con la de Sanfins de Fiestras. Ferreira de Almeida⁸² identifica dos serpientes en el tímpano y dice haber leído la inscripción de 1294.

Conserva una ventana con arco ligeramente apuntado, baquetonado y con estrellitas; sobre estatuas-columnas, sus figuras sólo ocupan parte del fuste y adquieren un notable volumen. Su vestimenta es una túnica larga, el de la izquierda porta con un rollo y el de la derecha es barbado y con un libro; Rodríguez los identifica con San Juan Baptista y San Juan Evangelista; este último, se relaciona con la devoción de la orden de San Juan del Hospital de

81 Rodríguez, J; 'A arte religiosa...cit.p 142.

82 Ferreira de Almeida, C. A; *Alto Minho...cit.* p 133

Jerusalén⁸³ En cuanto a los capiteles, el derecho con hojas que en su extremo superior terminan en forma redondeada; en el izquierdo se labró una serpiente. A mitad de altura del muro, se encuentra algún canecillo y el alero se apea en catorce canecillos de proa.

Tiene adosada la capilla de Santo Tomé desde el siglo XIII, siendo rehecha en 1327 como indicó una inscripción⁸⁴. Un visitador del XVII se refiere que dentro de la capilla había la sepultura de los comendadores, lo que hace pensar en una capilla funeraria⁸⁵, posteriormente sus sarcófagos se trasladaron al exterior del muro sur y la capilla se convirtió en sacristía. Tiene una puerta con arco apuntado que descansa sobre ábacos decorados con hojas que a la vez lo hacen sobre el propio muro; encima de ella se rasga una saetera. En su muro sur presenta nueve canecillos con bocel y en el muro este, tiene una ventana gótica, geminada y apuntada, el mainel decorado con motivos geométricos, círculos y cuadrados intercalados; en la parte superior, un estrella de seis puntas inscrita en un círculo; dicha estrella se compone por los dos triángulos puestos al envés del otro y en cuyo centro hay un trifolio.

El muro norte de la nave, tiene una puerta con arco descarga; en la cornisa canecillos geométricos.

La portada principal conserva un arco apuntado que descansa sobre el propio muro y un tímpano decorado en su parte inferior con formas geométricas como rombos y arquitos, que descansa sobre mochetas con forma de proa que rematan las jambas. Rodríguez⁸⁶ identifica una serpiente que ondula sobre una serie de arcadas. El dintel ya no conserva⁸⁷ una inscripción con la fecha de 1190. En la parte superior de la fachada se abre una saetera.

Se conserva la antefija de la nave con cruz potenziada sobrepuesta a la de San Andrés y la del campanario con cruz de Malta.

Reynaldo dos Santos⁸⁸ por la decoración la encuadra a finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Alves⁸⁹, en cambio, la sitúa en la segunda fase del románico de la ribera del Miño, que correspondería a la segunda mitad del XIII.

Se debe tener en cuenta que hasta el 1269 la Orden de Malta no se estableció, por tanto la iglesia es cronológicamente gótica pero con reminiscencias estilísticas románicas.

83 Rodríguez, J; "A arte religiosa...cit. p 142

84 Ferreira de Almeida, C. A; *Alto Minho*...cit. p 133

85 Alves, L; *Arquitectura religiosa*...cit. p 155

86 Rodríguez, J; "A arte religiosa...cit.p 142

87 Graf, G; *Portugal Roman*...cit. p 417

88 Santos, Reynaldo dos; *O románico* ...cit. p115

89 Alves, L; *Arquitectura religiosa*...cit. p 31



Ventana en el muro sur de Távora

La decoración incisa se repite en San Pedro de Ruviaes, San Claudio de Nogueira y Santa María de Melgaço. Las estatuas-columnas se utilizan en la catedral de Santiago y se reitera en las columnas de las portadas de San Pedro de Ruviaes y San Salvador de Bravaes, en cambio en Longosvales es en una columna del interior. Tiene una capilla medieval adosada como San Fins de Fiestras y San Salvador de Paderne.

6. CONCLUSIONES:

En el territorio portugués dependiente de Tui no existe ningún edificio que sea catedral por lo que es lógico que la de Tui y su taller sea un importante referente, sin olvidar el contexto de cada una, las peculiaridades locales y las influencias de la catedral de Braga sobre todo en el territorio de la ribera del Lima

La selección de iglesias demuestra que las iglesias portuguesas de la zona entre el Miño y el Lima recibieron influencias tanto del taller de Tui como de Braga, incluso del de Ourense por pertenecer el arciprestazgo de Ribadavia a la diócesis de Tui hasta 1955 y por proximidad geográfica.

Incluso en las iglesias conviven planteamientos de los dos talleres como es el caso de Nogueira y Ermelo, ambas cerca del Lima. En Sanfins y Ganfei la influencia es tudense, ambas están muy cerca del río Miño; en Fiaes ourensana y se sitúa cerca del río Miño y Ourense, Távora de Braga e incluso Santiago, está cerca del Lima

En cuanto a la cronología de estos seis ejemplos sería en líneas generales en la segunda mitad del siglo XII de acorde con las influencias de la catedral Tui, las iglesias del cister serían de principios del XIII; Távora aunque se construyó en la segunda mitad XIII, su decoración parece del 1200. Además el periodo álgido del románico portugués corresponde al 1185-1223.

Aparte de la influencias de estos grandes talleres, existen otras semejanzas que se repiten tanto en el territorio gallego como el portugués, sobre todo si están próximas y que demuestran el intercambio estilístico entre las diferentes iglesias de la diócesis medieval de Tui y traspasan la frontera del Miño.

Por ejemplo Távora presenta una capilla anexa y autónoma, con diferente advocación que también existió en Melón, Tomiño, Barrantes, Budiño, Coruxo, Donas, Albeos, Fiestras, Paderne. El capitel de tres personajes, el central es agarrado de los laterales que había en Fiestras se encuentra también en Tomiño, Donas y Angoares.

Otras características que no se dan en las seis comentadas pero si en el resto, por el ejemplo el tímpano decorado con una cruz de entrelazo inscrita en un cuadrado en Albeos, Louredo, Bembrive, Varais, Sabadim, Chavaies. El Pantocrátor en el tímpano en Salvador de Albeos, Ruviaes; también en se observa en Bravaes y Rates que ya estarían dentro de la zona bracarense.

El motivo vegetal de hojas con bolas encima de ellas en Castrelos, Louredo, Oliveira y Orada. La arquivolta decorada con flores cuadrifolias en forma de puntas de diamante en Santiago de Ribadavia, Monção y Orada; las tres son iglesias con reminiscencias

También se pueden dar sólo en territorio portugués como es el tímpano con decoración incisa de Távora, Fiestras y Nogueira; además de Melgaço y Rubiaes.

Fuera de las seis, portadas sin tímpano en Paderne, Orada y Monção las dos primeras están muy próximas, en tierras de Valladares..

San Joao de Longosvales (Monção) no fue estudiado pero tiene muchas similitudes con Fiestras sobre todo en la estructura del ábside; además de presentar temas iconográficos tudenses como son el centauro disparando una arpía, el entrelazo que parece la Bestia de Apocalipsis también en Tomiño, las extremidades de figuras sobrepasan el collarino como Cumiar, María de Tebra, Ganfei, Fiestras, Angoares.

CAMPÁ E RELOXO DA CASA DO CONSULADO

XOSÉ TROIANO CARRIL

Resumo: O presente traballo é parte dun traballo máis ambicioso que trata sobre as campás da cidade da Coruña. A intención é a de describir e relatar o contido destas; a súa epigrafía e decoración. Normalmente, as campás pasan desapercibidas aínda que as teñamos diante, vemos o seu conxunto, mais non vemos os seus detalles. Tamén hai campás, como é o caso, que son parte doutro artilluxio, os reloxos monumentais. Estes reloxos necesitaban dunha campá para facerse escoitar ó marcar as horas. A maquinaria deste reloxo; francesa ó igual ca súa campá, semella ser o segundo reloxo monumental máis antigo da cidade o cal, pasamos a describir seguidamente.

Edificio de finais do século XVIII, de carácter institucional que foi sede do Real Consulado de Mar e Terra dende 1786 ata 1829. Actualmente é sede da Real Academia de Belas Artes Nosa Señora do Rosario e da Biblioteca do Consulado creada no ano 1806 cos volumes doados polo coengo da Catedral de Santiago don Pedro Antonio Sánchez Vaamonde, aumentada considerablemente con moitas doazóns dalgúns veciños do pobo, entre outros don Nicolás Fernández Bolaño quen legou toda a súa biblioteca a este establecemento. Actualmente ocupa os baixos do edificio e a Academia de Belas Artes o primeiro andar.

Orixinariamente foi a vivenda do comerciante José N. Ramos, quen a mandou construír en 1779-80. Esta obra correu a cargo de Pedro Martín Cermeño coa colaboración de Fernando Domínguez Romay. Pero en 1785 foi arrendada para ser sede do Real Consulado Marítimo Terrestre da Coruña, data de creación polo monarca Carlos III, e en 1793 pasa a ser propiedade do Estado aboándolle ó seu propietario 290.000 reais de vellón. A familia de José N. Ramos residía en Cádiz e só a habitaba por pouco tempo, por iso arrendouna e logo vendeuna.

O edificio cunha fachada tipicamente neoclásica realizado en granito, consta de tres andares e un cuarto ou ático, engadido posteriormente. A fa-

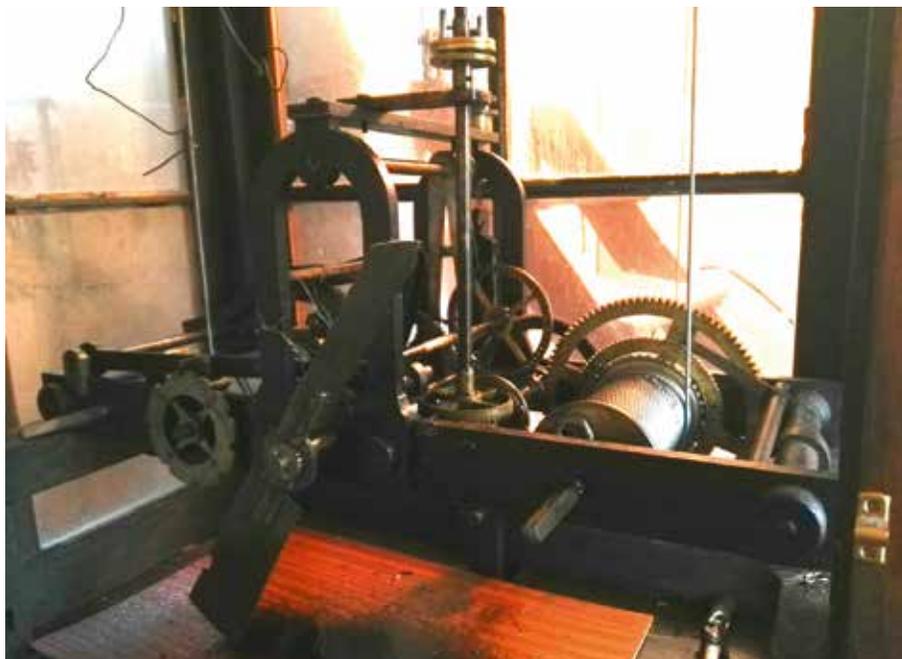


Fachada casa consulado

chada garda unha simetría nas disposicións dos seus vans. No primeiro destaca o gran balcón corrido e os saíntes das xanelas. No segundo ábrense tamén cinco portas balcón e destaca, como muro desta fachada, o remate cun frontón semicircular que acolle o reloxo. Na súa estrutura interior este edificio artícuíase arredor dun patio cuberto con vidreira recente ó que se abren catro corredores abertos.

En sesión do día 26 de abril do 1844, expoñen a necesidade dun reloxo para a fachada da Casa do Consulado xa que na cidade tan só hai un que está no pazo de Capitanía e o seu son é moi pobre. Juan Menéndez e Eduardo Santos serán os comisionados para esta labor. Na sesión da xunta de Comisionado do día 9 de xullo, os comisionados para a compra do reloxo dan conta e expoñen que xa está encargada a París, planos, encargo, fábrica e envío por barco. Na sesión da xunta de comercio do día 31 de decembro, os comisionados presentan a conta do seu custo e expoñen que xa está preparado para embarcar no porto de Nantes e remiten a factura cun importe de 6.954 reais.

En sesión da xunta de comercio do día 15 de maio de 1845 expoñen que chegado o reloxo que se encargara a Francia, acordouse a súa colocación na fachada da Casa do Consulado cun orzamento de 2.000 reais escasos. O montante total chegaría aos 4.300 reais no que entraba o frete, dereitos e gastos de expoño do reloxo. Por último, na sesión da xunta de comisionado do



Maquinaria

día 26 de abril de 1845, expoñen que a esfera é pequena e encárgase outra ó fabricante de 36 polgadas das que se usan no día, de vidro para iluminarse e por ser máis vistosas, ofrecendo á vez ó público a vantaxe de ver a hora. O fabricante contesta que o corte da nova esfera será duns 1.000 reais. Na sesión da xunta de comercio do día 22 de decembro de 1845, a comisión acorda pagar os gastos que ascenden a 5.755 reais, do que se descontan 4.300 xa recibidos anteriormente.

O reloxo foi fabricado por Henry Lepaute Horloger, Rue S. Honore Nº 247 (París), e a campá feita tamén en Francia elaborada por Ernest Sylvain Bollée na súa fundición de Mans.

A campá ten unhas medidas duns 56 cm de diámetro, 44,5 cm de alto interior cun peso de uns 102 kg. Está pendurada dun mastro de forxa e soa a través de dous martelos que dan as horas do reloxo. Agora mesmo a campá está desconectada da maquinaria.

A súa decoración faina moi fermosa tendo no seu terzo (T), unha greca a base de follas, dous cordóns finos continuando coa inscrición: "HENRY LEPAUTE HORLOGER RUE S. HONORE Nº 247 PARIS". Continúa cun cordón moi ancho e outra inscrición: "BOLLEE FONDEUR AU MANS". Remata o terzo da campá con dous cordóns finos.



Campás

No medio (M), pegado ós cordóns do terzo, presenta unha greca con distintos tipos vexetais nas que hai penduradas unhas liras. Máis abaixo presenta dous selos e unha inscrición entre eles que di: “FUI FUNDIDA / PARA LA CIUDAD / DE LA CORUÑA / 1844”. No selo da esquerda, no interior cinguindo todo o seu perímetro di: “EXPOSITION DE TOURS MEDAILLE D`ARGENT 1839”. No centro de dito selo pon: “BOLLÉE”.

No selo da dereita ollamos con moita dificultade, dado o desgaste e a sucidade, a inscrición “..MANS GRANDT MEDAILLE D`ARGENT 1842” e no centro do selo: “BOLLÉE”.

No medio pé (MP), ten tres cordóns finos continuado por unha greca vexetal que consta de dúas ringleiras de follas entrelazándose. Remata esta greca con outros tres cordóns finos.

No pé (P), remata a decoración desta campá con dous cordóns separados por un par de centímetros.

O MESTRE RELOXEIRO

Agustín Michel Henry Lepaute, é membro dunha importante familia reloxeira activa dende o século XVIII ata o século XX. Nado no ano 1800, fale-

ceu en 1885, fillo de Pierre Henry, e sobriño, ó mesmo tempo que o seu xenro, Jean-Joseph. Foi alumno de Gustave Eiffel e converteuse en Reloxeiro do rei Louis-Philippe e Napoleón III. É este último quen lle autoriza en 1851 a levar, así como os seus descendentes, xunto o seu nome patronímico o de Lepaute. Participa na construción de reloxos monumentais realizados por membros da familia Lepaute.

No ano 1823 conta co coñecemento de Augustin Fresnel, Director de Faros e Balizas. Deste encontro nace unha estreita colaboración. A empresa Lepaute, especializada entre outros, na fabricación de reloxos monumentais, lánzase á dos mecanismos destinados a converter a óptica dos faros marítimos en rotación. Xa por aquel entón estaba deseñando un mecanismo de relojería que fixo cas lentes xiratorias funcionaran para os faros.

En 1837 abre un taller de óptica de faros e ó mesmo tempo, a compañía xa é un provedor exclusivo dos reloxos das redes ferroviarias Norte, Orleans, Este e Oeste.

Nos anos 1838-1930, a compañía ten máis de 1.300 faros en todo o mundo, os seus principais clientes son Estados Unidos, Inglaterra e España.

En 1838, Henri Lepaute abre a súa propia fábrica e, en lugar de proporcionar un reloxo como fixo con Augustin Fresnel, comezou a construír e entregar as lentes por si mesmo. Ademais, ó crear a súa propia empresa, engade a construción dos faros á relojería elevando ó máis alto grado de perfección, creando ó mesmo tempo, tipos de reguladores para ferrocarrís. Durante a súa carreira como reloxeiro, Henri Lepaute construíu moitos reloxos mecánicos e eléctricos, incluíndo reloxos monumentais. Fai, entre outros, o reloxo do Pazo de Xustiza de París e o da Bolsa de Marsella. Á morte de Henri Lepaute a compañía foi dirixida máis tarde polos seus dous fillos, Léon e Paul Lepaute.

O MESTRE CAMPANEIRO

Ernest Sylvain Bollée (1814-1891) provén dunha gran familia de fundidores de campás. Atopamos o rastro da familia no século XVII, en Breuvannes, unha cidade de Lorena onde tradicionalmente descubriuse que os mestres-noveis itinerantes (fundidores de campás) pasaban o inverno despois dunha temporada dedicada a fundir e reparar campás.

Fillo de Jean Baptiste Bollée e Marguerite Eléonore Mutel e irmán de Jean Baptiste Amédée, procede dunha familia de fundidores de campás desde 1669. Despois da morte do seu pai en 1820, foi aprendiz de fundidor de campás.

Xa como mestre fundidor de campás, creou tres compañías, que cedeu os seus tres fillos, Amédée, Ernest e Auguste

No ano 1839, Ernest-Sylvain Bollée, estableceuse temporalmente en La Fleche, con plans de ir a Angers, pero as inundacións do Loira obrigárono a mudarse a Sainte-Croix, a uns tres quilómetros do centro de Mans. Bollée construíría un pequeno forno, na rúa Sainte Hélène, que se prendería por primeira vez en novembro de 1842. Alí fúndense campás das máis grandes do mundo, (Chalons-sur-Marne, a catedral de Buffalo nos Estados Unidos), para a catedral de Mans (Francia), Nagasaki (Xapón), Saigón (Indochina) ou Nantes (Francia). Despois, a súa compañía expandiríase no seu campo da fundición á fabricación de billas, tubaxes e bombas. Os seus tres fillos, Amédée, Ernest-Sylvain e Auguste traballarán con el no negocio familiar.

Paralelamente, estudou o funcionamento do ariete hidráulico descuberto por Joseph de Montgolfier en 1792. Desenrolou o primeiro ariete operativo en 1865 e tres anos máis tarde obtivo unha patente para o seu aeroxerador. Agrega unha unha liña de produción a súa empresa. Tendo tres ramas de actividade agora: a fundición de campás, o ariete hidráulico e o aeroxerador.

Cando finou en 1891, Auguste herda o negocio da enerxía eólica, Amédée continuou coa súa paixón pola industria do automóbil e Ernest herda o ariete hidráulico. Auguste continuou fabricando a turbina eólica ata 1898, e despois venderíalle a patente a E. Lébert.

A fabricación das campás continuou en Saint-Jean-de-Braye, onde Jean-Baptiste-Amédée, irmán de Ernest Sylvain Bollée, foi reemplazado polo seu fillo Georges (1849-1930), o seu neto Louis (1878-1954), o seu bisneto Jean. (1908-2009), e o actual propietario, o seu bisneto Dominique.

BIBLIOGRAFÍA:

- LIBRO DE ACTAS do 8 de marzo de 1836 ata o 12 de novembro de 1851. Biblioteca do Real Consulado.
- SORALUCE BLOND, J.M.;FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: "Arquitecturas da provincia da Coruña, Coruña." Volume VI. Deputación Provincial da Coruña, 1997.

<http://www.academiagallegabellasartes.org/sede.asp>

<http://www.bolleefonderie.fr/histoire/?lang=fr>

ALGUNAS NOTAS SOBRE ESCULTURA EN LA PRENSA REPUBLICANA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN *EL MILICIANO GALLEGO* Y *NUEVA GALICIA*

JORGE VARELA
Universidad de Vigo

Resumen: El presente artículo examina algunas notas sobre escultura aparecidas en la prensa republicana durante la Guerra Civil española. En concreto presta atención a las aparecidas en dos periódicos promovidos por gallegos, *El Miliciano Gallego. Órgano del Cuarto Batallón de la Primera Brigada de la División Lister* (1936-1937) y *Nueva Galicia. Portavoz de los Antifascistas Gallegos* (1937-1938) que será una transformación del primero después de dos meses de convivencia.

Palabras clave: Escultura, prensa, Guerra Civil española

Durante la Guerra Civil española se editaron numerosos periódicos en el bando republicano adscritos a los distintos sectores ideológicos que conformaban la estructura política de la España republicana. Entre todos los que vieron la luz durante la contienda coexistieron varios promovidos por gallegos como *El Miliciano gallego*, *Nova Galicia*, *Nueva Galicia*, *El Socialista Gallego* o *Galicia Libre*.¹

El Miliciano gallego y *Nueva Galicia*, de los que vamos a tratar en este artículo, fueron ambos de inspiración comunista y se publicaron, el primero, entre julio de 1936 y junio de 1937, y el segundo, entre mayo de 1937 y noviembre de 1938. En ellos colaboraron artistas como Clavo, Espert, Pradillo, Briones, Aníbal Tejada, Compostela² o Castelao, que comienza a escribir en *Nueva Galicia* a partir del nº 15 con una sección que se titulará “Verbas de Chumbo” y que constituirá el Libro I de *Sempre en Galiza*, publicando también sus estampas desde el nº 26.

Si bien estas publicaciones, con periodicidad semanal, se centran en la situación de la guerra, contarán con apartados gráficos, en su mayoría dibu-

1 Rodríguez Fer, C. (1993): “Guerra e literatura no bando republicano (1936-1939)”, en *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1992, Vigo, pag. 13.

2 Bozal, V. (1995): *Historia del arte en España*, vol. 2, Madrid, Akal, pags. 152-3.

jos de Briones, que se va a ocupar de las ilustraciones de portada, así como de las ya citadas estampas de Castelao, y colaboraciones literarias de destacados autores gallegos como Ramón Cabanillas, Arturo Cuadrado o Eduardo Blanco Amor.

Respecto a la escultura, que es el tema que nos ocupa, no van a ser muchas las referencias que hemos localizado, todas escritas o referidas a Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, si exceptuamos una de Santiago Masferrer i Cantó. A pesar de su escasez, estas pequeñas notas nos irán dando una somera visión sobre el papel de la escultura durante la Guerra Civil española.

La primera nota a la que vamos a hacer referencia se publicó en el nº 13 de *El Miliciano Gallego* firmada por el escultor Compostela, seudónimo de Francisco Vázquez Díaz (Santiago de Compostela 1898 - San Juan de Puerto Rico 1988). La reproducimos en su totalidad:

“El Arte al servicio de la Guerra.

Estimando que en los momentos actuales de lucha contra la invasión extranjera, es útil y aprovechable todo lo que tienda a engrandecer y perpetuar los hechos gloriosos de nuestra contienda y conservar con rasgos indelebles las efigies de los que sacrifican su vida en pro del Ideal, haciéndose con ello acreedores a lo eterno gratitud de nuestras generaciones, así como también la necesidad de inmortalizar en bustos a las figuras más destacados de nuestros jefes, EL MILICIANO GALLEGO hace suya la iniciativa de la sección de Escultura del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes (U. G. T.), explanada en la carta que nos congratulemos en dar a la publicidad.

Estimado camarada: En estos momentos en que la lucha revolucionaria por la causa antifascista, adquiere mayor intensidad y que en defensa de lo misma hay un exceso de heroísmo por parte de nuestros camaradas, vemos con dolor caer a cada paso bajo las balas enemigas los mejores de nuestros compañeros.

Esta Sección de Escultores, perteneciente al Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, con el fin de perpetuar a los que dieron su sangre generosamente en defensa de nuestras libertades, y que quizás, muchos de ellos, estarán quedando en el anónimo por no contar, en el momento de ocurrir la irreparable pérdida, con algún compañero que pudiera sacar los datos necesarios para que quedase perpetuada la figura del héroe, se ofrece a lo siguiente: A enviar compañeros escultores a vuestras Brigadas, si así lo estimáis, y que en el momento de ocurrirle la desgracia a uno de nuestros mejores combatientes pudiera sacarle la mascarilla. Además, se podrían ir haciendo Bustos y Medallones de héroes y figuras revolucionarios más destacados. Creemos sea de vuestra aprobación todo cuanto antece-

de, por entender son de gran interés todos estos valores de la revolución, para figurar en su día en el Museo de la Guerra como Héroes del Pueblo.

En espera de tu decisión, quedamos tuyos y de la causa.

POR LA SECCION DE ESCULTORES.
"COMPOSTELA"³

Este artículo, firmado por el escultor, nos acerca al lugar que le estaba encomendado a la escultura durante la guerra, siendo fundamental el propagandístico, la conmemoración y la exaltación de los caídos en combate y de los dirigentes más destacados⁴. Compostela se alinea con la sección de escultura del Sindicato de Profesionales de Bellas Artes de la U.G.T. a la hora de realizar, para un futuro Museo de la Guerra, los bustos de los líderes más destacados y las mascarillas de los caídos en el frente, al mismo tiempo que destaca cómo la escultura engrandece y perpetúa los hechos históricos.

Aunque en su mayoría no se conservan, sabemos que, al menos en parte, estos proyectos se llevaron a la práctica por testimonios fotográficos y de la prensa de la época. Un ejemplo de ello es el pequeño reportaje titulado "Un busto de nuestro jefe Líster" publicado el 4 de abril de 1937 en *El Miliciano Gallego*, en el que podemos ver a Compostela modelando en arcilla el busto de Líster, y en cuyo texto se recoge la idea del comandante Carlos de realizarlo con el bronce de los cañones sustraídos al enemigo en el frente de Guadalajara, para engrosar la colección del futuro Museo de la Revolución, continuando la tradición de utilizar las armas del enemigo para erigir los monumentos conmemorativos, tal como, por ejemplo, se fundieron los leones del Congreso en 1865 con el bronce de los cañones tomados tras la batalla de Wad-Ras en la primera guerra de Marruecos. Finalmente, la obra la realizaría en piedra, como podemos ver en una fotografía impresa en *Nueva Galicia*⁵, justamente un mes después, en cuyo pie de foto se subraya que su destino es la exposición internacional de París, aunque finalmente no se expondría en el Pabellón español.⁶

3 Compostela, "El arte al servicio de la Guerra," en *El Miliciano Gallego*, nº 13, Madrid 26 de febrero de 1937, pp. 1-2.

4 Algunos ejemplos del papel propagandístico de la escultura durante la guerra los cita José Álvarez Lopera en "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil": "El partido que utilizó más consecuentemente este medio de propaganda fue el comunista: Benlliure (que ya había hecho el de Miaja) hizo el busto del Campesino, Victorio Macho, el de la Pasionaria, Compostela, los de Líster, López Iglesias y Modesto, Jo Davidson (que después pretendía seguir con los de Negrín, la Pasionaria y algunos jefes militares) el de Álvarez del Vayo." < http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-8.pdf > s.p.

5 *Nueva Galicia*, nº 2, Madrid, 23 de mayo de 1937, pag. 3.

6 Vázquez Arce, C. (2015): *Compostela escultor: (Francisco Vázquez Díaz 1898-1988)*, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pag. 125.



Fotografía de Compostela modelando el busto de Líster en *El Miliciano Gallego*, nº 15, p. 1.

Otro ejemplo son las fotografías que aparecen en el nº 13 de *Nueva Galicia*, en la que se publicó una entrevista a Compostela, en las que podemos ver, en primer plano, al escultor trabajando en *El oso madrileño y el oso soviético* junto a Lacal, su colaborador. Esta obra participaría en la exposición “Homenaje a la URSS” celebrada en el Palacio de Hielo⁷. Al fondo de la imagen se aprecia el busto de Santiago Álvarez y numerosas mascarillas mortuorias de caídos en el frente. En la entrevista Compostela reafirma las ideas de la escultura al servicio de la revolución, con afirmaciones como que “no es solo con los fusiles con lo que se le hacen las bajas al enemigo... A veces el cincel o los pinceles se convierten en magníficas ametralladoras...”; del mismo modo se había expresado anteriormente en otra entrevista en *Crónica* un mes antes: “El comandante Líster (...) comprendió fácilmente cómo podían servir de arma de guerra y de instrumento revolucionario los útiles de trabajo de la escultura.”

Por otra parte, sabemos de las dificultades de llevar a cabo la materialización de las propuestas que se expresaban en el manifiesto de la Sección de escultores del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, como es el caso del Museo de la Guerra, por una entrevista que José M. Arana, en *Crónica*, realizaba a Compostela y en la que se expresaba del modo que sigue:

⁷ Cabañas Bravo, M. (2017): *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939 en el país de los soviets*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pag. 61.

“(…) Pero la iniciativa de los escultores, acogida con interés por los Mandos militares, no llegaba a su realización. Después fue el ministro de Instrucción Pública, el camarada Jesús Hernández, quien parecía que iba a incorporar a la labor cultural antifascista de su Departamento aquel propósito de los escultores. El papeleo, los trámites, los procedimientos retardatarios de la burocracia oficial, fueron demorando lo que seguramente era ya un deseo del ministro.”⁸

La idea de realizar este museo, tal como señala Álvarez Lopera⁹, estuvo muy extendida desde el inicio de la contienda y apareció reseñada en periódicos como *Mundo Gráfico*, *Solidaridad Obrera* o *La Voz*, entre 1936 y 1937. En agosto de este último año se publicaría una Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad para crear un “Archivo de la Guerra,” dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, aunque atendiendo al texto, este se centraría más en la recopilación de publicaciones de propaganda y no en objetos o esculturas.¹⁰ Finalmente el Museo de la Guerra, dado el curso de los acontecimientos que todos conocemos, no tendría lugar.

En otros términos, eminentemente descriptivos y distanciándose de la figura del líder y del héroe, se expresaba Masferrer i Cantó, Comisario de sanidad de la 4ª Brigada mixta, en el artículo titulado “El arte en la revolución” publicado el 20 de marzo de 1937 en *El Miliciano Gallego*. En él hace un repaso a las distintas manifestaciones de las artes en la revolución: poesía, teatro de masas, música revolucionaria, escultura revolucionaria, pintura y arquitectura. Respecto a la escultura dice lo siguiente:

“Las demostraciones de escultura revolucionaria en esta lucha partieron por iniciativa de los pioneros: los relieves en barro policromado en las aceras con consignas y contenido revolucionario. Uno de estos relieves –muy interesante por cierto– figuraba la silueta, el relieve del mapa de Europa. Al Norte, la U. R. S. S. –pintada en rojo–; al Sur, España. En ambas naciones se leían sus respectivos nombres. Entre España y la U. R. S. S. se extendía una cadena. Al pie del relieve había esta leyenda: «Esta cadena no se romperá jamás.»”¹¹

Esta descripción expresaría lo que de la escultura se propugnaba desde distintos sectores sociales. Consignas y contenido revolucionario a ras de suelo, sin la elevación habitual de los próceres. Una escultura a pie de calle

8 Arana, J.M.: “El escultor gallego “Compostela” lleva a los frentes su gubia como un arma,” en *Crónica*, nº 400, Madrid, 11 de julio de 1937, pag. 10.

9 Álvarez Lopera, J. (1990): “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 3, nº 5, < [http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/ 5/cai-5-8.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-8.pdf)> s. p.

10 *Gaceta de la República*, 7 de agosto de 1937, nº 229, pag. 686.

11 Masferrer i Cantó, S.: “El arte en la revolución” en *El Miliciano Gallego*, nº 14, Madrid, 20 de marzo de 1937, pags. 5-6.

con la que tropezarse en el paisaje urbano, recordando la unidad revolucionaria. En este pequeño artículo, Masferrer i Cantó no se expresa de un modo abstracto, sino que hace hincapié en casos prácticos, como podemos ver también cuando se refiere a la arquitectura:

“La arquitectura revolucionaria es destructiva: impactos de fusilería, boquetes abiertos por el cañoneo de la artillería, casas derruidas por la aviación en la posición inusitada en que las dejó el derribo. También la Revolución tiene su arquitectura constructiva. Esta arquitectura constructiva es el parapeto que se levanta en sitio estratégico de la ciudad y la trinchera y la chabola en las avanzadillas, construidas en plena lucha.”

Otra nota, también referida al escultor Compostela, publicada en el nº 25 de *Nueva Galicia*, titulada “Artistas gallegos al servicio de la causa”, y sin firma, reseñaba, entre otras cosas, la iniciativa de Socorro Rojo Internacional de pasear la escultura *El oso madrileño defiende a Madrid de los franquistas* por las calles de Madrid “en una artística carroza.”¹² Dos días después se informaba en el periódico *Solidaridad Obrera* que una carroza alegórica de la defensa de Madrid había recorrido las principales calles de la ciudad. Un grupo escultórico del artista gallego Compostela, con el que habían colaborado para su realización los artistas Vicent, Lozano, Lacal y Crespo. En ella se podía ver al oso madrileño descargando el madroño sobre la cabeza de Franco, acompañado de dos carteles “Ayer, 7 de noviembre de 1936, Madrid aplastó al fascismo nacional. Hoy, Madrid aplasta al fascismo internacional.”¹³ Por la descripción que se hace del evento lo podríamos relacionar, en el caso español, con la Cabalgata Infantil que se realizó en Valencia el 10 de enero de 1937, “el más caracterizado acto callejero de masas realizado en España durante la guerra, en el que hemos de ver los precedentes revolucionarios franceses y rusos, las cabalgatas americanas y los nuevos espectáculos de masas.”¹⁴

Esta breve nota, comenzaba haciendo una comparación entre el trabajo del escultor y el de Francisco de Goya durante la Guerra de la Independencia. El autor pone a Goya trabuco en mano corriendo por los escenarios que iba a representar en sus cuadros y estampas, del mismo modo que Compostela ponía todo su valor “al servicio de esta otra Guerra de Independencia.” –La referencia a Goya como paradigma artístico fue una constante durante la guerra, y así se refieren a él autores tan distanciados en sus presupuestos teóricos sobre el papel del arte en la guerra como Ramón Gaya, José Renau

12 “Artistas gallegos al servicio de la causa”, *Nueva Galicia*, nº 24, Madrid, 7 de noviembre de 1937, pag. 4.

13 Cosmos: *Solidaridad Obrera*, nº 1727, Barcelona, 09 de noviembre de 1937, pag. 4.

14 Gamonal Torres, M.A. (1987): *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987, pag. 36.



Fotografía de la escultura de Compostela, *El oso madrileño defiende a Madrid de los franquistas* en *Nueva Galicia*, nº 25, p. 4.

o José Bergamín, por citar solo algunos.—¹⁵ Al mismo tiempo, destaca el valor de la obra realizada “no tras los muros de plácida y segura estancia, sino bajo el ruido de la metralla”, criticando veladamente a todos los que habían huido “hacia el Levante feliz”.

Del mismo modo se expresaba Compostela en la entrevista, que ya hemos citado, realizada por Alba-Cotrina en el nº 13 de *Nueva Galicia*, cuando se le pregunta si son muchos los artistas gallegos que se han sumado a la causa: “Que yo sepa, muy pocos. Y algunos que colaboran están muy lejos de los frentes, lugares donde debemos realizar nuestra mejor labor. (...) casi todos los artistas gallegos que estaban en Madrid se ausentaron, sin que todavía se hayan atrevido a regresar (...)”. Se subraya así la idea de que el lugar del artista en la guerra es el frente, no la retaguardia, el campo de batalla. Ese campo donde ya habían caído escultores como Pérez Mateo o Emiliano Barral, en noviembre de 1936, tal como se rememora en el artículo “El artista escultor de la 11 División” publicado en el nº 28 de *Nueva Galicia*: “Recordemos

¹⁵ Álvarez Lopera, J., Gamonal Torres, M. A. (1987): “Los republicanos españoles y Goya (1808-1936)” en Español Bertrán, F., Yarza Luaces, J. (coord.): *Congrés espanyol d'història de l'art*: Barcelona, Vol. 2, *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*, pags. 215-224.

unos nombres entre la lista interminable: Barral, escultor, muerto hace un año defendiendo Madrid; Pérez Mateo, también escultor, y que ha tenido el mismo fin; Victorio Macho (...).” Este recuerdo va a servir también para encuadrar a Compostela entre estos artistas, destacando su capacidad de crear símbolos, “cuyas ideas salen de las epopeyas vividas.” Un trabajo simbólico que estaría representado por las esculturas *El oso madrileño* y *el oso soviético*, *El oso madrileño defiende a Madrid de los franquistas* y *El león y la loba*, esta última reproducida en una fotografía en el artículo y que estaba inspirada “en las victorias de la 11ª División en Guadalajara derrotando a los contingentes de italianos.”

La siguiente referencia a la escultura es una cita a la finalización del busto de Santiago Álvarez que había comenzado durante las batallas de Brunete, y que formaba parte del conjunto de bustos que engrosarían el Museo de la Guerra, junto a los ya realizados de Lister y López Iglesias.¹⁶

Ya para finalizar, el último artículo que hemos localizado y que reproducimos íntegramente, es el publicado el 2 de enero de 1938 en *Nueva Galicia* y firmado por Compostela con el título de “Las Bellas Artes en Galicia.” En él realiza una exposición de las dificultades de los artistas gallegos para llevar a cabo su trabajo en su tierra debido a cuestiones como la falta de una escuela superior de Bellas Artes en Galicia, frente a las que sí cuentan con ellas como Madrid, Valencia y Barcelona o a la falta de apoyo tanto por parte de los “nefastos políticos de la monarquía, como otros muchos caciques republicanos”, incapaces de aportar ayuda y estímulo a las artes, lo que conllevaría finalmente la necesidad de emigrar a otros lugares de mejor acogida. Tras subrayar estas trabas enumera una serie de artistas gallegos que han logrado la fama y que en su mayoría se han puesto al servicio de la causa popular, destacando entre todos ellos la labor llevada a cabo por Castelao.

“Las Bellas Artes en Galicia

Por “Compostela”

Era muy corriente oír a la mayor parte de las gentes que Galicia, no era un país de artistas, sin fundamentar el porqué e ignorando, desde luego, lo que Galicia fue artísticamente.

Toda persona que tenga una mediana cultura no desconoce que Galicia fue una de las regiones de España que goza de ser la primera en poseer monumentos de un valor artístico incomparable. Galicia es muy poco conocida por la mayor parte de los españoles. Casi me permito afirmar que todavía la conocen mejor los extranjeros. Galicia, a la vez que tiene magníficos puertos, rías de belleza incomparable, campos siempre verdes y una

16 Una obra del escultor de la XI División, “Compostela”, *Nueva Galicia*, nº 32, 26 de diciembre de 1937, pag. 4

gran cantidad de monumentos artísticos de fama universal, tiene también, y quizá en razón de eso, numerosos artistas. Artistas en cantidad y calidad a la vez. Fuera de Galicia he oído infinitas veces que en nuestra región ni había artistas ni toreros. De esto segundo lo damos por cierto; mas lo primero no. Este desconocimiento quizá sea motivado por el olvido y poca atención que en nuestra tierra se prestó a todo aquel que abrazaba el arte y que mostraba aptitudes para él. Tanto los nefastos políticos de la monarquía, como otros muchos caciques republicanoides, fueron incapaces de sentir la necesidad de que el artista precisa ayuda, estímulo. No comprendieron de que toda región necesita ayudar a sus artistas, como el ejemplo de otras regiones. Y de ahí el que todo artista gallego, lleno de ensueños; pero desgarrada su alma por el abandono de su propia tierra, emigrase a lugares de mejor acogida, de más horizontes. Y a tierras extrañas íbamos con el pensamiento en Galicia, pero con el desprecio a todos los enemigos del progreso y del arte.

La tierra había forjado, había creado en nosotros emoción. anhelo, deseo. Pero habríamos de formar y desarrollar nuestro arte fuera de ella. El éxodo del artista era algo que corría paralelismo con el éxodo del campesino.

Pero a medida que esta personalidad de artista iba creciendo fuera de nuestro solar chico, íbamos también sintiendo más el orgullo de ser gallegos. Y era que le debíamos a una "tierra" de encantos y creaciones lo que un sistema social, unos hombres materialistas y caciques querían adormecer y cortar para siempre. Lo que posibilitaba el medio plástico lo imposibilitaba el medio social. Era necesario luchar con intenso estoicismo para sobreponerse a toda impedimenta.

Por esto. Galicia no cuenta con el número de artistas consagrados que debería contar por razones de aptitudes y vocación. Tan sólo vencían en la lucha los que saturaban su espíritu de terquedad y no entraban en el desánimo. Pero muchos que hubieran llegado, calan en esta lucha. El desánimo los vencía. Ejemplos a montones pudiéramos aportar.

Los que vivimos el ambiente de las Bellas Artes conocemos bien las regiones que cuentan con mayor número de artistas, y ello debido a esa coordinación entre los medios material y social. Ejemplos: los valencianos y catalanes. Con Madrid, Valencia y Barcelona son las únicas ciudades de España, que cuentan con Escuelas Superiores de Bellas Artes. Y es natural que por esa razón sean estas ciudades las que desarrollen más cantidad de artista y esas regiones más que las otras.

No obstante, como ejemplo de la exuberancia de Galicia en artistas, y no obstante esas dificultades señaladas, ahí tenemos una pléyade de gallegos artistas consagrados, de fama mundial: Castelao, Lloréns, Castro Gil, Prieto, Asorey, Bonome, Ribas, Maside, Souto, Juan Luis. Sotomayor. Estos últimos entregados al servicio del traidor Franco, cosa que no nos extraña, pues sobradamente sabíamos de cómo entregaban su arte en manos de

aduladores y mercantilistas. No obstante, ahí tenemos la casi totalidad de artistas gallegos, que, como verdaderos artistas, están poniendo todo su arte al servicio de la causa popular, no obstante hallarse nuestra región bajo el yugo de la tiranía.

Nunca mejor que en estos momentos se destaca la personalidad, entre todos los artistas gallegos, del gran Castelao. Fue el hombre que en todo momento estuvo al servicio del pueblo trabajador y honrado. Desde hace muchos años viene este artista satirizando de una manera magistral al caciquismo gallego. El alma de la Galicia honrada nadie mejor que él supo llevarla al dibujo y a la literatura.”

¿Quién no conoce a Castelao en ese sentido?... Sus colaboraciones en la Prensa, sus folletos, sus estampas, son testimonio de ese sentimiento arte profundamente humano y testimonio también de su genio creador y técnico.

En plena guerra, este gran observador del pueblo gallego fue requerido por el Ministerio de Propaganda para plasmar con su lápiz los momentos brutales por que están pasando nuestros hermanos de Galicia. Todos los españoles de la zona leal y en América conocen el fruto de ese trabajo encomendado a nuestro artista gallego.



Compostela y Lacal fotografiados trabajando en la escultura *El oso madrileño y el oso soviético* en Nueva Galicia, nº 13, p. 4.

El arte, la agudeza de creación, el sentido humanista que Castelao lleva a los dos libros de Estampas, huyen de todo panegírico. Encierran un dramatismo que nadie mejor que él, conociendo como conoce el alma de Galicia, podía expresar. Su labor para bien de nuestra causa, tanto en España como en el extranjero, es algo de una eficacia sorprendente.

Lograda la victoria, los artistas que luchamos al lado de la España digna para aplastar al fascismo, ese monstruo enemigo cerval de la cultura y del progreso del arte y del trabajo justo, los artistas gallegos demos formar un apretado haz y poner todo nuestro entusiasmo en bien de nuestra región. Contribuir intensamente a que el nombre de gallego sea sinónimo de ciudadano culto.”

VIDA ACADÉMICA

AÑO 2017

ACTO DE INGRESO DE DON ÁLVARO JOAQUIM MELO SIZA VIEIRA COMO ACADÉMICO DE HONOR

El acto de recepción como académico de Honor del arquitecto portugués don Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira, tuvo lugar el día 25 de marzo de 2017 en el salón de actos del Museo de Belas Artes de A Coruña, en sesión extraordinaria pública bajo la presidencia del titular don Manuel Quintana Martelo, actuando como secretario don Felipe-Senén López Gómez, con la presencia don Anxo Lorenzo Suárez, secretario xeral de Cultura de la Xunta de Galicia; doña Goretti Sanmartín Rei, vicepresidenta de la Excma. Diputación Provincial de A Coruña; don Julio E. Abalde Alonso, Rector Magnífico de la Universidad de A Coruña; don Andrés Fernández-Albalat Lois, en representación de la Real Academia Galega; don Antonio Maroño Cal, decano-presidente del COAG; don Óscar Pedrós Fernández, secretario del GOAG delegación de A Coruña; doña Mercedes Regueiro Dielh, adjunta de Cultura de la Universidad de A Coruña, arquitectos, catedráticos, profesores y numerosos alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UDC, así como una amplia representación de académicos, que completaron el aforo.



Don Álvaro Siza Vieira (Foto: Torrecilla)



Aspecto del Salón de Actos del Museo de Belas Artes de A Coruña (Foto: Torrecilla).

Tras la lectura de los trámites, propuesta y elección por parte del secretario general, se dio entrada en el auditorio, acompañado por los académicos numerarios don Enrique José Jiménez Gómez y don Xosé Díaz Arias de Castro, a don Álvaro Siza Vieira, siendo recibido con aplausos por el público asistente, para, a continuación, dar comienzo a su intervención con unas palabras de agradecimiento a la Academia por la honrosa y generosa distinción concedida, para luego centrarse en el tema principal de su disertación basada en su proyecto “Pavilhão no Instituto Berggruen - Los Angeles. Início de um projecto: os instrumentos de trabalho de um arquitecto”, empleando dibujos de su proceso creativo y también maquetas de la obra.

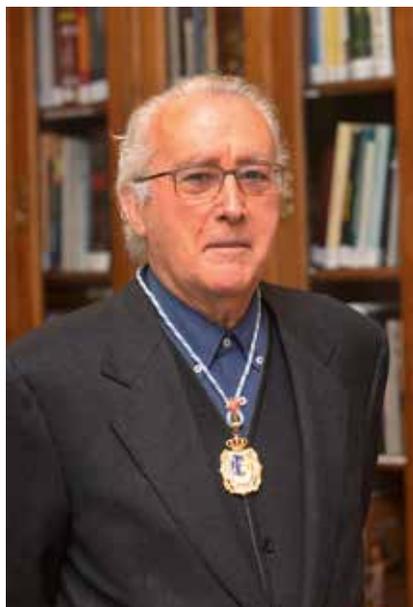
El discurso de contestación, en nombre de la Corporación, corrió a cargo de don Xosé Manuel Casabella López, académico de número de la Sección de Arquitectura, que leyó el titulado: “Álvaro Siza Vieira. Transformando a realidade”.

Tras estas intervenciones el presidente de la Academia procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a don Álvaro Siza Vieira, haciéndole entrega del diploma acreditativo de este reconocimiento, para a continuación clausurar el acto con unas palabras de bienvenida y felicitación hacia el nuevo académico de honor.

ACTO DE INGRESO DE DON MANUEL GALLEGO JORRETO COMO ACADÉMICO DE HONOR

En sesión ordinaria celebrada el día 1 de abril de 2017, resultó elegido académico de honor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, el

doctor arquitecto don Manuel Gallego Jorroto. La propuesta fue ampliamente defendida en base a los méritos de tan relevante arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña durante más de veinte años, autor de numerosos proyectos, poseedor de importantes premios y distinciones, entre los que destacan, el Premio Nacional de Arquitectura (1997), Premio IV Bienal de Arquitectura Española (1997) y la Medalla de Oro de la Arquitectura (2010), por lo que el plenario acordó hacerle merecedor de tan justo reconocimiento.



D. Manuel Gallego Jorroto (Foto: Torrecilla)

El acto de recepción tuvo lugar el día 16 de diciembre de 2017 en el salón de actos del Museo de Belas Artes de A Coruña, en sesión extraordinaria pública bajo la presidencia del titular don Manuel Quintana Martelo, actuando como secretario don Felipe-Senén López Gómez, con las asistencias de don Julio E. Abalde Alonso, Rector de la Universidad de A Coruña; don José Luis Seoane Spiegelberg, presidente de la Audiencia Provincial de A Coruña; don Xiao Varela Gómez, segundo teniente de alcalde del Ayuntamiento de A Coruña; doña Encarnación Rivas Díaz, directora xeral de Ordenación do Territorio e Urbanismo de la Xunta de Galicia; don Antonio Maroño Cal, decano-presidente del Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia; don Roberto Costas Pérez, presidente del COAG Delegación de A Coruña; don Óscar Pedrós Fernández, secretario del COAG Delegación de A Coruña y don Fernando López-Acuña López, correspondiente de la Real Academia Galega; una nutrida representación de académicos de la RAGBA y numeroso público.

Tras la lectura de los trámites, propuesta y elección por parte del secretario general, el académico de Honor entró en el auditorio acompañado por los académicos doña María Asunta Rodríguez Rodríguez y don Xosé Díaz Arias de Castro, y procedió a la lectura de su discurso titulado “Sobre las relaciones entre la Arquitectura y la Naturaleza,” iniciando su intervención con unas palabras de agradecimiento a la Academia por haberle acogido en la misma, y de manera especial a aquellos académicos que lo propusieron, para segui-

damente, centrarse en el tema principal de su discurso en el que realizó una reflexión sobre las relaciones que existen entre el orden natural y el creado artificialmente y sobre cómo la relación entre Naturaleza y Arquitectura varía con el tiempo y el lugar al variar también su cultura. Para exponerlo hizo un repaso sobre las arquitecturas y los movimientos de los últimos 50 años desde la Modernidad hasta la globalización concluyendo con la necesidad de una búsqueda permanente de unidad entre lo artificial y lo natural, un pensamiento que junte las dos y no que las enfrente, y que guíe la mirada del que va a construir para que sea compatible con la naturaleza y no destructiva con ella.

El discurso de contestación estuvo a cargo del numerario de Sección de Arquitectura don Celestino García Braña, quien destacó las múltiples contribuciones del recipiendario al mundo de la arquitectura gallega. Realizó, asimismo un recorrido por la trayectoria profesional del Sr. Gallego Jorreto, destacando la importancia del entorno, de la naturaleza y de la arquitectura popular en su mirada creativa tal como dejó de manifiesto en su discurso de ingreso.

Tras estas intervenciones el presidente procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a don Manuel Gallego Jorreto, haciéndole entrega del Diploma acreditativo de este reconocimiento.



D. Manuel Gallego Jorreto y el presidente Sr. Quintana Martelo (Foto: Torrecilla)

Don Manuel Quintana Martelo, cerró el acto con unas palabras de satisfacción por el ingreso del Sr. Gallego Jorreto en la Academia, haciendo mención al edificio del Museo de Belas Artes, de su autoría, y a la dinámica tan personal que le caracteriza, finalizando su intervención con la felicitación de todo el colectivo académico.

DON DANIEL LORENZO SANTOS ELEGIDO ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA SECCIÓN DE ARQUEOLOGÍA Y MUSEOLOGÍA

La Real Academia Gallega de Bellas Artes, en su proceso de actualización de plazas vacantes de académicos y con el ánimo de una mayor representatividad en todos los ámbitos en relación con la creatividad, la investigación o la divulgación del Patrimonio Cultural de Galicia, en sesión ordinaria celebrada el día 28 de octubre, eligió académico de número de la Sección de Arqueología y Museología a don Daniel Lorenzo Santos, director de la Fundación Catedral y Museo, canónigo fabriquero de la Catedral de Santiago de Compostela y licenciado en Derecho, atendiendo a su capacidad como jurista especialista en relación con el patrimonio cultural, así como por el meritorio programa de gestión y renovación de los museos catedralicios a su cargo.

El Sr. Lorenzo Santos nació en A Pobra do Caramiñal (A Coruña) el día 11 de abril de 1963. Realizó estudios de Derecho en las Universidades de Santiago de Compostela y la UNED, de Teología en el Instituto Teológico Compostelano y Derecho Canónico en la Universidad Pontificia de Salamanca; donde realizó también los Cursos de Doctorado. Fue ordenado sacerdote el día 20 de mayo de 1995.

El académico electo viene a cubrir la plaza vacante por fallecimiento del profesor don Fernando Acuña Castroviejo.

EL ESCULTOR GARCÍA DE BUCIÑOS, ACADÉMICO SUPERNUMERARIO

El académico numerario de la Sección de Escultura, don Manuel García de Bucíños Vázquez, con fecha de 3 de julio de 2017, transmitió su deseo, conforme



D. Manuel García de Bucíños Vázquez
(Foto Xurxo Lobato)

el Reglamento, de pasar a la condición de académico supernumerario. Determinación adoptada por motivos de salud y de coherencia, al no poder asistir ni participar, como desearía, en la normalidad Académica. El escultor lucense afincado en Ourense, había sido nombrado académico de número en sesión ordinaria celebrada el día 11 de febrero de 1991, a propuesta de los miembros de la Sección de Escultura, don Cástor Lata Montoiro, don Ramón Otero Túñez y don Alfonso Sanmartín Abelleira, tomando posesión el 26 de octubre del mismo año.

El presidente, Junta de Gobierno y demás académicos valoraron esta determinación como ejemplar y le transmitieron el deseo de la Corporación, que en cuanto se lo permita, de acuerdo con el Reglamento, retome la normalidad académica.

FALLECIMIENTO DEL PINTOR DON MANUEL RODRÍGUEZ MOLDES

El día 3 de diciembre falleció en Pontevedra, don Manuel Rodríguez Moldes, había nacido en la misma ciudad el 12 de noviembre de 1949. Realizó estudios de Arquitectura en la E.T.S. de Madrid, se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Castilla la Mancha, y era profesor titular de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo). Fue uno de los miembros fundadores del grupo artístico Atlántica, y uno de los pintores más importantes de su generación que participó en la revocación del arte gallego de la década de los 70. Su obra se encuentra en numerosos Museos y Colecciones gallegas y nacionales.

Había sido nombrado académico de número de la Sección de Pintura y Grabado de la Real Academia Gallega de Bellas Artes en sesión de 24 de abril de 2004, ocupando la plaza vacante por fallecimiento de don Julio Antonio Fernández Argüelles. Su toma de posesión tuvo lugar el 30 de abril de 2005 en el Paraninfo del IES Valle Inclán de Pontevedra pronunciando el discurso titulado “Lugares do Mundo”.



D. Manuel Rodríguez Moldes
(Foto: Xurxo Lobato)

HOMENAJE A DON LEOPOLDO NÓVOA



D. Leopoldo Nóvoa García (Foto: Xurxo Lobato)



D. Celestino García Braña, doña Rosario Sarmiento Escalona, don Manuel Quintana Martelo, doña Susana Carlson, don José Carlos Valle Pérez y don Xurxo Lobato Sánchez (Foto: Manolo Fraga. Vía Láctea Comunicación).

El día 3 de octubre la Real Academia Gallega de Bellas Artes celebró una mesa redonda de homenaje y recuerdo al pintor, escultor y académico de Honor don Leopoldo Nóvoa García, con motivo del 5º aniversario de su fallecimiento. El acto presidido por el titular de la Academia, don Manuel Quintana Martelo, contó con la participación de los académicos de número don Celestino García Braña, don Xosé Carlos Valle Pérez y don Xurxo Lobato Sánchez, acompañados por la viuda del artista doña Susana Carlson, y doña Rosario Sarmiento Escalona, comisaria de la exposición “O mural da canteira”.

“DÍA DAS ARTES GALEGAS” 2017



Cartel obra del pintor Din Matamoro.

En sesión ordinaria celebrada el 2 de julio de 2016, el plenario decidió elegir la candidatura de Maruja Mallo para la celebración del “Día das Artes Galegas” del año 2017. En esta deliberación la Academia tuvo en cuenta la importante significación de su legado y de su obra plástica, su contacto con artistas, escritores e intelectuales como Dalí, Lorca, Bretón o Eluard, y su integración a las vanguardias, así como su carácter transgresor y en defensa de los derechos de la mujer.

CELEBRACIÓN DEL ACTO EN VIVEIRO (LUGO)

El Teatro Pastor Díaz de Viveiro (Lugo) acogió el día 1 de abril la celebración del “Día das Artes Galegas 2017”, para rendir homenaje a la figura de la pintora Maruja Mallo.

La apertura del acto corrió a cargo del titular de la Real Academia Gallega de Bellas Artes don Manuel Quintana Martelo quien rememoró los dos años de recorrido del “Día das Artes Galegas” y a las tres figuras homenajeadas hasta el momento. Hizo hincapié en la labor desarrollada, de manera altruista, por su Junta de Gobierno extendida al conjunto del pleno y aludió a las actividades que está realizando la Academia. Incidió en la situación económica precaria de la Institución y en la necesidad de recursos para su funcionamiento, mencionando a las cuatro instituciones que aportan fondos (Exma. Diputación Provincial de A Coruña, Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, Fundación Barrié y Xunta de Galicia). Asimismo, hizo un recorrido por los proyectos expositivos que se están desarrollando o planeando en relación a las tres figuras ya homenajeadas en el “Día das Artes Galegas”, con el propósito de hacer cultura desde Galicia y por Galicia, y darles proyección nacional e internacional a tan importantes artistas que destacaron en las artes gallegas.

Seguidamente doña Asunta Rodríguez Rodríguez, académica de número de la Sección de Expertos en las Artes, fue la encargada de realizar la glosa sobre Maruja Mallo, bajo el título “Exótica”, un emotivo discurso donde rememoró el nacimiento de la Institución Libre de Enseñanza como semilla de la intelectualidad española de finales del XIX y principios del XX. Tras un recorrido por el ambiente y contexto histórico y cultural del Madrid de los años centrales de la década de los 10 del siglo XX hizo referencia a la Residencia Internacional de Señoritas de Madrid, al nacimiento de la “nueva mujer” que luchaba por dejar atrás la invisibilidad a la que el género femenino había estado sometido, y a las “sin sombrero”. En este contexto aparecen las intelectuales y artistas relegadas a un segundo plano históricamente y la figura de Maruja Mallo. Después de describir el ambiente de la Residencia de Estudiantes de Madrid y la conexión de la artista con Buñuel, Dalí y García Lorca,



Doña Asunta Rodríguez Rodríguez, durante su intervención en el Teatro Pastor Díaz (Foto: P. Losada).

habló sobre las vivencias de Maruja Mallo en España, Europa y América y de las características de su obra y su modo de hacer poniendo diversos ejemplos como *La Mujer Cabra* (1917), *La Mujer en bicicleta* (1930) o *Argentina* (1942), entre otras.

A continuación, hicieron uso de la palabra, la alcaldesa de Viveiro, doña María Loureiro García, y el presidente de la Excm. Diputación Provincial de Lugo, don Darío Campos Conde. Cerró el acto el conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia don Román Rodríguez González, con unas palabras en las que resaltó la modernidad cosmopolita de Maruja Mallo, una gallega universal que cimentó las bases de la mujer moderna y creó su propio lenguaje artístico.

Como despedida, el grupo vocal SondeNós, interpretó "*Do mar pola orela+O maio*" e "*O meu país+Todo me falta de ti*".

DISCURSO DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

Sr. conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia
Sra. alcaldesa de Viveiro
Sr. presidente de la Excma. Deputación Provincial de Lugo
Señoras y señores académicos
Autoridades, señoras y señores:

Hace hoy dos años, la Real Academia Gallega de Bellas Artes estableció la celebración del “Día das Artes Galegas” con la intención de homenajear a todos aquellos, hombres y mujeres, que en su vida hayan contribuido con su obra a la historia de nuestras bellas artes.

En los dinteles del Pórtico de la Gloria aparece inscrita la fecha de 1 abril de 1188, y fue ese día, el 1 de abril de cada año, el que marcamos para esta celebración.

Comenzamos este “Día das Artes Galegas” el 1 de abril de 2015 y el primero elegido, venía de la mano, no podía ser otro que el Maestro Mateo del que luego hablaremos un poco más porque aún estamos con su presencia, muy viva y activa.



El presidente D. Manuel Quintana Martelo. (Foto: P. Losada).

El año 2016 fue dedicado a Daniel Alfonso Rodríguez Castelao, quien sin duda alguna del pleno académico era merecedor de este homenaje por su vinculación en las artes gallegas, siendo uno de los gallegos más trascendentales en el pasado siglo por toda su trayectoria dejada a través de su obra y la lucha dedicada a favor de Galicia.

Este 1 de abril de 2017, la Real Academia Gallega de Bellas Artes eligió a Maruja Mallo, una mujer de larga trayectoria artística y de reconocida importancia en la pintura española del pasado siglo. A lo largo de este acto se hablará y se conocerá con gran precisión la importancia de su trabajo y aventura personal.

Hecha esta presentación de nuestro recorrido hasta ahora, después de dos años intensos, tenemos la satisfacción de ver cómo se han cumplido algunas de aquellas pretensiones que teníamos y así manifestamos, cuando en diciembre de 2014, entramos a tener el compromiso y la responsabilidad de dirigir esta Institución. Caminos que vamos cumpliendo paso a paso, y que no solamente se deben a una Junta de Gobierno, que con honra presido, sino al conjunto del pleno académico que pone su trabajo, del modo más altruista, en la búsqueda y protección de las artes y el patrimonio gallego.

Además de la puesta en marcha de este “Día das Artes Galegas” que conmemoramos hoy, que sirve de plataforma para mantener viva la esencia de nuestras artes, esta Academia mantiene un gran nivel de actividad, a día de hoy reconocido, con los “Martes das Artes”, jornadas de actividades de todo tipo, siempre relacionadas con las distintas artes y que tienen una extraordinaria acogida por parte del público en general y son ya un clásico dentro de nuestra sede en la ciudad de A Coruña y tantos otros actos allá en donde surja un reclamo a favor de nuestra cultura.

Así, no olvidemos al resto de Galicia y nuestra presencia dentro de la comunidad porque nuestra lucha por las artes se extiende con toda amplitud; preocupación y protección de las artes, informes en defensa del patrimonio artístico, urbano, arquitectónico o musical, visitas a las distintas provincias con actividades repartidas por nuestra geografía que sitúan a la Institución en un plano de alta actividad que está por encima, la mayoría de las veces, de las posibilidades presupuestarias reales que son un déficit en nuestro activo, y lo sufrimos a pesar de nuestros intentos por superar el día a día.

Necesitamos recursos para tener más eficacia sin encontrarnos, casi siempre, en el filo de la navaja y haciendo ejercicios malabares para cumplir con los compromisos y atenciones que se suponen a esta Institución centenaria, nacida el 31 de octubre de 1849 como Academia de Bellas Artes de A Coruña que a partir del 31 de enero de 1984 pasa a ser, Real Academia Gallega de Bellas Artes, y a depender de la Xunta de Galicia como órgano consultivo.

Es justo reconocer que entidades como la Excma. Diputación de A Coruña, el Ayuntamiento de la misma ciudad, la Fundación Barrié y la Xunta de Galicia son quienes aportan fondos sin los cuales estaríamos en una situación de imposibilidad absoluta de gestión y, aun así, nuestras necesidades son muy precarias para todo el trabajo que estamos desarrollando. Hacemos, una vez más, esta llamada de atención, porque no todo puede quedar en terreno del altruismo, la voluntad y la responsabilidad personal de nuestro pleno que es mucha y muy intensa. Tenemos limitaciones, ya otras veces demandadas, de espacio físico, tanto para poder mostrar nuestra riqueza patrimonial como para poder sacar adelante actividades que pudiesen gestionar la posibilidad de generar recursos propios, cosa que en la situación actual es materialmente imposible. No nos asusta el trabajo, simplemente demandamos apoyo para que toda esta valía humana sea aprovechada en su medida y el beneficio recaiga en el desarrollo del país. Tampoco nos sirve aquello de “pues si hacéis y lleváis adelante todos esos proyectos, ya tenéis bastante”: no caigamos en ese error porque el abuso del altruismo personal, contactos, etc., tiene un límite y no podemos dejarlo todo a voluntad de otros.

Pedimos, sí, pero para hacer, para seguir y para proyectar nuestro potencial y esfuerzo en pro de la cultura de las bellas artes de nuestro país.

Pero volvamos al repaso de la reciente historia de esta Academia:

Dos años y tres homenajes, dos años y tres actos, dos años y tres iniciativas que tienen un claro recorrido y que ayudan, sin duda, a poner también a Galicia en el mapa nacional e internacional, no debemos olvidarlo.

Hagamos un pequeño recordatorio:

Maestro Mateo: tendríamos que recordar todas las dificultades que tuvimos para mostrar y homenajear su figura, que poco parecía interesar, “ya estaba muy visto”, nos decían. Con la colaboración de la Fundación Catedral, sin la que nada hubiese sido posible, rechazada la primera idea de hacer la Muestra de Mateo, de las obras exentas de la fachada románica del Pórtico, en la ciudad de Santiago, cuna de su trabajo, pusimos la mirada en otras metas y así nos dirigimos al Museo del Prado. ¿Una locura? Podemos decir con todo pronunciamiento, que fuimos quien de creer en un proyecto grande y con futuro y a pesar de toda clase de piruetas, dificultades y trabajo, nunca dejamos de creer no sólo en la posibilidad del Museo del Prado, si no, además, en que era una muestra de nivel internacional.

En el Museo del Prado, fuimos acogidos, recibimos atenciones, gratitud y colaboración, (desde el día 26 de noviembre que se inauguró allí la exposición hasta el día de hoy, este museo ha contabilizado la cifra de 900.000 personas que lo han visitado). La exposición que se prolonga un mes más, hasta el 24 de abril, es un gran éxito y con satisfacción todo el equipo de gobierno del Museo Nacional del Prado así nos lo manifiestan.

Pero hay más, el Museu Nacional d'Art de Catalunya proclama el interés por llevar la muestra mateana a su museo y en la reunión mantenida con el equipo directivo de la entidad, lamentan “no haberse enterado antes de este proyecto, para haber estado en él desde el principio.” El Maestro Mateo sí interesa, y mucho. Esperamos que todo se confirme en los próximos días y el Maestro Mateo acompañe, y dialogue con su presencia con los frescos románicos de ámbito catalano aragonés.

Y aún tenemos más, mucho más porque nuestro Maestro tiene fuerza, y mucha, fuera de nuestras fronteras, y nosotros confiábamos en ello, lo sabíamos: el Metropolitan Museum of Art hace unos días manifestó interés a través de todo su conjunto directivo por llevar al Maestro Mateo a sus salas: las negociaciones están abiertas y en fechas muy próximas esperamos poder tener la satisfacción de ofrecer datos más concretos según avancen las negociaciones con el Metropolitan Museum of Art, manejando, en principio, el 2018 ó 19: otra de nuestras “locuras”

Castelao: se inició su año, 2016, con la presentación en el Salón de Actos y una exposición “Castelao Artista” en el Museo de Pontevedra que posee la mayor parte de la obra del artista, celebrando, al siguiente día, un acto en Rianxo, villa natal del homenajeado. En julio otra exposición en el citado Museo de Pontevedra sobre la ciudad en la época de Castelao cerraba estas actividades primeras. En septiembre-octubre de este año, en colaboración con la Fundación Gonzalo Torrente Ballester y el patrocinio de la Fundación MAPFRE y asimismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en las salas de esta Academia, se celebrará una exposición que pondrá cierre a las actividades en torno a su figura. También con la Fundación Gonzalo Torrente Ballester difundiremos una carpeta “fac-símil” de Castelao que recorrerá las distintas sedes del Instituto Cervantes en el mundo, llevando así a Castelao fuera de nuestras fronteras y difundiendo su figura.

Maruja Mallo: se rinde homenaje este año a esta notable figura de la pintura del pasado siglo XX, siglo donde transcurre toda su vida, naciendo en el año 1902 en Viveiro y falleciendo en 1995 en Madrid. La importancia de la obra de Maruja Mallo será evidenciada por nuestra compañera académica de la Sección de Expertos en las Artes, Asunta Rodríguez, por tanto no voy a extenderme en muchas consideraciones salvo destacar que un breve repaso a la vida de la artista da una idea de quién fue en vida, cuál es la importancia de su valía y repercusión nacional e internacional de su obra y la importancia de ésta en el mundo del arte.

Iniciamos hoy aquí, en su villa natal, esta primera parada, a la que seguirán muchas otras actividades a lo largo de la tierra gallega hechas tanto en colaboración como en participación en sus actos por esta Academia: colegios, centros culturales, exposiciones, etc. darán pie a entender y manifestar la herencia que nos dejó Maruja Mallo.

Como remate de las actividades, trabajamos en otra destacable y muy importante en la difusión de la figura de la artista a nivel nacional: la realización de una pequeña exposición, pero excelente, “de cámara”, en el Museo Thyssen-Bornemisza, en la Sala de los Balcones durante los meses de enero a marzo de 2018, coincidiendo con el cierre del año Maruja Mallo.

En la Real Academia Gallega de Bellas Artes tenemos muy claro que debemos marcar un punto de inflexión en aquellos que tuvieron relevancia a lo largo de sus vidas en las artes gallegas, en todos aquellos gallegos que dejaron un importante poso para el estudio, reflexión y legado a las generaciones futuras y son quienes de contribuir de manera importante a la historia de nuestro pueblo, pero tenemos por cierto, de la misma manera, la importancia que todos estos hechos de nuestra historia tengan una manifestación y sean conocidos fuera de nuestras fronteras, por eso trabajamos, no solamente en el ámbito cotidiano, si no en la búsqueda de mostrar fuera que esta tierra, traspasando los aislamientos que ha sufrido, que nunca dejamos, a través de sus hombres y mujeres, de tener sentido y amplitud internacional, porque el arte carece de fronteras.

Tratamos de hacer cultura desde Galicia y por Galicia, tratamos de poner esta tierra en el mapa del mundo cultural porque estamos convencidos que haciendo eso estamos creando interés, estamos creando animosidad de visita en el turismo nacional e internacional y estamos creando país.

Y para finalizar, como es habitual, quiero comunicar que esta Academia, abre a lo largo de este mes de abril la recepción de propuestas de todo el ámbito social gallego para la designación de la siguiente figura a homenajear el año 2018.

Muchas gracias a todos ustedes por su presencia.

*Manuel Quintana Martelo
Presidente de la RAGBA*

CONVOCATORIA Y ELECCIÓN HOMENAJEADO “DÍA DAS ARTES GALEGAS” AÑO 2018

En la sesión ordinaria celebrada el día 1 de abril en la ciudad de Viveiro (Lugo), quedó convocado el “Día das Artes Galegas 2018”, abriéndose un plazo hasta el día 30 de abril para la presentación de candidaturas. En la siguiente sesión ordinaria de 29 de abril quedó designada la Comisión Evaluadora, quedando compuesta por el presidente, don Manuel Quintana Martelo; don Felipe-Senén López Gómez, secretario general de la Academia, con voz pero sin voto; don Rafael Úbeda Piñeiro, por la Sección de Pintura y Grabado; don Acisclo Manzano Freire, por la Sección de Escultura; don José Ramón Soraluze Blond, por la Sección de Arquitectura; don Rogelio Groba

Groba, por la Sección de Música; doña Asunta Rodríguez Rodríguez, por la Sección Expertos en las Artes; don José Carlos Valle Pérez, por la Sección de Arqueología y Museología y don Xurxo Lobato Sánchez, por la Sección de Artes de la Imagen.

El día 15 de mayo se reunió la citada Comisión para el proceso de selección de candidaturas, a fin de examinar las siguientes solicitudes recibidas:

Dos propuestas a favor del arquitecto Alejandro de la Sota Martínez (1913-1996): la primera, presentada por los académicos numerarios de la Sección de Arquitectura, don Xosé Manuel Casabella López, don José Ramón Soraluze Blond, don Celestino García Braña y don Ramón Yzquierdo Perrín; y la segunda, presentada por el Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Dos propuestas a favor del dibujante y pintor Luis Seoane (1910-1979): la primera, presentada por la Real Academia Galega; y la segunda, por la Agrupación Cultural Alexandre Bóveda de A Coruña.

Una propuesta a favor del pintor y escultor Julio Fernández Argüelles (1923–2002), presentada por la Sociedad Artística Ferrolana.

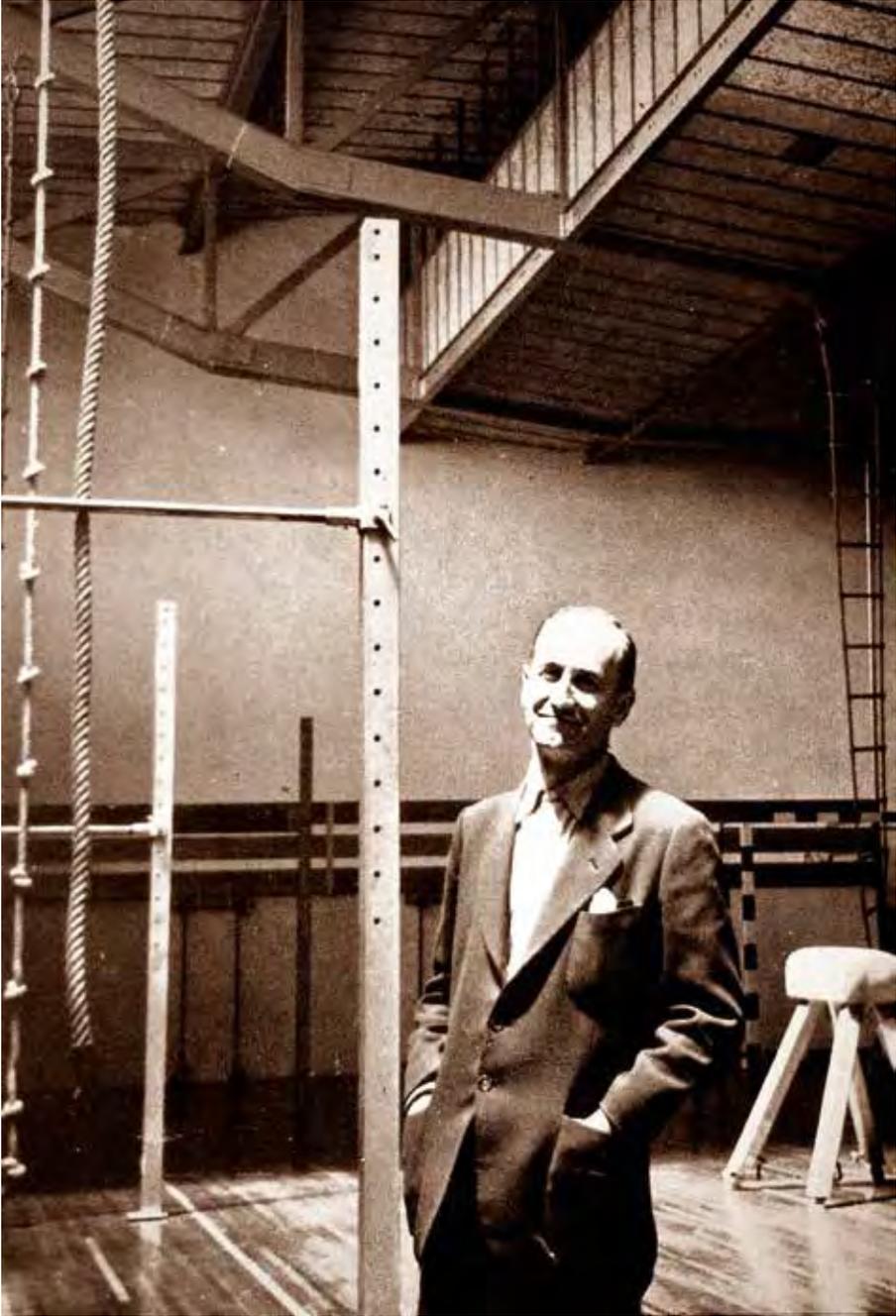
Una propuesta a favor del arquitecto Antonio Palacios Ramilo (1874-1945), presentada por los académicos numerarios, don Felipe-Senén López Gómez, don Acisclo Manzano Freire, don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo y don Xurxo Lobato Sánchez, a la que se sumó el académico de Honor, don Andrés Fernández-Albalat Lois.

Una propuesta a favor del pintor Jenaro Carrero Fernández (1874-1902), presentada por la Asociación de Amigas e Amigos do Museo de Pontevedra.

Después de un detenido examen, seguido de un debate se procedió a la votación de las candidaturas, resultando elegidas finalistas la del pintor Luis Seoane, y las de los arquitectos Alejandro de la Sota Martínez y Antonio Palacios Ramilo.

Conforme el Reglamento las tres propuestas fueron presentadas ante el plenario del mes de mayo, y en sesión ordinaria celebrada el 1 de julio, previa votación, resultó elegida la candidatura de Alejandro de la Sota Martínez para la celebración del “Día das Artes Galegas 2018”.

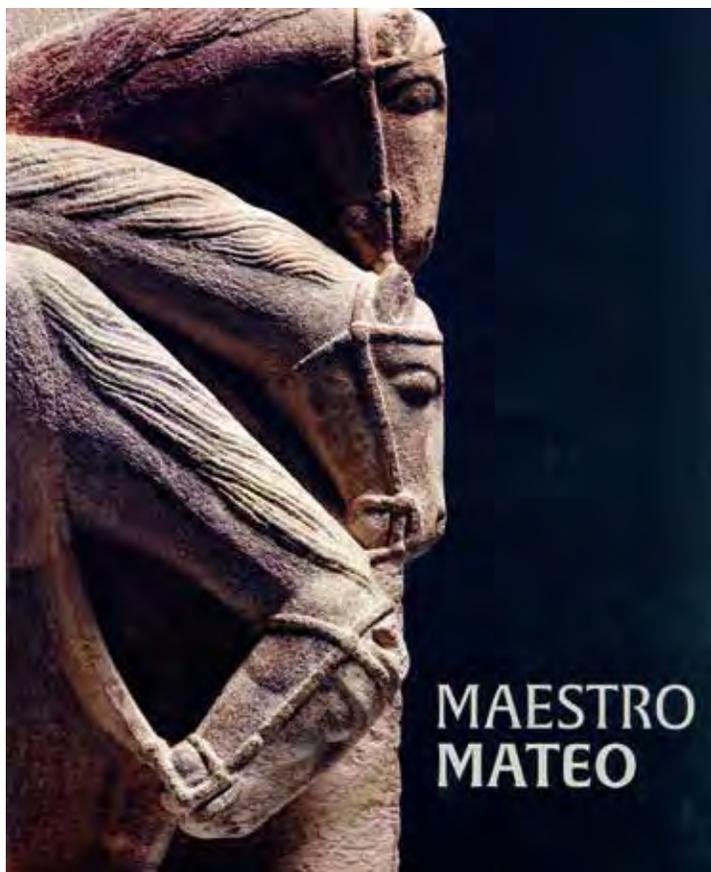
En esta deliberación la Academia tuvo en cuenta la importante significación de su legado y de su obra arquitectónica. Caracterizado por la adecuación al entorno paisajístico o urbano, la funcionalidad, conocedor e introductor de los nuevos materiales y de las nuevas tecnologías constructivas, antológico representante, continuador y renovador del estilo arquitectónico internacional. Sin duda puede y debe ser considerado una de las personalidades gallegas más



El arquitecto don Alejandro de la Sota. (Foto: Archivo Fundación Alejandro de la Sota).

influyentes del S. XX y, probablemente, el más notable de entre los arquitectos españoles de la segunda mitad de ese siglo. Su obra se extiende por toda España y, lógicamente en Galicia, donde sus edificios son de los más estudiados y publicados de nuestra Arquitectura Moderna. Con esta designación la Real Academia Gallega de Bellas Artes quiso hacer también una llamada de atención a cuanto significa el Movimiento Moderno en Arquitectura. Obras consideradas fundamentales para el entendimiento de la contemporaneidad lo que no ha evitado que muchas de ellas soporten graves deterioros, en algunos casos llegando hasta su desaparición por el intervencionismo y la falta de sensibilidad.

CLAUSURA DE LA EXPOSICIÓN MAESTRO MATEO EN EL MUSEO DEL PRADO



Catálogo de la exposición "Maestro Mateo en el Museo del Prado"

El día 25 de abril quedó clausurada la exitosa exposición “Maestro Mateo en el Museo del Prado”, que había sido inaugurada el 29 de noviembre del pasado año, contabilizándose la cifra de un millón de visitantes.

En esta muestra monográfica dedicada al Maestro Mateo en el marco de colaboración establecida entre la Real Academia Gallega de Bellas Artes, la Fundación Catedral de Santiago y el Museo Nacional, fueron exhibidas esculturas y relieves realizados por el Maestro Mateo y su taller para la fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el coro pétreo catedralicio, conservadas en colecciones particulares, el Museo de Pontevedra y en el propio Museo Catedral de Santiago, que han salido excepcionalmente de sus actuales localizaciones y se han reunido por primera vez, tras haber permanecido casi quinientos años separadas, para mostrarse con todo su esplendor en el Museo Nacional del Prado.

LA OBRA DEL MAESTRO MATEO SE REUNIÓ EN UNA EXPOSICIÓN EN EL PAZO DE XELMÍREZ DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Acto de presentación de la exposición en el Salón de Ceremonias del Pazo de Xelmírez de Santiago de Compostela. De izquierda a derecha: doña María Nava Castro Domínguez, directora de Turismo de Galicia, don Daniel Lorenzo Santos, director de la Fundación Catedral de Santiago, don Manuel Quintana Martelo, presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, y don Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo de la Catedral de Santiago y comisario de la exposición. (Foto: prensa Catedral).



Acto de inauguración de la exposición. De izquierda a derecha: don Santiago Villanueva Álvarez, delegado del Gobierno en Galicia, don Julián Barrio Barrio, arzobispo de Santiago de Compostela, don Alberto Núñez Feijóo, presidente de la Xunta de Galicia, don Segundo Leonardo Pérez López, deán de la Catedral, don Manuel Quintana Martelo, presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, y don Ramón Villares Paz, presidente do Consello da Cultura Galega. (Fotos: Xunta de Galicia).

El día 20 de julio de 2017 quedó inaugurada en el Pazo de Xelmírez de Santiago de Compostela la exposición “Mestre Mateo”, sobre el trabajo del genial artista en la Catedral de Santiago, que viene a ser una continuación de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado de Madrid. La muestra organizada por la Fundación Catedral de Santiago, la Real Academia Gallega de Bellas Artes y el Museo Nacional del Prado, con la colaboración de la Xunta de Galicia, permanecerá abierta hasta el 23 de febrero de 2018.

El acto de la inauguración oficial contó con la presencia de don Julián Barrio Barrio, arzobispo de Santiago de Compostela, don Alberto Núñez Feijóo, presidente de la Xunta de Galicia, don Santiago Villanueva Álvarez, delegado del Gobierno en Galicia, don Segundo Leonardo Pérez López, deán de la Catedral, don Daniel Lorenzo Santos, director de la Fundación Catedral, don Manuel Quintana Martelo, presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, don Ramón Villares Paz, presidente del Consello da Cultura Galega, y don Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo de la Catedral de Santiago y comisario de la exposición, entre otras personalidades.



De izquierda a derecha: don Manuel Quintana Martelo, presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, don Julián Barrio Barrio, arzobispo de Santiago de Compostela, don Daniel Lorenzo Santos, director de la Fundación Catedral, don Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo de la Catedral, don Alberto Núñez Feijóo, presidente de la Xunta de Galicia, y don Santiago Villanueva Álvarez, delegado del Gobierno en Galicia.

En ella, por primera vez, pudieron verse esculturas reunidas de nuevo desde la desaparición de la fachada mateana del Pórtico de la Gloria. En especial destaca la figura masculina con cartela, recientemente descubierta durante las obras de restauración de la Torre de las Campanas y que, tras su paso temporal por el Museo del Prado, regresa a la basílica compostelana. Este hallazgo ha supuesto un avance extraordinario en el conocimiento de la actividad compostelana del Maestro Mateo. Junto a ellas llegó desde la pinacoteca madrileña un frontal con escenas del Niño Jesús, tabla anónima del siglo XIII. Además, se incorporó al discurso expositivo la escultura de Santiago el Menor, que se ubica en el acceso de la cripta del Pórtico de la Gloria, como ejemplo del influjo del taller del Maestro Mateo en los siglos posteriores. La escultura, que ha sido objeto de restauración, pudo contemplarse por primera vez fuera de su emplazamiento habitual. Asimismo, se incorporaron piezas de otros prestadores externos, de manera que se ofrece al visitante una oportunidad única de conocer en profundidad un período dorado en la historia de la basílica, comprendido entre los años 1168 y 1211 quedando organizada en cinco ámbitos expositivos: El Maestro Mateo, el proyecto de Mateo para la Catedral, el Pórtico de la Gloria y su fachada exterior, el Coro Pétreo y la herencia de Mateo.



Cartel de la exposición "Mestre Mateo".

Catálogo

El catálogo de la exposición contó con la participación de reconocidos especialistas como don José Carlos Valle Pérez y don Ramón Yzquierdo Peirín, ambos miembros de número de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, así como de don Manuel Antonio Castiñeiras, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y del comisario de la exposición, don Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo Catedral.

El Maestro Mateo y la Catedral de Santiago

La figura del Maestro Mateo está asociada de manera exclusiva a la catedral de Santiago de Compostela, meta de miles de peregrinos que acudían -y acuden- hasta ella para rendir culto al apóstol Santiago. Por lo menos desde

1168, fecha de concesión de una pensión vitalicia por parte del rey Fernando II de León, Mateo se encontraba al frente de las obras del templo compostelano, cuya construcción había comenzado en 1075 y no finalizaría hasta 1211. Mateo y su equipo llevaron a cabo importantes obras en tres campos destacados: la denominada “cripta”, situada bajo el Pórtico de la Gloria, el propio pórtico y la desaparecida fachada occidental. Llevó a cabo además un coro pétreo que se instaló en los cuatro primeros tramos de la nave central de la iglesia. La fachada fue modificada a mediados del siglo XVI y sustituida en el siglo XVIII por la actual del Obradoiro, mientras que el coro fue sustituido a comienzos del siglo XVII por otro de madera. Diversas esculturas de esos conjuntos fueron reaprovechadas en la propia catedral y otras pasaron a manos particulares.

Esta exposición reunió de forma excepcional varias de esas piezas que en la actualidad pertenecen a diferentes museos y colecciones privadas. Se rinde así un merecido homenaje al extraordinario taller creado en torno al Maestro Mateo, director de las obras de la Catedral “desde los cimientos”, como él mismo quiso dejar grabado en piedra en los dinteles del Pórtico de la Gloria, colocados el 1 de abril de 1188.

Descubriendo la Catedral

La exposición se enmarca, y viene a poner en marcha, el programa de difusión cultural *Descubriendo la Catedral*, impulsado por la Fundación Catedral de Santiago. Se trata de una iniciativa que pretende poner en valor todo lo relacionado con el arte y la historia de la basílica jacobea, especialmente relacionado con las obras de restauración que se están llevando a cabo en ella y que están permitiendo profundizar y mejorar el conocimiento sobre su construcción y su significación espiritual.

“MARTES DAS ARTES”

Bajo el epígrafe de “Martes das Artes” durante el año 2017, 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: proyectos de rehabilitación, arqueología, proyecciones, conferencias, ciclos, entre los que cabe destacar el dedicado a Maruja Mallo.

ENERO

El día 16, doña Rosario Sarmiento Escalona, comisaria de exposiciones, gestora de proyectos culturales de amplio espectro y difusora de actividades



La conferenciante doña Rosario Sarmiento Escalona. (Foto: Xurxo Lobato).

culturales a través de la organización y gestión de proyectos didácticos, impartió la conferencia titulada **“De Maruja Mallo a Ángela de la Cruz. Mujeres del silencio”**.

El día 23, se proyectó el documental **“Maruja Mallo, metade anxo metade marisco”**, dirigido por el productor, guionista y director de cine don Antón Reixa.

FEBRERO

El día 7, don Carlos López Bernárdez, historiador del Arte, profesor de Lengua y Literatura Gallega y comisario de exposiciones, ofreció la conferencia **“Maruja Mallo e a nova identidade feminina”**.

El día 14, la periodista doña Carme Vidal, disertó sobre **“Maruja Mallo a la luz de la memoria. Aproximación a la biografía de una mujer libre”**.

El día 21, el profesor y cronista oficial de Viveiro, don Carlos Nuevo Cal, pronunció la conferencia titulada **“Maruja Mallo: artista comprometida”**.

MARZO

El día 14, tuvo lugar la conferencia “**Límites entre lo público y privado en la Arquitectura**” impartida por don Lucas Díaz Sierra (E.T.S.A.B) del “Estudio Díaz y Díaz Arquitectos”.

El día 21, el arquitecto municipal de A Coruña don Óscar Pedrós Fernández, pronunció la conferencia “**In-genius locii. O espazo a través da ilusión**”.

El día 28, don José Antonio Franco Taboada, doctor arquitecto y profesor emérito de la Universidad de A Coruña, ofreció la conferencia “**El paisaje y la arquitectura en los dibujos de viaje**”.

ABRIL

El día 4, se pronunció la conferencia “**A vivenda en Galicia ante o cambio climático**” a cargo de don Joaquín Fernández Madrid, doctor arquitecto, catedrático del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la ETSA de la Universidad de A Coruña.

El día 11, se ofreció la conferencia “**O futuro do borde litoral da cidade da Coruña**” a cargo de don Carlos Nárdiz Ortiz, doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y profesor de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Universidad de A Coruña.

MAYO

El día 2, como cierre del ciclo de conferencias dedicadas a Maruja Mallo, el artista visual y escritor don Antón Patiño Pérez pronunció la conferencia titulada “**Maruja Mallo, Arte de la vida**”.

Los días 9 y 16, don Miguel Abelleira Doldán, doctor arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición de la Universidad de A Coruña, impartió dos conferencias tituladas “**La arquitectura de la Posguerra en Galicia**” y “**La arquitectura de la Posguerra en A Coruña**”.

El día 23, el profesor de Proyectos de la E.T.S.A de la Universidad de A Coruña don Emilio Rodríguez Blanco, pronunció la conferencia “**De lo contingente a lo necesario. Arquitecturas recientes**”.

El día 30, don Jacobo Rodríguez-Losada Allende, profesor de E.T.S.A de la Universidad de A Coruña, impartió la conferencia “**Don Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973). La Arquitectura de un músico**”.

JUNIO

El día 6, tuvo lugar el acto de presentación del Libro CD **“Eugenia Osterberger. A compositora galega da Belle Époque (1852-1932)”**. El acto contó con la intervención de don Celestino García Braña, vicepresidente de la Academia, don Xosé Aldea, director de la Editorial Ouvirnos y las investigadoras doña Rosario Martínez Martínez y doña Beatriz López-Suevos. Durante el acto fueron interpretadas las piezas de la compositora, *“Ma mi dicesti, op.158”*, *“Ove sei?”*, *“Adiós a Galicia!”*, *“Ausencia”*, *“Falas de nai”* y *“Cantigas y Melodías Gallegas”*, a cargo de la soprano Susana de Lorenzo acompañada al piano por la profesora López-Suevos.

El día 13, los conferenciantes don Juan Mario Crecente Maseda, doctor arquitecto por la Universidad de A Coruña y profesor de Gestión Turística del Patrimonio CENP/UDC y don Jorge Salvador Fernández, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, disertaron sobre la **“Restauración do Castelo de Pambre (Lugo)”**

El día 20, don Xerardo Estévez Fernández, arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Barcelona y exalcalde de Santiago de Compostela, impartió la conferencia **“Compostela memoria e desexo”**.

El día 27, tuvo lugar la conferencia **“Atelier 15. Obras e proxectos”** impartida por don Alexandre Alves Costa y don Sergio Fernandes, arquitectos portugueses fundadores de Atelier 15.

JULIO

El día 4, tuvo lugar la presentación del número 23 de la revista **“Gallegos”** con las intervenciones de don Celestino García Braña, vicepresidente de la RAGBA, de don Xosé Díaz Arias de Castro, numerario de la Sección de Artes de la Imagen, y de don Alejandro Diéguez Pazos, director de Ézaro Ediciones. En este número se incluye un cuaderno dedicado al intelectual galleguista, pintor, ceramista, diseñador, editor y empresario artista don Issac Díaz Pardo (1920-2012), miembro de Honor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes.

El día 11, también tuvo lugar la presentación del número 11 de **“ADRA: Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego”**, a cargo de don Manuel Vilar, integrante en el Consejo de Edición de la Revista y del musicólogo don Andrés Díaz Pazos. Después de la presentación, el pianista don Alejo Amoedo Portela interpretó tres piezas inéditas de música gallega de finales del siglo XVI.

OCTUBRE

La Real Academia Gallega de Bellas Artes organizó el ciclo “**Constructivismo**” compuesto por siete conferencias sobre el arte de la Revolución Soviética, que este año celebró su centenario, actividad incluida en los “Martes das Artes”; sobre cine, música, pintura, arte de propaganda o arquitectura soviéticas. El día 17, tuvo lugar la primera de ellas, la titulada “**Una aproximación al Constructivismo**”, pronunciada por el arquitecto y vicepresidente de la Academia don Celestino García Braña.



El conferenciante don Celestino García Braña. (Foto: Xurxo Lobato).

El día 24, tuvo lugar la segunda conferencia, a cargo del fotógrafo y académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez, bajo el título de “**Fotografía e Revolución**”.

El día 31, se celebró la tercera conferencia bajo el epígrafe de “**Crear un lenguaje: Revolución y Cine**”, pronunciada por don Ángel Luis Hueso Montón, catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Santiago de Compostela y académico de número de la Sección de Artes de la Imagen de la RAGBA.

NOVIEMBRE

El día 21, tuvo lugar la cuarta conferencia ofrecida por el doctor Arquitecto y académico correspondiente de la RAGBA don Fernando Agrasar Quiroga, bajo el título de **“Formalismo y Revolución: el soporte teórico de la Vanguardia Rusa”**.

El día 28, se pronunció la quinta conferencia impartida por la doctora en Historia del Arte y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra doña Susana Cendán, bajo el título de **“Vanguardias Rusas: Arte, moda y sociedad”**.

DICIEMBRE

El día 12, se celebró la sexta conferencia, a cargo del académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña, bajo el epígrafe de **“Arquitecturas Constructivistas”**.

El día 19, tuvo lugar la séptima y última conferencia del ciclo sobre el “Constructivismo”, disertada por don Xosé Díaz Arias de Castro, académico de número de la Sección de Artes de la Imagen de la RAGBA, bajo el título de **“O Laboratorio de Formas de Galicia no ronsel do Vkhutemas e a Bauhaus”**.

CONCESIÓN DE LOS PREMIOS “MARCIAL DEL ADALID”

Atendiendo a la solicitud formulada, con fecha de 8 de marzo de 2017, por el presidente de la “Coral Polifónica da Confraría de Pescadores San Martiño” de O Grove (Pontevedra), el plenario celebrado el día 29 de abril, acordó, una vez visto el informe favorable emitido por la Sección de Música, conceder los premios “Marcial del Adalid” en su modalidad personal a la constancia musical, consistente en diploma e insignia, a los coristas: don Joaquín Aguiño Díaz, doña María del Carmen Álvarez Aguiño, doña Carmen Barreiro Costa, doña Antonia Bastos Díaz, don Manuel Bastos Díaz, don José Miguel Besada Costa, don Luis Caneda Caneda, don Francisco José García Cabanelas, doña Leonisa Gil Solís, doña Antonio Otero Pérez, doña Concepción Prol Lore, doña Ángeles Serantes Iglesias, doña María Vidal Castro, doña Josefa Viñas Charlín y doña Celia Viñas Ruano. Premios que serán entregados en O Grove (Pontevedra) el próximo año 2018 dentro de los actos programados por la citada Coral con motivo de su 50º aniversario.

En la misma sesión, atendiendo a una propuesta avalada por varios miembros de la Academia, se acordó conceder el Premio “Marcial del Adalid” en la modalidad Medalla de Plata, a don Xosé Temprano Castro, reconocido gaitero con una amplia trayectoria en el campo musical en Galicia.

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE PLATA “MARCIAL DEL ADALID”

El día 28 de octubre en el Teatro Colón de A Coruña, la Real Academia Gallega de Bellas Artes impuso la Medalla de Plata “Marcial del Adalid” a don Xosé Temprano Castro. El acto se llevó a cabo dentro del “Homenaxe a Pepe Temprano”, organizado por la Asociación de Gaiteir@s Galeg@s, con la colaboración de la Asociación Folklórica Cultural Orballo, la Asociación de Coros e Danzas Eidos, la Agrupación Cultural Alexandre Bóveda, la Excm. Deputación Provincial da Coruña y el Teatro Colón, en reconocimiento a toda una vida dedicada a la música tradicional, con una trayectoria histórica de enorme calidad artística.



El gaitero Pepe Temprano (Foto: Javier Freire)

CONCIERTOS BENÉFICOS

CONTINUACIÓN TEMPORADA 2016/17

En el año 2017 se prosiguió con la sexta temporada 2016/17 de conciertos benéficos, bajo la organización de la Real Academia Gallega de Bellas Artes y el Cuarteto “Artemis Ensemble”, destinados a la causa social de las entidades “Cáritas Interparroquial de A Coruña”; “Asociación Parkinson Galicia-A Coruña”; “La Cocina Económica” de A Coruña; “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña, y la “Asociación Benéfica Renacer”.

El segundo concierto de la temporada, a beneficio de “Cáritas Interparroquial de A Coruña”, tuvo lugar el día 24 de enero, con el programa titulado “Trío de piano” con la interpretación de “*Geister Trio*” Op. 70 n.º. 1 en Re mayor, de Ludwig Van Beethoven y “*Dumky Trio*” Op. 90 en mi menor, de Antonín Leopold Dvořák, a cargo de Deborah Hamburger, *violín*, Berthold Hamburger, *violonchelo* y Alicia González Permy, *piano*.

El día 7 de marzo, se ofreció el tercer concierto bajo el título de “Grabados y Música”, a beneficio de la “Asociación Párkinson Galicia-Coruña”, con la



Deborah Hamburger, Alicia González Permy y Berthold Hamburger. (Foto: Francisco Regozo).

interpretación de *Dúos* de Béla Bartók y Jean Marie Leclair, a cargo de Deborah Hamburger, *violín*, Ludwig Durichen, *violín*, y “*Canciones finlandesas*”, interpretadas por Jenni Rahunen, *canto y acordeón*. El recital contó con la colaboración del pintor y grabador Ali Ali, del poeta Francisco Xosé Fernández Naval, y del narrador Julián Carrillo Sanz, bajo la coordinación técnica de Berthold Hamburger.

El cuarto de los conciertos se celebró el día 18 de abril a beneficio de “La Cocina Económica” de A Coruña, a cargo de los profesores Ludwig Dürichen, *violín*, Scott MacLeod, *oboe*, Berthold Hamburger, *violonchelo*, Alex Salgueiro, *fagot* y Javier Ares, *piano*, con el programa: *Sonata a cuatro en Fa mayor para violín, oboe, violonchelo y fagot*, de Johann Friedrich Fasch; *Cuarteto en re*



El Esemble Zoar (Foto: Zoar)

menor del “Tafel-Musik”, de George Philippe Telemann, y *Sinfonía Concertante en Si bemol mayor para violín, oboe, violonchelo y fagot*, de Franz Joseph Haydn.

El día 25 de abril tuvo lugar el quinto concierto a beneficio del “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña, con la interpretación del *Cuarteto n.º 12, Op. 96 “Americano”*, de Antonín Leopold Dvořák; *New England Countyside*, de Aaron Copland; *Divertimento*, de Jesús Bal y Gay; *Summer Music Op. 31*, de Samuel Barber; *La Nouvelle Orleans*, de Lalo Schiffrin, y *La Fleur de Cayenne*, de Paquito d’Rivera, a cargo del “Ensemble Zoar” compuesto por Joan Ibáñez, flauta, David Villa, oboe, Antonio Suárez, clarinete, Benjamín Iglesias, trompa y Álex Salgueiro, fagot.

El sexto y último concierto de la temporada se celebró el 1 de junio a favor de la “Asociación Benéfica Renacer” de A Coruña, con el programa titulado “Fantasías para piano” con la interpretación de las obras, *Fantasia en Do mayor Hob. XVII: 4*, de Franz Joseph Haydn; *Fantasia en do menor K 475*, de Wolfgang Amadeus Mozart, y la *Kreisleriana Op. 16 (Phantasien für das Pianoforte)*, de Robert Schumann, a cargo de la pianista Alicia González Permuy.



La pianista Alicia González Permuy. (Foto: Raúl L. Naya).

TEMPORADA 2017/18

Nuevamente la Real Academia Gallega de Bellas Artes, con la inestimable colaboración del cuarteto “Orphelion Ensemble”, organizó la séptima temporada de conciertos benéficos 2017/18, destinados a la causa social de las siguientes entidades gallegas: “Aldeas Infantiles SOS de Galicia”; “Cáritas Interparroquial de A Coruña”; “Asociación Parkinson Galicia-A Coruña”; “La Cocina Económica” de A Coruña; “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña; “Asociación Benéfica Renacer” y la “Asociación Pro Enfermos Mentales (APEM)” de A Coruña.

El primer concierto de la temporada se celebró el día 13 de diciembre de 2017 y tuvo como beneficiaria a la organización “Aldeas Infantiles SOS de Galicia”, con la interpretación del *Cuarteto de cuerdas op. 10 en sol menor*, de Claude Debussy, y el *Cuarteto de cuerdas en Fa Mayor*, de Maurice Ravel, a cargo de “Orphelion Ensemble”, integrado por los profesores Ludwig Dürichen, *1 violín*, Deborah Hamburger, *2 violín*, Luigi Mazzucato, *viola* y Berthold Hamburger, *violonchelo*.



“Orphelion Ensemble”: Ludwig Dürichen, Deborah Hamburger, Berthold Hamburger y Luigi Mazzucato. (Foto: Gabriel Bussi).

CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE A CORUÑA

La Academia cedió sus espacios para la celebración de dos conciertos a cargo de los ganadores del I Concurso de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música de A Coruña. El primero de ellos, se celebró el día 15 de junio con la interpretación en la primera parte de *Cuatro Bagatelas*, de E. Werdin; *Tres piezas para instrumento de viento y guitarra*, de L. Larsen, y *Amasia*, de L. Boutros, a cargo de los alumnos Susana Pérez Fernández, *clarinete* y Eloy Vázquez Fontenla, *guitarra*. La segunda parte, corrió a cargo de los alumnos Jaime García Sertal, *clarinete*, Matías Cobo, *piano* y Carla Fernández López, *soprano*, con el programa *Deutsche Lieder*, de L. Spohr, *Der hirt aum dem Felsen*, de F. Schubert, y *Wintersongs*, de K. Schoonenbeek.

El día 22 de junio se llevó a cabo el segundo concierto a cargo de “Crunia Ensemble”, grupo Ganador Absoluto del I Concurso de Música de Cámara, compuesto por María Tejeiro Ferreiro, *flauta*, Daniel Quinteiro Socías, *oboe*, Almudena Curros Varela, *clarinete*, Lucía Picón Pazos, *trompa* y Esteban García Vidal, *fagot*, que interpretaron el programa: *Kleine Kammermusik für fünf Bläser, Op. 24 Nr.2*, de Paul Hindemith; *Quinteto en Fa M Op. 96 “Americano”* (Transc. David Walter), de Anton Dvořák, e *Vent de folie*, de Didier Favre.



Quinteto “Crunia Ensemble”. (Foto: César Leiva)

RECITAL PARA VOZ Y PIANO DE JOSÉ BALDOMIR

El día 15 de diciembre tuvo lugar en el salón de actos de la Academia, a cargo de la pianista doña Margarita Viso Soto y de la soprano doña María José Labra González, un recital a base de canciones gallegas para voz y piano de José Baldomir Rodríguez (A Coruña 1865-1947) uno de los compositores gallegos más importantes.

Baldomir, discípulo del precursor Marcial del Adalid y de su primo Marcial de Torres Adalid, constituye junto a Pascual Veiga, Juan Montes Capón y Juan José Castro “Chané” el grupo de compositores que, con sus obras y actividades, establecieron las bases de nuestra identidad musical. Fue director del Orfeón del Liceo Brigantino y del coro femenino Hijas de María. Fue el tercer director de “El Eco” (después de Veiga y Chané) continuando la gloriosa historia de este emblemático orfeón. Fue miembro de la conocida “Cova céltica,” estando presente en la reunión fundacional de la “Irmandade da Fala” de A Coruña, a la que estuvo siempre vinculado y para la que llegó a escribir una *Cantiga dos Amigos da Fala*, con texto de Lugrís Freire.



El músico José Baldomir. (Foto: Archivo RAGBA).

Durante toda su vida laboral fue profesor de “Solfeo aplicado al Conjunto y Masas Corales” en la Escuela de Bellas Artes de A Coruña. Autor de numerosas obras, entre las que destacan la zarzuela *Santos y Meigas*, con libreto de Manuel Linares Rivas, estrenada con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1908. También escribió la ópera, *A Virxe do cristal*, sobre un libreto de Ramón Cabanillas adaptaba al poema original de Curros Enríquez. Escribió algunas obras más para la escena así como obras sinfónicas y corales. No obstante, lo más importante de su producción son las canciones gallegas, por la gran difusión que llegaron a tener tanto geográficamente como a lo largo del tiempo. Las partituras editadas por Canuto Berea fueron grabadas en disco por los cantantes más importantes de la época. Algunos títulos como *Maio longo, Como foi? o Meus amores* son recordados todavía hoy en día.

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Real Academia Gallega y de número de la Sección de Música de la Real Aca-

demia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, desde su nombramiento el 29 enero de 1905 hasta su fallecimiento, acaecido el 1 de febrero de 1947.

RELACIONES Y COLABORACIONES CON LAS DIFERENTES ADMINISTRACIONES, ORGANISMOS E INSTITUCIONES

Durante el mes de febrero el presidente de la Academia mantuvo varias entrevistas en Madrid a fin de recabar colaboraciones y fortalecer las relaciones con diversos organismos e instituciones para poder llevar a cabo futuras actividades para la proyección de las artes gallegas fuera de Galicia. A este objeto se reunió con el presidente de la Junta Rectora del Instituto de España, don José Antonio Escudero López, con el propósito de estrechar las relaciones entre ambas Instituciones. Otra reunión se mantuvo con don Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza, para desarrollar un proyecto de exposición sobre Maruja Mallo, de pequeño formato y alrededor de la serie "*La Religión del Trabajo*"; mostrándose interesado y ofreciendo toda su infraestructura. También se entrevistó con el director cesante del Museo del Prado, don Miguel Zugaza Miranda y con el director adjunto don Miguel Falomir Faus, donde se acordó la prorrogación de la exitosa exposición "Maestro Mateo en el Museo del Prado" hasta el día 24 de abril; sobre ésta se han ido manteniendo conversaciones con el conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, así como con el director xeral de Cultura de la Xunta de Galicia, interesados en aprovechar este evento como extensión turística de Galicia, motivo por el que se pidió a la Consellería más implicación económica.

La Academia colaboró con Arteca S.L. prestando un retrato al óleo de rey Alfonso XIII de la autoría del pintor coruñés Pardo Reguera (1847-1916), para la Exposición "Gumersindo Pardo Reguera. Inspirador de Picasso", inaugurada en la Sala de Exposiciones Palexco de A Coruña, el día 17 de febrero, permaneciendo abierta hasta el 26 de marzo de 2017.

En el mes de marzo el presidente mantuvo una entrevista con don Josep Serra i Villalba, director del Museu Nacional d'Art de Catalunya, en la que también estuvieron presentes don Daniel Lorenzo Santos, director de la Fundación Catedral, y el director del Museo Catedral de Santiago, don Ramón Yzquierdo Peiró, y en la que se puso de manifiesto el interés de la Institución catalana por la exposición del Maestro Mateo, a fin de interrelacionarla con los contenidos de las salas de Arte Medieval Catalano-Aragonés. Asimismo, en marzo se mantuvo un encuentro con el presidente de la Xunta de Galicia, donde se trataron aspectos sobre la citada exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, así como la de Maruja Mallo en el Museo Thyssen-Bor-

nemisza, mostrando su interés en esta manera de difundir la cultura gallega. El Sr. Quintana Martelo se refirió además en esta reunión a la precaria situación económica de la Academia solicitando un incremento de la subvención que percibe de la Xunta de Galicia. El presidente Sr. Núñez Feijóo, prometió aumentar la dotación y agilizar los pagos. Igualmente manifestó el interés del Gobierno gallego por las gestiones de la Academia para llevar la exposición del Maestro Mateo al Metropolitan Museum of Art de New York. Asimismo, el presidente Sr. Quintana Martelo dio cuenta al plenario de las gestiones realizadas con la Real Academia de San Fernando y con el Instituto Cervantes de cara a una exposición sobre la obra gráfica de Castelao, en colaboración con la Fundación Torrente Ballester.

En el mes de julio el presidente de la Academia dio cuenta de una nueva entrevista mantenida el día 26 de junio con el presidente de la Xunta de Galicia y con el conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, a la que también asistió el director de la Fundación Catedral, interesados en el proyecto de la exposición del Maestro Mateo en el The Met Cloisters de New York, a fin de dar proyección al Año Santo Jacobeo del 2021.

La Academia nuevamente colaboró en la exposición “Los Reyes de España, de Isabel y Fernando a Felipe VI”, organizada por el Museo Histórico Militar de A Coruña, cediendo el retrato de Carlos III (anónimo copia del de



De izda. a dcha.: doña Margarita Amor López (vicerrectora de Estudiantes, Participación y Extensión Universitaria de la UDC); don Julio Mourenza Torreiro (director Conservatorio Superior de Música de A Coruña); don Roberto Javier López López (vicerrector de Oferta Docente de la USC); don Juan Viaño Rey (Rector de la USC); don Luis Costa Vázquez (vicedirector del Conservatorio Superior de Música de Vigo); don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA); don Julio Abalde Alonso (rector de la UDC); doña Silvia García González (decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo), y don Celestino García Braña (vicepresidente RAGBA). (Foto Vía Láctea).

Antonio Rafael Mengs – s. XIX). La muestra se llevó a cabo del 15 de junio al 29 de septiembre. También cedió su patrimonio bibliográfico, para la exposición “Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas”, organizada por la Fundación MAPFRE, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, celebrada en la sede de la Academia de San Fernando desde el 29 de septiembre hasta el 26 de noviembre de 2017. La exposición, comisariada por el académico numerario don Miguel Fernández-Cid Enríquez, incluyó obras de una veintena de museos, instituciones y colecciones privadas, de la obra plástica del artista: diseños, ilustraciones para libros y publicaciones periódicas, carteles o estampas.

El día 3 de octubre la Academia de Bellas Artes firmó un protocolo general de actuación con la Universidad de A Coruña, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Vigo y los Conservatorios Superiores de Música de A Coruña y de Vigo, para el desarrollo de líneas de cooperación en materia de divulgación de las Bellas Artes. El acto celebrado en la sede de la Academia, estuvo presidido por el titular don Manuel Quintana Martelo, y contó con la asistencia de los rectores de la UDC y de la UCS, don Julio Abalde Alonso y don Juan Manuel Viaño Rey, respectivamente; la decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, doña Silvia García González; la vicerrectora de Estudiantes, Participación y Extensión Universitaria de la UDC, doña Margarita Amor López; el director del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, don Julio Mourenza Torreiro el vicedirector del Conservatorio Superior de Música de Vigo, don Luís Costa Vázquez, así como el vicepresidente de la RAGBA don Celestino García Braña. El convenio, inicialmente con un año de vigencia, tuvo por objeto facilitar el asesoramiento mutuo entre estas entidades y el intercambio recíproco en proyectos de divulgación de las Bellas Artes a través de actividades científicas, exposiciones, conciertos o cualquier otra actuación que sirva para acercar el Arte a los ciudadanos.

La Academia colaboró cediendo sus instalaciones para el encuentro “Una mirada actual sobre Madariaga”, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con la colaboración del Instituto de Estudios Coruñeses “José Cornide”, que se llevó a cabo durante los días 29, 30 de noviembre y 1 de diciembre.

El día 2 de noviembre el presidente de la Academia se reunió con la gerente de Turismo de la Xunta de Galicia con el fin de abrir una posible colaboración y el consiguiente patrocinio de la exposición sobre Maruja Mallo que se llevará a cabo en el Museo Thyssen de Madrid la próxima primavera. Tema que podría abrir un ciclo de encuentros sobre “Galicia en Madrid”.

El día 8 de noviembre el presidente Sr. Quintana Martelo y el vicepresidente Sr. García Braña, mantuvieron un encuentro con el alcalde de Pontevedra

dra don Miguel Fernández Lores y con la concejala de Cultura doña Carmen Fouce Díaz, a fin de presentar un programa de actividades y concretar aspectos relacionados con el arquitecto Alejandro de la Sota, figura homenajeadada con el “Día das Artes Galegas 2018”, que se llevará a cabo el día 14 de abril del próximo año. El ayuntamiento pontevedrés ofreció el Teatro Principal de la ciudad para la realización de los actos, así como la posibilidad de una muestra itinerante dedicada al homenajeadado. El programa de actividades, en torno a la figura del arquitecto pontevedrés De la Sota considerado una de las personalidades gallegas más influyentes del siglo XX, se llevarán a cabo en colaboración con la Escuela Superior de Arquitectura, Colegio de Arquitectos de Galicia e integrantes del proyecto “Terra.” Por otro lado, representantes de la Fundación Alejandro de la Sota, mostraron su interés en colaborar en las actividades que se le soliciten.

PRESENCIA DE LA ACADEMIA

El día 8 de febrero, el presidente de la Academia asistió en Madrid a la toma de posesión de don Juan Manuel Bonet como director del Instituto Cervantes.

El día 23 de febrero, la Academia estuvo representada por la conservadora doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, en un homenaje póstumo que se rindió en el Centro Marcos Valcárcel de Ourense, a don Leopoldo Nóvoa, pintor y académico de Honor, en la presentación de la exposición «Atelier Armenteira», que reunió 19 obras creadas entre 1993 y 2012 en su taller pontevedrés.

El día 24 de febrero, tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, bajo la presidencia de jefe de Gobierno don Mariano Rajoy Brey, la ceremonia de entrega del Premio Nueva Economía Fórum 2017, concedido a la República de Argentina en la persona de su presidente don Mauricio Macri. La Academia estuvo representada por su titular don Manuel Quintana Martelo.

El día 8 de junio, se celebró en la Sala de Exposiciones del Museo Provincial de Lugo, el acto de inauguración de la exposición “Maruja Mallo. Vinte Almas”, patrocinada por la Excm. Diputación Provincial de Lugo. El vicepresidente, don Celestino García Braña, ostentó la representación de la Real Academia en este evento.

Por delegación del presidente, la Academia estuvo representada el día 28 de septiembre, por su secretario general don Felipe-Senén López Gómez, en el Jurado de los “Premios da Cultura Galega 2017”, galardones que sirven para reconocer la labor creativa desarrollada en Galicia por entidades y personas en el ámbito cultural, convocados por la Consellería de Cultura,

Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia. Al acto de entrega de los citados premios, celebrado en día 12 de diciembre en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela, por delegación del presidente asistió el académico numerario don Miguel Fernández-Cid Enríquez.

INFORMES EMITIDOS POR LA ACADEMIA, COMO ÓRGANO CONSULTIVO DE LA ADMINISTRACIÓN.

Informe 247 (EXP. SB.000045644/SPI.16/99)

Solicitante: Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración de BIC, con la categoría de paisaje cultural, del archipiélago de Sálvora (Riveira-A Coruña).

Informe 248 (EXP. SB.000024797)

Solicitante: Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración de BIC, con la categoría de yacimiento o zona arqueológica, del Campamento romano y Mansio Viaria de Aquis Querquennis (Ayuntamiento de Bande - Ourense)

Informe 249 (EXP. SB.000045609/SPI.15-070)

Solicitante: Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la declaración de BIC, como monumento, del denominado Pazo de San Isidro, sito en el lugar de Couto de Outeiro, parroquia de Nosa Señora do Carmen (Ayuntamiento de Mondoñedo - Lugo)

Informe 250 (EXP. 2017/207)

Solicitante: Dirección Xeral do Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable relativo a la restauración y desplazamiento del "Cruceiro de Casas Novas" sito en Santa María de Morente (Pontevedra).

CONSULTORES E INVESTIGADORES

Durante el año 2017, los estudiosos que han utilizado los fondos bibliográficos y documentales de la Academia mediante consultas on-line o en sala, fueron los siguientes:

Doña Ana Isabel Filgueiras Rei (Arqueóloga Municipal de Noia y de la oficina de Rehabilitación del Casco Histórico).

Consulta y reproducción del Archivo Académico de don Rafael Barros Merino para la realización del proyecto de rehabilitación del Casino de Noia.

Don Sixto Gómez Echemendia (Profesor de la Alianza Francesa)

Consulta del Archivo Musical de Galicia: partituras de don José Castro González “Chané” para la realización de una investigación sobre su obra.

Doña Filomena Dorrego Martínez (Técnico Superior de Museos. Museo de Belas Artes da Coruña).

Consulta de la publicación *Archivo Español de Arte*, Tomo XXXV, Núm. 139 para la realización de una recensión sobre un cuadro del pintor Francisco Collantes.

Don Francisco Manuel Illanes Ramos (Técnico de Turismo Ayuntamiento de Oleiros).

Consulta y reproducción de los trabajos de revista Abrente: “*La restauración de la iglesia románica de Sta. María de Dexo*”, de don José Ramón Soraluze Blond; “*Santa María de Dexo*”, de don Ramón Yzquierdo Perrín e “*Intervención arqueológica en la iglesia de Santa María de Dexo*” de doña Purificación Soto Arias y don Manuel Lestón Gómez, para la preparación de contenidos para visitas guiadas en la iglesia de Santa María de Dexo (Oleiros-A Coruña).

Doña Nelly Iglesias Ríos (Profesora de Piano. Escola-Conservatorio de Cambados).

Consulta del Archivo Musical de Galicia: partituras de don Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón para la realización de tesis doctoral sobre el músico.

Doña Rosa Villar Quinteiro (Directora Casa Museo da Navegación, Baiona).

Reproducción de fotografías de Baiona del Archivo Fotográfico Manuel Chamoso Lamas con la finalidad de incrementar el fondo de imágenes de la Casa da Navegación como archivo de la memoria de la Villa de Baiona (Pontevedra).

Don Anxo Rodríguez Lemos (Historiador).

Reproducción de una fotografía de Baiona del Archivo Fotográfico Manuel Chamoso Lamas para una investigación particular sobre la Villa de Baiona (Pontevedra).

Don José Luis Dopico Orjales (Profesor en el CEP Xosé María Brea Segade). Consulta Archivo Musical de Galicia: partituras de don Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón para investigación entre músicos de Galicia y Portugal.

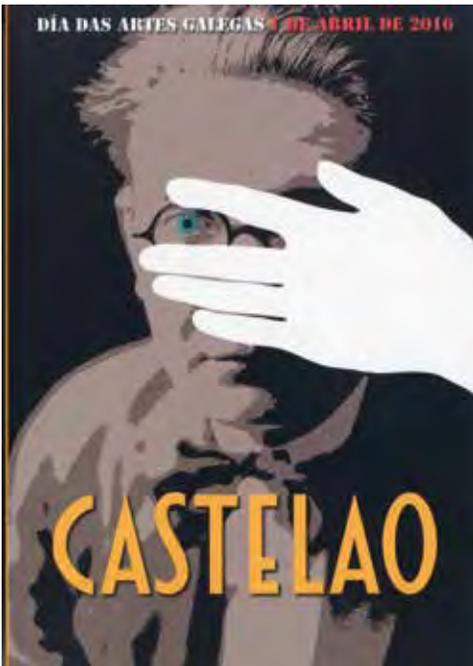
Don Xosé Manuel Casabella López (Arquitecto y académico de número de la RAGBA).

Consulta de las publicaciones: *“La Academia y la Escuela de Bellas Artes de La Coruña: 1850-1875”*, de don Antonio Meijide Pardo; *“Noticia histórica de las Galerías Coruñesas. Relación de Arquitectos de La Coruña desde que se creó el cargo hasta el presente”*, de don Juan Naya Pérez; *Revista del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses*; Núms. 27-28; y Boletín *“Abrente”* Núms. 16-17-18 y 35-36-37, para la realización de una publicación.

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA

En sesión ordinaria celebrada el día 29 de abril, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, realizó la presentación de las últimas publicaciones de la Academia: la revista *“Abrente”* núm. 47 correspondiente al año 2015, la monografía sobre Castelao Artista y la primera edición del catálogo de la *“Exposición Maestro Mateo en el Museo del Prado”*, todas ellas impresas en los talleres de la Excm. Diputación Provincial de A Coruña. Actividad editorial que, de alguna manera, hace visible y expresa los fines de investigación y divulgación del patrimonio cultural de Galicia.

La revista *“Abrente”* recoge los siguientes estudios: *Raros y extravagantes: los espacios sacros contemporáneos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, por doña Silvia Blanco Agüeira; *“¡Metralla para el pueblo!” El modernismo y la rosa de fuego*, por don Valeriano Bozal Fernández; *Paul Poiret: la construcción de la identidad creativa*, por doña Susana Cendán; *Acerca del patrimonio: 13 edificios en Galicia vinculados a la arquitectura del movimien-*



Monografía *“Castelao Artista”*

to moderno, por don Celestino García Braña; *Nuevas aportaciones sobre la muralla medieval tudense*, por don Ernesto Iglesias Almeida; *Los paisajes de la memoria a la historia*, por don Jorge Varela, y *La seguridad contra la criminalidad en los edificios religiosos*, por don Carlos Varela García; y en la sección destinada a “Recensiones”, una colaboración de don José Ramón Soraluze Blond, sobre la publicación *Centro histórico de Valencia: ocho siglos de arquitectura residencial*, de los autores doña Camilla Mileto y don Fernando Vegas, finalizando con un resumen de la Vida Académica desde octubre de 2014 hasta diciembre de 2015.

La monografía “Castelao Artista” núm. 4 de la colección Anexos Abrente, en edición bilingüe, recoge los trabajos: “*Génesis y configuración del Álbum Nós*”, de la catedrática de Historia del Arte Contemporánea de la Universidad de Vigo, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos; “*Castelao, imágenes de la guerra*”, del catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, don Valeriano Bozal Fernández, y la “*Aproximación a un estudio temático de Cousas de Nenos de Castelao*”, de la profesora doña Diana Vilas Meis.

Como complemento de la exposición “Maestro Mateo en el Museo del Prado”, se editó un catálogo que viene a cubrir igualmente la ausencia de una monografía sobre el Maestro Mateo y su proyecto en la catedral compostelana. La publicación cuenta con la participación de reconocidos especialistas, como don José Carlos Valle Pérez y don Ramón Yzquierdo Perrín, ambos numerarios de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, así como de don Manuel Antonio Castiñeiras González, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y del comisario de la exposición, don Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo Catedral.

TESORERÍA

En la sesión ordinaria celebrada en el mes de 28 enero de 2017 el tesorero dio cuenta del Balance y desarrollo del ejercicio correspondiente al año 2016, así como el Presupuesto de Gastos e Ingresos para el año 2017. Ambos fueron aprobados.

- El día 30 de diciembre de 2016 se llevó a cabo la firma del convenio de colaboración entre la Excm. Diputación Provincial de A Coruña y la Academia para financiar la programación cultural del año 2016, por un importe de 18.000,00 €. (*Abonada*)

Las subvenciones concedidas para el ejercicio económico del año 2017, fueron las siguientes:

- El 20 de junio se recibió escrito de la Fundación Barrié dando cuenta de la subvención concedida por un importe de 6.200,00 €, correspondiente al año 2017, con destino a las actividades culturales de la Academia y a la edición del Boletín "Abrente". (*Abonada*)
- El día 19 de julio se firmó un convenio entre la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria 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 2017, 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 €. (*Abonada 50%*)
- El día 15 de septiembre la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, acordó la concesión de una subvención por importe de 14.400,00 € para la catalogación de fondos académicos, realización de actividades culturales, comisiones y sesiones. (*Pdte.*)
- El diciembre 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 2017. (*Pdte.*)
- En diciembre la Excm. Diputación Provincial de Lugo aprobó una ayuda económica por un importe de 6.000,00 € con destino a la realización de informes académicos y actividades culturales. (*Pdte.*)

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA ACADÉMICA

A lo largo del presente año 2017 se recibieron diversas donaciones e intercambios procedentes de Academias de Bellas Artes, Universidades, Fundaciones, Bibliotecas y Entidades nacionales y extranjeras.

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. Universitat 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 Pontedeume (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 Arqueolóxico 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 Provincial 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.
- Universitat de Barcelona.
- Universitat 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 Estudios D. Domingos de Pinho Brandao (Arauca - Portugal).
- Centro Galego de Buenos Aires (Buenos Aires - Rep. Argentina).
- Grupe Audiois 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 Goiás (Goiana-Goiás-Brasil).
- Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres. Secc. D'hº 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 INTERCAMBIO

- *Adra. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego. Núm. 11.* Museo do Pobo Galego.
- *Agrupar desagrupar. Rupturas da representación.* CGAC.
- *Airiños, aires. Rosalía.* Museo de Pontevedra.
- Anna Turbau. Galicia 1975-1979. Consello da Cultura Galega.
- *Annales D'Histoire de L'Art & d'Archéologie. Núm. XXXVIII 2016.* Université Libre de Bruxelles.
- *Antiqvitas. Núm. 28.* Museo Histórico Municipal Priego de Córdoba.
- *Antoni Socías. Teoría y práctica del desierto.* CGAC.
- *Anuario 2015. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.* Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.
- *Anuario Brigantino. Núms. 38 y 39.* Excmo. Ayuntamiento de Betanzos.
- Archivo de Arte Valenciano. Núm. XCVIII. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- *Archivo Español de Arte. Núms. del 357 al 359.* CSIC.
- *Archivo Histórico del Reino de Galicia. Guía del investigador.* Archivo del Reino de Galicia.
- *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas.* Universidade da Coruña
- *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas.* Consello da Cultura Galega.
- *Aylov Opos. Fernando Moleres.* Museo das Peregrinacións e de Santiago.
- *Bañerios de Burgos: salinas de Rosío, las aguas escondidas 1877 – 1936.* Institución Fernán González.
- *BDG 70. A revolta do cómic galego.* Universidade da Coruña.

- *Boletín Auriense*. Tomo XLVI. Museo Arqueológico Provincial de Ourense.
- *Boletín da Real Academia Galega*. Núm. 376. RAG.
- *Boletín de la Institución Fernán González*. Núms. del 2016/1 al 2017/1. Institución Fernán González.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia del Tomo CCXIII Cuaderno II al Tomo CCXIV Cuaderno II*. Real Academia de la Historia.
- *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*. Núms. 187 y 188. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- *Boletín del Museo del Prado*. Tomo XXXIII. Núm. 51. Museo del Prado.
- *Boletín do Centro de Estudos Melidenses*. Museo da Terra de Melide. Núms. 29 y 30. Museo da Terra de Melide.
- *Bracara Augusta*. Vol. LXI Núm. 119 y Vol. LXII Núm. 120. Câmara Municipal de Braga.
- *Catálogo de impresos del Archivo Histórico Diocesano de Santiago siglos XVI-XVIII*. Archivo Histórico Diocesano de Santiago.
- *Clear Blue Sky Deep dark Water*, Graham Gussin. CGAC.
- *Colección Antonio Gallardo Ballart. Obras de Arte Románico y Gótico*. Museu Nacional D'Art de Catalunya.
- *Complutum* Vol. 27. Núms. 1 y 2. Universidad Complutense de Madrid.
- *Croa* Núm. 27. Museo do Castro de Viladonga.
- *Cuaderno de Estudios Gallegos*. Vol. LXIV. Núm. 130. CSIC.
- *Cuadernos de Estudios Borjanos*. Núm. LX. Centro de Estudios Borjanos.
- *De Arte. Revista de Historia del Arte*. Núm. 15. Universidad de León.
- *Diversarium Rerum*. Núm. 12. Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense.
- *El testamento del secretario real mosén Juan de Coloma. Estudio y edición*. Centro de Estudios Borjanos.
- *Entre a protección e o control. As espontaneadas de A Coruña e Ferrol*. Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses.
- *Exposición "Domus. Unha casa romana no Castro de Chao Sanmartín (Asturias)"*. Museo Arqueológico de San Antón.
- *Galicia en Cuba II*. Mariñeiros; Castelao en Cuba; guerrilleiros. Consello da Cultura Galega.
- *Historia de la arquitectura en Galicia: del neoclasicismo a la autarquía*. Universidade da Coruña
- *História. Revista da FLUP. IV Serie. Vol.6*. Universidade do Porto.
- *Imágenes para una nueva Roma: iconografía monetaria de la colonia Caesar Augusta en el periodo*. Centro de Estudios Borjanos.
- *Juan José Vera. La abstracción sorprendente*. Museo de Zaragoza.
- *Libro de Oro de la Música en España 2017-2018*. Ministerio de Educación.

- *Los reyes de España. De Isabel y Fernando a Felipe VI.* Museo Histórico Militar de A Coruña.
- *Lugris. Paredes soñadas.* Abanca.
- *Manuel Vilariño. Tectónica.* CGAC
- *Mar interior. Miguelanxo Prado.* Museo de Pontevedra.
- *Melómano. Núms. del 226 al 236.* Ministerio de Educación.
- *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936.* Museo de Pontevedra.
- *Miguel Vidal. Soños.* Museo de Pontevedra.
- *Nalgures. Tomo 12.* Asociación Cultural de Estudos Históricos de Galicia.
- *Notas de Patrimonio Auriense. Núm. 59. Condiciones y fianzas de Domingo de Andrade para la obra del Baldaquino del Santo Cristo de la catedral de Ourense. 1679.* Archivo Capitular de Ourense.
- *O arqueólogo portugués. Serie V. Vol. 4/5.* Museu Nacional de Arqueología, Lisboa.
- *Ofrenda lírica á nena Silvia Santiago Conde no día da súa Primeira Comuñón, 7 de setembro, 1960.* Consello da Cultura Galega.
- *Ópera Actual. Núms. del 198 al 208.* Ministerio de Educación
- *Picasso - Románico.* Museu Nacional D'Art de Catalunya.
- *Pyrenae. Núms. 47-1/2016 y 47-2/2016.* Universitat de Barcelona.
- *Quintana. Núm. 14. 2015.* Universidade de Santiago de Compostela.
- *Recordando a Francisco Domínguez Pablo a través de sus artículos.* Centro de Estudios Borjanos.
- *Revista de Guimaraes. Vol. 122/123.* Sociedade Martins Sarmiento
- *Revista de Historia Militar. Núms. del 120 al 122.* Ministerio de Defensa.
- *Ricardo Basbaum. Diagrams, 1994-ongoing.* CGAC.
- *Ritmo. Núms. del 903 al 913.* Ministerio de Educación.
- *Scherzo. Núms. del 325 al 335.* Ministerio de Educación
- *Stefan Brüggemann to be political it has to look nice.* CGAC.

PUBLICACIONES RECIBIDAS MEDIANTE DONACIÓN

- *A arte de navegar. A colección de Antonio Rama.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *A Baixa Limia Galega na Prehistoria Recente. Arqueoloxía dunha Paisaxe na Galicia Interior.* (Don José María Eguileta Franco).
- *A Coruña a cidade na arte.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Adolfo Anta Seoane en la Real Academia Gallega de Bellas Artes. Los premios "Marcial del Adalid".* (Estudio de los autores doña Lucía Patiño)

- Ponte y don Juan Raúl López Naya, cedido a la Real Academia para su posible publicación -Acta sesión ordinaria de 28 de octubre de 2017-
- *Aldeas. Escritos e imaxes da Galicia Tradicional. Santa María de Ons / Brión.* (Ayuntamiento de Brión).
 - *Alfar. Vols. 1, 2, 3 y 4.* (Excmo. Ayuntamiento de A Coruña).
 - *Antoni Socías. Teórica y práctica del desierto.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
 - *Aqua Divi Urbs. Agua, dioses y ciudad. Excavaciones arqueológicas en As Burgas.* (Don José María Eguileta Franco).
 - *Aqua Divi Urbs. Auga, deuses e cidade. Escavacións arqueolóxicas nas Burgas (Ourense).* (Don José María Eguileta Franco).
 - *Archeologia e Pittura. A Roma tra Quattrocento e Cinquecento.* (Don Felipe-Senén López Gómez).
 - *Arqueoloxía prehistórica na Terra de Celanova.* (Don José María Eguileta Franco).
 - *Arquivo da Colexiata. Clasificación e inventario guía.* (Don Ismael Velo Pensado).
 - *Arquivo da Colexiata. Os primeiros foros da Coruña.* (Don Ismael Velo Pensado).
 - *Art Exposicions. Trobada d'Art. De l'Empordá a Galicia. Encontro de Arte. De l'Empordá a Galicia.* (Ayuntamiento de Brión).
 - *Auga doce / Agua dulce.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
 - *Aylov Opos. Fernando Moleres.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
 - *Boletín do Museo de Belas Artes da Coruña. Núm. 1.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
 - *Brión en fotos. Unha memoria visual do S. XX.* (Ayuntamiento de Brión).
 - *Brión. Historia-Economía-Cultura-Arte.* (Ayuntamiento de Brión).
 - *Cadernos de estudos locais. Núms. 23 y 24.* (Don Francisco Pita Fernández).
 - *Cadernos de Estudos Xerais. Núm. 10.* (Don Francisco Pita Fernández).
 - *Camilo José Cela 1916>2016. El centenario de un Nobel. Un libro y toda la soledad.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
 - *Castelao Grafista: Pinturas, dibujos, estampas.* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).
 - *Castillo de Pambre. Proyecto de rehabilitación.* (Crecente Asociados).
 - *Castillo. A visión dunha obra.* (Don José Carlos Valle Pérez).
 - *Cercle Reial.* (Cercle Artístico).

- *Clásicas y populares. Siete transcripciones para violín con acompañamiento de piano. Complemento al primer cuaderno del "Método de violín" por E. Ainaud.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Clearblueskydeepdarkwater. Graham Gussin.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia)
- *Colección de 12 fotografías panorámicas de Luciano Roisin. Un rescate gráfico de Alvarellos Editora.* (Don Felipe-Senén López Gómez).
- *Cuntis na época romana.* (Ayuntamiento de Cuntis).
- *Cut through the fog. Eva Lootz.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *De l'Empordá a Galicia. Brión, xuño de 2014.* (Ayuntamiento de Brión).
- *De Lempordá a Galicia. 2ª Trobada d'art. 2º Encontro de Artes 2015.* (Ayuntamiento de Brión).
- *De María Vinyals a María Lluria. Escritora, feminista e activista social.* (Don José Carlos Valle Pérez).
- *Dende Auria. Reflexións sobre arqueoloxía e historia.* (Don José María Eguileta Franco).
- *Diego Santomé. Peza de esquina e outros espazos en conflito.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *El Convento de San Francisco de Betanzos. Un escalón perdido en el Camino inglés de Santiago de Compostela. Siglos XIV al XVIII.* (Don Xurxo Lobato Sánchez).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Blanco Amor. Brión xuño de 2008.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Castelao. Brión-Rianxo, días 1, 2 e 3 de xuño de 2012.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Castelao. Brión-Rianxo, días 1, 2 e 3 de xuño de 2012.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Cunqueiro. Brión, xuño de 2007.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Luis Seoane. Brión, xuño de 2009.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Roberto Vidal Bolaño. Brión, xuño de 2013.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Rosalía. Brión, maio de 2006.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Lembrando a Uxío Novoneyra. Brión, 4, 5 e 6 xuño de 2010.* (Ayuntamiento de Brión)
- *Encontro coa arte. Lembrando a Celso Emilio Ferreiro. Brión, 5 e 6 xuño de 2009.* (Ayuntamiento de Brión).

- *Encontro coa arte. Trobada d'art. De l'Empordá a Galicia. 2014.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Encontro coa arte. Trobada d'art. De l'Empordá a Galicia. Brión, 2016.* (Ayuntamiento de Brión).
- *Enrique Tenreiro. Punto e aparte.* (Don Enrique Tenreiro Lucena).
- *Estruturas da memoria.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Ferrol Análisis. Núm. 30.* (Club de Prensa de Ferrol).
- *Francisco Lloréns. El pintor de As Mariñas. Actividad didáctica /Alumnado de educación primaria.* (Consortio de As Mariñas).
- *Francisco Lloréns. El pintor de As Mariñas. Actividad didáctica /Alumnado de educación secundaria.* (Consortio de As Mariñas).
- *Gallaecia Petrea. Natureza, traballo, arte.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Gallegos. Núm. 23.* (Ézaro Ediciones).
- *Goya e Italia. Estudos y ensayos.* (Don Felipe-Senén López Gómez).
- *Guerreiro. Elízara, lugar onde non estiven.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Impulsores do movemento abstracto. Molezún, Mampaso, Labra, Caruncho.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *José Guitián. Fotógrafo en Compostela 1950-1980.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *La Catedral de Tui desde su plan director.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *La Escuela Naval Militar. Proceso de Construcción y Patrimonio Artístico.* (Escuela Naval Militar de Ferrol).
- *Las piedras que hacían vino. Viaje por los milenarios lagares rupestres de Galicia.* (Don Felipe-Senén López Gómez).
- *Locus horridus#locusamoenus. Antón Sobral.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Luis Gabú. Arte e ritual na Catedral de Santiago.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Mámoas y paisaje, muerte y vida en Val de Salas (Ourense).* (Don José María Eguileta Franco).
- *Manuel Colmeiro 1901 – 1999. Monografías.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Manuel Vilariño. Tectónica.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Manuscrito encontrado en A Coruña. Semblanza de una ciudad diferente.* (Don José Ramón Soraluze Blond).
- *Maruja Mallo.* (Casa del Lector-Fundación Germán Sánchez Ruipérez).

- *Maruja Mallo. Ana María Gómez González Mallo.* (Excma. Diputación Provincial de Lugo).
- *Memorandum 2016.* (Cocina Económica A Coruña).
- *Memoria 2016. Institución Benéfico-Social Padre Rubinos.* (Institución Benéfico-Social Padre Rubinos).
- *Memoria de actividades de Cultura da Xunta de Galicia 2016.* (Xunta de Galicia).
- *Modernismo en A Coruña y su área metropolitana.* (Don Xurxo Lobato Sánchez).
- *Morfología urbana de Betanzos de los Caballeros.* (Don Xurxo Lobato Sánchez).
- *Nas raíces de Brión: as Mámoas de Rañalonga.* (Ayuntamiento de Brión).
- *O mural da canteira. Leopoldo Nóvoa.* (Don Xurxo Lobato Sánchez, doña Rosario Sarmiento Escalona).
- *O primeiro Picasso. A Coruña 2015.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Oito espazos para sete miradas.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *On the road.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Ramón Trigo. Os sinais deixados.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Relato vital de Salvador de Madariaga.* (Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses).
- *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas.* (Don Ángel Luis Hueso Montón).
- *Santiago. A Esperanza.* (Don Ángel Luis Hueso Montón).
- *Santiago. San Paio de Antealtares.* (Don Ángel Luis Hueso Montón).
- *Símbolos, trazas, signos. As pinturas de Jorge Castillo.* (Don José Carlos Valle Pérez).
- *Simboloxía do Románico do Saviñao.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Tentativas críticas#1.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Teo Soriano. Umbral.* (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia).
- *Tierras de España. Galicia.* (Don Felipe-Senén López Gómez).
- *Vento nas velas.* (Don Xurxo Lobato Sánchez).
- *Xosé Vizoso. Carteis 1970-2014.* (Ayuntamiento de Brión).

AUDIOVISUALES RECIBIDOS MEDIANTE DONACIÓN

- CD + DVD. *Meniños cantores*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Agrupación Folclórica Ximiela*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Alejandro Vargas. Oriental Quartet. Oceanía*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *As nosas músicas. Cabana de Bergantiños*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Canta Compañía. Entre pedras*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Cántigas da Terra. Utra + outra 2006*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Cántigas de Nadal*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *César Morán. Río de son e vento*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Coro Cántigas da Terra*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Coro Cántigas da Terra. Estampas Coruñesas 1921-1928*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Cuarteto Saiva nova. Raíces*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Eleccións e Xacobeos. Ano de moito meneo. Orixinal de Antón de Santiago*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Galicia inédita en el teclado. Música selecta. José Carlos Rodríguez en su clavinova de concierto*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Jeí Noguerol. Lúa Nova*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Los Doré. El rey del Gũachismen*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Marcial del Adalid. Integral de obras para piano a catro mans. Dúo 2x4*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Nordesía. Travesía 1999*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *O camiño. Real Banda de Gaitas*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Orquesta Sinfónica de Galicia. 15 años*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Pedras Brancas. Guísamo Navidad 2006*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Pedras Brancas. Guísamo Navidad 2008*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Rondalla del Club de campo. Tradición y sabia nueva 2010*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Xoán Eiriz. Amores ei*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Xunguindo tempos. Un obrigado diálogo entre o herdado e o contemporáneo*. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- CD. *Pulpeiriña do Arenteiro. Himno da Festa do Pulpo do Carballiño*. (Don Felipe-Senén López Gómez).

ARCHIVO MUSICAL DE GALICIA DONACIÓN PARTITURAS

- *El ritmo de los dedos.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Escuela de Violín. Método completo y progresivo.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Escuela elemental de piano. Sociedad Didáctico-Musical. Volumen de primer año; Escuela elemental de piano. Sociedad Didáctico-Musical. Volumen de quinto año.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Es-lava, 1ª parte; Método de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Es-lava, 2ª parte.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Nuevo método fácil y progresivo para tocar con la perfección posible la bandurria, laúd-lira u octavilla.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Partitura do estreno da pregaria “Nosa Virxe do Rosario” con versos de Xosé Sesto sobor música de temas tradicionais de Ramiro Cartelle.* Fotocopia. (Don Felipe-Senén López Gómez).
- *Volumen encuadernado conteniendo partituras para violín y piano: “Elisir de amor”; “La sonámbula”; “Norma”. Para piano: “Indianola”; “Old man jazz”; “Now I know”; “La militarista”; “¡Por mi patria!”; “The violet song”; “Hindustan”; “El fox-trot de mi invención”; “El brujo”; “Wa-ya-Wais”; “Mimí, la midinette”; “Némesis”; “Era Florentina”; “Sus pícaros ojos”; “Las corsarias”; “La modernista”; “Nena...”; “Mon homme”; “Mimitos”; “Una miss, sería”; “Granero”; “Salomé”; “La hora del thé”; “La benibugafarra”; “Adiós a la Alhambra”. Para violín y piano: “Cavalleria rusticana”; “Preludio del acto 3º en la zarzuela El anillo de hierro”; “El barbero de Sevilla”; “Los puritanos”; y “La hija del regimiento”.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).
- *Volumen encuadernado conteniendo partituras para violín: “Los puri-tanos”; El barbero de Sevilla”; La hija del regimiento; La sonámbula”; Norma”; “Elisir de amor”; Il trovatore”. Partituras de “La viuda alegre”; para piano: “Eva-Walzer”. Partitura “La Duchesa del Bal-Tabarin”; para piano “Eva-Marcha”; partitura “Fox-Trot de las campanas” y para piano “Las Princesas del Dollar”.* (Doña María Elisa González Moro Zincke).

ACADÉMICOS: CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, PUBLICACIONES, HOMENAJES Y DISTINCIONES

ENERO

El día 14, la Orquesta de Cámara Galega y la soprano eslovaca Ingrida Gapova, tributaron, en el teatro Colón de A Coruña, un **homenaje** al compo-

sitor y académico de número de la Sección de Música, don Rogelio Groba Groba, con motivo de su 87 cumpleaños.

El día 17, en el salón de actos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes en A Coruña, don Felipe-Senén López Gómez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología, impartió a los alumnos de la UNED Senior de A Coruña, la conferencia “**Galicia: El misterio del principio-fin**”.

El día 23, tuvo lugar en el Museo Centro Gaiás de la Ciudad de la Cultura de Galicia, en Santiago de Compostela, la entrega de los **Premios da Cultura Galega 2016**, en las que fueron galardonados el miembro de número de la Sección de Expertos en las Artes, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, en la categoría de Artes Plásticas, y el miembro de número de la Sección de Música, don Maximino Zumalave Caneda, en la categoría de Música. En la categoría de Patrimonio Cultural fue premiado el Museo de Pontevedra, galardón que recogió su director, don José Carlos Valle Pérez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología.

El día 26, tuvo lugar en la galería Combustión Espontánea de Madrid la inauguración de la exposición conjunta titulada la “**Cuarta Pared**”, de los artistas don Alan Sastre y don Eduardo Manuel Matamoro Irago “Din Matamoro”, académico de número de la Sección de Pintura y Grabado.

El día 28, don Miguelanxo Prado Plana, numerario de la Sección de Artes de la Imagen, presentó en Angoulême, la edición francesa de **Presas fáciles**.

FEBRERO

El Sexto Edificio del Museo de Pontevedra, acogió el día 1, el acto inaugural del “Decimoquinto Memorial Filgueira Valverde” organizado por la vicerrectoría del Campus Universitario y el Museo de Pontevedra, en el que el académico de número de la Sección de Arqueología y Museología don José Carlos Valle Pérez fue el encargado de abrir el programa con la conferencia titulada “**Sánchez Cantón e o Museo de Pontevedra (coa cidade ao fondo)**”.

El día 16, quedó inaugurada en la sala de exposiciones Kiosco Alfonso de A Coruña, la exposición “**Airiños Aires, Rosalía**”, del académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez. La muestra organizada por la Fundación Rosalía y la Obra Social La Caixa, es un homenaje a Rosalía de Castro con 50 fotografías en las que el autor describe una geografía vital de la escritora. Esta misma exposición, inaugurada en 2016 y de carácter itinerante, se mostró posteriormente en el Centro Cultural Marcos Valcárcel de Ourense.

La VII edición de la muestra colectiva “**EmporcArte**” fue inaugurada en el Museo de Lalín (Pontevedra) el día 25. En la exposición se pudieron contemplar obras del artista don Acisclo Manzano Freire, académico de número de la Sección de Escultura.

MARZO

El día 2, la Fundación Luís Seoane de A Coruña acogió la mesa redonda sobre el mundo artístico “**Atlántica. A resposta de Galicia cara o mundo**”, en la que participaron, entre otros, el pintor don Manuel Rodríguez Moldes y la galerista doña Asunta Rodríguez Rodríguez, ambos académicos de número de la RAGBA.

Don Celestino García Braña, académico de número de la Sección de Arquitectura, fue el encargado de inaugurar las “Jornadas DOCOMOMO Ibérico” celebradas en la Universitat Politècnica de Valencia entre los días 23 y 24, con la conferencia “**¿El moderno hasta dónde?**”,

Organizada por el Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, el día 27 quedó inaugurada en la Sala de Exposiciones Kiosco Alfonso, la exposición antológica “**Miguelanxo Prado: 2003-2016**” del dibujante, ilustrador, autor de cómic y académico de número don Miguelanxo Prado Plana. En esta muestra el artista enseña una etapa de rotunda madurez que le permitió realizar proyectos tan ambiciosos como “De profundis” y “Ardalén”, auténticos ejes de la exposición, obras sobre papel y pintura que mantienen la genialidad técnica y su capacidad narrativa.

El académico de número de la Sección de Escultura don Ignacio Vázquez-Novoa Basallo participó en la **exposición-puja colectiva a favor de la Fundación Artiaga**, muestra que tuvo lugar el día 31 en la sede de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester de Santiago de Compostela.

ABRIL

El día 1, tuvo lugar en el Museo do Mar de Cervo (Lugo), como acto de clausura del “IV Congreso de Xéneros, Museos, Arte e Educación”, la conferencia “**Maruja Mallo, personaxe da arte nova (1927-1936)**”, impartida por doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, académica de número de la Sección de Expertos en las Artes.

El día 20, se inauguró en la Sala de Arte del Teatro García Barbón de Vigo la exposición “**Laxeiro en conversa. Un diálogo con artistas galegos contemporáneos**”, muestra colectiva que incluye obras del académico de

número de la Sección de Pintura y Grabado don Eduardo Manuel Matamoro Irago.

El día 28, en la Sala Capitular del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña se celebró un acto de homenaje al académico de Honor y arquitecto don Andrés Fernández-Albalat Lois, en donde se le distinguió como **presidente de honor del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses**, institución de la que fue miembro fundador (1964) y su director (2000-2016).

En la misma fecha, la galería Monty4 acogió la inauguración de la exposición titulada **“Alfonso Abelenda o la utopía del personaje total”** una retrospectiva en la que se pudieron contemplar dibujos, óleos y cerámicas, realizadas desde 1948 hasta la actualidad por el artista y académico correspondiente don Alfonso Abelenda Escudero.

MAYO

El día 5, quedó inaugurada en el Sexto Edificio del Museo de Pontevedra la exposición **“Caruncho Sempre (1929-2016)”** llamada a ser retrospectiva y que el fallecimiento del artista ha obligado a reconvertir en antológica. Compuesta por más de 60 obras que repasan la trayectoria del artista coruñés don Luis María Caruncho Amat, uno de los pioneros y principales representantes de la abstracción en España y académico de Honor de la RAGBA. Muestra comisariada por el académico de número de la Sección de Expertos en las Artes don Miguel Fernández-Cid Enríquez.

El día 11 en la sede ovetense del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, tuvo lugar una conferencia sobre la **“Fundación DOCOMOMO”**, a cargo de su presidente, el académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña.

El mismo día en A Coruña, el compositor, pianista y director de orquesta don Fernando Vázquez Arias, hizo entrega a doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, académica de número y presidenta de Honor de la Academia, de la partitura de la obra **“Suite das praias”**, composición dedicada a la que fue su profesora de piano.

El día 24, en la galería Monty4 de A Coruña, como acto de la exposición **“Alfonso Abelenda o la utopía del personaje total”**, tras ser presentado por la escritora Ánxeles Penas, el pintor coruñés don Alfonso Abelenda Escudero, académico correspondiente de la RAGBA, ofreció una charla en la que habló de sus facetas creativas y de las diferentes etapas de su carrera.

En la misma fecha, tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la conferencia titulada **“La conducta de una estrella, el surco de su trayec-**

toria” impartida por el académico de número de la Sección de Expertos en las Artes don Miguel Fernández-Cid Enríquez, charla en la que dio un repaso a las ideas, escritos y colaboraciones de Camilo José Cela con artistas plásticos.

“**Mexillón de Galicia**” obra ilustrada con fotos de don Xurxo Lobato Sánchez, académico de número de la Sección de Artes de la Imagen, y con textos de la escritora y periodista doña Omayra Lista, promovida por el Consejo Regulador da Denominación de Orixe Protexida Mexillón de Galicia, obtuvo el segundo premio al mejor libro de gastronomía del mundo en la modalidad de fotografía. El galardón fue dado a conocer el día 29 en el curso de la Gourmand Awards Ceremony celebrada en la ciudad china de Yantai.

JUNIO

El día 1, en la plaza de la catedral de Mondoñedo (Lugo) 500 alumnos de los Conservatorios Profesionales de Música de Galicia, junto con la Escola Municipal de Música “O Pallarego” de Mondoñedo, el Coro Ángeles de Compostela, de la Escolanía de la Catedral de Santiago de Compostela, y el Coro de Niños Cantores de la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG), interpretaron bajo la dirección del maestro don Maximino Zumalave Caneda, director asociado de la RFG y académico numerario de la Sección de Música de la RAG-BA, un concierto homenaje dedicado a los poetas Aquilino Iglesias Alvariño, Álvaro Cunqueiro, Leira Pulpeiro, Díaz Jácome y Noriega Varela, programa cultural de la Xunta de Galicia, denominado “**No bico dun cantar**”:

Asimismo, el día 7, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela, bajo la batuta del maestro don Maximino Zumalave Caneda, y como colofón del año académico, varios **alumnos de la Escola de Altos Estudos Musicais**, participaron como solistas en un concierto con la Real Filharmonía de Galicia.

La galería “La Caja China” de Sevilla acogió el día 7 la inauguración de la exposición “**Colectiva de Verano 2017**”, muestra compuesta por obras de varios artistas entre las que se incluyen creaciones del académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Eduardo Manuel Matamoro Irago.

El jurado del “**Premio Otero Pedrayo**”, correspondiente al año 2016, edición convocada por la Excma. Diputación Provincial de Ourense, dictaminó el día 8 de junio de 2017, por unanimidad conceder este galardón a los escultores ourensanos don Acisclo Manzano Freire y don Manuel García de Bucifios Vázquez, como reconocimiento al trabajo de ambos artistas y su contribución a la cultura gallega.

El día 17, en Santiago de Compostela con motivo de la inauguración de la **“X Jornada de los Clubes de Lectura”**, el conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia don Román Rodríguez González, hizo entrega de un premio al ilustrador don Miguelanxo Prado Plana, académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen, de quien destacó su importante trayectoria a favor del desarrollo, difusión y profesionalización del cómic gallego. El día 21, en la “Galería Vilaseco” dentro del programa cultural **“12 miradas Riverside”**, el mismo artista uno de los grandes referentes del cómic europeo y Premio Nacional de Cómic, ofreció una charla sobre su dilatada trayectoria, en la que aportó sus miradas sobre el proceso creativo.

El día 30, en el Museo de Belas Artes de A Coruña, se celebró un concierto a cargo de varios intérpretes con el estreno de obras del músico, pianista y director de orquesta don Fernando Vázquez Arias. En el programa se incluyó una composición para piano titulada **“Suite das Praias”** dedicada a su profesora doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, académica de número de la Sección de Música y presidenta de Honor de la Academia, presente en el acto.

JULIO

El día 6, tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, la presentación del libro **“Vento nas velas”**, obra del fotógrafo y académico de número de la Sección de Artes de la Imagen, don Xurxo Lobato Sánchez. La obra reúne los trabajos de don Avelino Ochoa Gondar, presidente de la Asociación Galega de Barcos Clásicos y de Época, y los de los académicos numerarios de la RAGBA, don José Ramón Soraluze Blond y don Felipe-Senén López Gómez. Posteriormente, entre otros lugares, fue presentada en la “Feria del libro de A Coruña” y en el Club Náutico de San Vicente de O Grove (Pontevedra), acto al que asistió el conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia don Román Rodríguez González.

El día 24, quedó inaugurada en el Centro Abanca Obra Social en Santiago de Compostela la exposición **“A mirada contemporánea”**, muestra formada por fondos de su propia colección que permitió ver 42 obras de artistas contemporáneos entre las que cabe destacar las realizadas por el académico de número don Eduardo Manuel Matamoro Irago y por el académico de Honor don Leopoldo Nóvoa García.

El sexto edificio del Museo de Pontevedra acogió el día 27 la inauguración de la exposición **“Pontevedra Suite”**; muestra con obras del académico

de número de la Sección de Pintura y Grabado don Manuel Rodríguez Moldes realizadas entre los años 1983 y 1987.

AGOSTO

El día 7, tuvo lugar en el Kiosco Alfonso de A Coruña la inauguración de la vigésima edición de **“Viñetas desde o Atlántico”**, acto que contó con la presencia de diversas autoridades y presentado por su director, el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana.

El paisaje urbano coruñés fue el tema central de la exposición que, con el título de **“A Coruña. Unha ollada”**, se inauguró el día 10 en la galería de arte Artebys de A Coruña. La muestra incluyó pinturas y esculturas de más de 30 artistas, entre ellos las del académico numerario de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta y las del pintor y académico correspondiente don Alfonso Abelenda Escudero.

El día 8, el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, acogió la presentación del vigésimo cuaderno del **“LX Curso Música en Compostela”** titulado **“La música en Santiago de Compostela. Año 1175. El alborear de la Edad Media”** de la autoría del académico de Honor don José López Calo.

El día 11, la sede de Afundación de A Coruña acogió una charla en la que participaron **siete artistas galardonados con el Premio Nacional de Cómic**, entre ellos don Miguelanxo Prado Plana, académico de número de la Sección de Artes de la Imagen y director de **“Viñetas desde o Atlántico”**.

También el día 11, en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, la Real Filharmonía de Galicia, dentro del **“LX Curso Universitario Internacional de Música Española”** organizado por **“Música en Compostela”**, ofreció un concierto dirigido por académico de número de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda en el cual fueron interpretadas obras de Joaquín Rodrigo, Luigi Boccherini, Xavier Montsalvatge y Manuel de Falla.

SEPTIEMBRE

El académico de número de la Sección de Escultura don Acisclo Manzano Freire fue nombrado **patrón de la Fundación “Eduardo Blanco Amor”** coincidiendo con la celebración del 120º aniversario del nacimiento del escritor; el decreto de nombramiento fue firmado el día 14 en la sede de la Excm. Diputación Provincial de Ourense por su presidente don Manuel Baltar Blanco.

El día 14, tuvo lugar en la galería Combustión Espontánea de Madrid la inauguración de la exposición individual del académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Eduardo Manuel Matamoro Irago bajo el título “**In-Out**”:

OCTUBRE

El día 9, se celebró en el Teatro Afundación de Vigo, un concierto a cargo de la **Real Filharmonía de Galicia** dirigido por el académico de número de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, con un programa dedicado a la música española, en el que se interpretaron las obras “Diez melodías vascas”, de Jesús Guridi, “Alhambra” de Andrés Gaos y “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla.

El día 18, tuvo lugar en la Sala Capitular del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, la toma de posesión del Ingeniero de Caminos don Carlos Nárdiz Ortiz como numerario del **Instituto de Estudios Coruñeses “José Cornide”**; el discurso de contestación corrió a cargo de don José Ramón Soraluze Blond, miembro de número del Instituto y académico de número de la Sección de Arquitectura de la RAGBA.

El académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Rafael Úbeda Piñeiro, inauguró el día 19 en la Galería Xerión de A Coruña la exposición “**Timbres cromáticos**”

El día 19, el arquitecto y académico de Honor don Rafael Moneo Vallés, recibió en Tokio (Japón) el **Premio “Praemiun Imperiale”**, galardón otorgado por la Japan Art Association desde 1989 en campos de la cultura no cubiertos por el premio Nobel.

NOVIEMBRE

El día 9, tuvo lugar en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela la inauguración de la exposición colectiva “**Modelo x armar**”, que reunió piezas de una treintena de artistas desde la década de los sesenta hasta hoy, entre las cuales se encontraban obras de don Eduardo Manuel Matamoro Irago, don Manuel Rodríguez Moldes y don Manuel Paz Mouta, académicos de número de la RAGBA.

El día 29, don José Carlos Valle Pérez académico de número de la Sección de Arqueología y Museología impartió en la Biblioteca Vidal Pazos de Marín (Pontevedra) la conferencia “**O Mestre Mateo**”, charla encuadrada dentro de las “XVI Xornadas Blanco Freijeiro de Arqueoloxía, Arte e Historia.”

Durante el mes de noviembre don Felipe-Senén López Gómez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología ofreció en la Biblioteca Provincial de la Excma. Diputación Provincial de A Coruña cinco conferencias dentro del ciclo **“As tradicións galegas”**.

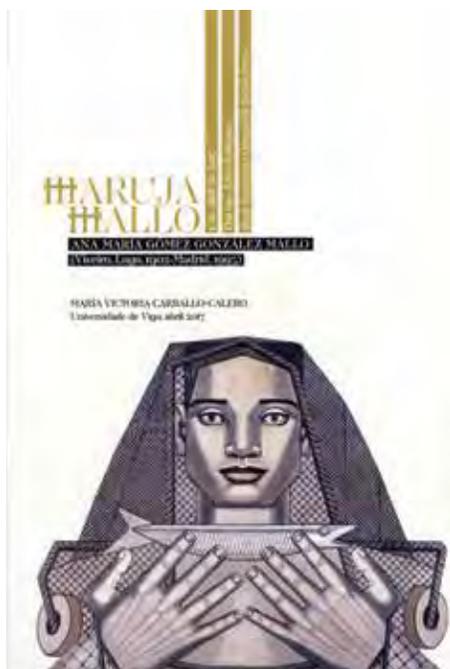
DICIEMBRE

El día 1, tuvo lugar en el Museo de Belas Artes de A Coruña, la inauguración de la muestra **“Alfonso Sucasas. Unha revisión”**, con la que el centro conmemoró los cinco años del fallecimiento del artista, proyecto expositivo comisariado por el académico numerario de la Sección de Expertos en las Artes don Miguel Fernández-Cid Enríquez.

El Edificio Francisco Rojas de Madrid acogió el día 1 la inauguración de la exposición colectiva **“Arte Abierto”**, muestra de arte contemporáneo en

la que se llevaron a cabo acciones artísticas de distinta naturaleza y que reunió la obra de 75 creadores entre los que cabe destacar al académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Eduardo Manuel Matamoro Irago.

El día 18 de diciembre se presentó en la Biblioteca Municipal de Viveiro (Lugo) la publicación **Maruja Mallo** de la autoría de la catedrática de Historia del Arte Contemporánea de la Universidad de Vigo y académica de número de la Sección de Expertos en las Artes, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, edición patrocinada por la Excma. Diputación Provincial de Lugo, con motivo de la celebración del “Día das Artes Galegas” año 2017, dedicado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes a la artista lucense.



Publicación “Maruja Mallo

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 2017



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

Archivero-Bibliotecario

Ilmo. Sr. Don Antonio Rodríguez Colmenero

Conservadora

Ilma. Sra. Doña María Victoria Carballo-Calero Ramos

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

ACADÉMICO SUPERNUMERARIO

Ilmo. Sr. Don Manuel García de Bucíños Vázquez

ACADÉMICOS DE NÚMERO POR SECCIONES

Pintura y Grabado

Ilmo. Sr. Don Rafael Úbeda Piñeiro

Excmo. Sr. Don Manuel Quintana Martelo

Ilmo. Sr. Don Eduardo Manuel Matamoro Irago

Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Felipe Criado Martín*)

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

Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Ramón Otero Túdez*)

Vacante (*por traslado a la categoría de Supernumerario, a solicitud del Ilmo. Sr. Don Manuel García de Bucíños Vázquez*)

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 Enrique José Jiménez Gómez

Arqueología y Museología

Ilmo. Sr. Don Felipe-Senén López Gómez

Ilmo. Sr. Don José Carlos Valle Pérez

Ilmo. Sr. Don Antonio Rodríguez Colmenero

Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Fernando Acuña Castroviejo*)
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 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
M.I.S. Don Alejandro Barral Iglesias
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



Foto de la Corporación realizada el día 25 de marzo de 2017, en la toma de posesión de don Álvaro Siza Vieira, como académico de Honor de la RAGBA. (Foto: Torrecilla).

De izquierda a derecha: don Ángel Luis Hueso Montón, don Ramón Yzquierdo Perrín, don Acisclo Manzano Freire, don Xurxo Lobato Sánchez, don Manuel Rodríguez Moldes, don Antonio Rodríguez Colmenero, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don Felipe-Senén López Gómez, don José Ramón Soraluce Blond, don Manuel Quintana Martelo, don Andrés Fernández-Albalat Lois, don Álvaro Siza Vieira, don Xosé Manuel Casabella López, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo, don Manuel Paz Mouta, doña Ángeles Penas Truque, don Xosé Díaz Arias de Castro, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, don Enrique José Jiménez Gómez y don José María Eguileta Franco.



Foto de la Corporación realizada el día 16 de diciembre de 2017, en la toma de posesión de don Manuel Gallego Jorreto, como académico de Honor de la RAGBA. (Foto: Torrecilla).

De izquierda a derecha: don Fernando Agrasar Quiroga, doña Ángeles Penas Truque, don Miguelanxo Prado Plana, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don Felipe-Senén López Gómez, don Andrés Fernández-Albalat Lois, don Celestino García Braña, doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, don Manuel Quintana Martelo, don Manuel Gallego Jorreto, don Xosé Manuel Casabella López, don José Carlos Valle Pérez, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, don Acisclo Manzano Freire, don Manuel Paz Mouta, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, doña María Asunta Rodríguez Rodríguez, don Xosé Díaz Arias de Castro, don Xurxo Lobato Sánchez y don José María Eguileta Franco.



Foto de la Corporación realizada el día 16 de diciembre de 2017. (Foto: Torrecilla).

De izquierda a derecha, sentados: don Felipe-Senén López Gómez (secretario gral.), don Manuel Gallego Jorreto (académico de Honor), doña María de la Mercedes Goicoa Fernández (presidenta de Honor), don Manuel Quintana Martelo (presidente), doña María Victoria Carballo-Calero Ramos (conservadora), don Miguel Fernández-Cid Enríquez (tesorero).

De izquierda a derecha, de pie: don Xurxo Lobato Sánchez, don Acisclo Manzano Freire, don Xosé Díaz Arias de Castro, don Miguelanxo Prado Plana, don José Carlos Valle Pérez, doña María Asunta Rodríguez Rodríguez, don Manuel Paz Mouta, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, don Xosé Manuel Casabella López, don José María Eguileta Franco y don Fernando Agrasar Quiroga.

VIDA ACADÉMICA

AÑO 2018

ACTO DE INGRESO DE DON DANIEL CARLOS LORENZO SANTOS COMO ACADÉMICO DE NÚMERO

El día 30 de junio la Real Academia Gallega de Bellas Artes celebró sesión extraordinaria pública en el Paraninfo del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela para el acto de recepción de don Daniel Carlos Lorenzo Santos como académico de número de la Sección de Arqueología y Museología. El acto presidido por el titular don Manuel Quintana Martelo, contó con las asistencias de diversas autoridades, entre ellas, don Julián Barrio Barrio, arzobispo de Santiago de Compostela; don Segundo Leonardo Pérez López, deán presidente de la Catedral; por el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, en representación del alcalde doña Blanca Novoneyra Rei, concejala de Acción Cultural; en representación de la Universidad de Santiago, doña María do Mar Lorenzo Moledo, vicerrectora de Comunicación, Cultura y Servicios; don José Antonio Reboredo López y doña Ana María Otero López, consejero mayor y consejera, respectivamente, del Consejo de Cuentas de Galicia; don Ramón Villares Paz, presidente del Consello da Cultura Galega; don Xesús Palmou Lorenzo, presidente de la Academia Xacobeá; en representación de la Real Academia Galega, don Ramón Lorenzo Vázquez; don Jesús Oitavén Barcala, secretario xeral técnico de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia; concejales de los ayuntamientos de Santiago, Vigo y Ames, miembros de otras instituciones, organismos y centros culturales, una amplia representación de numerarios de la Real Académica Gallega de Bellas Artes y numeroso público.

Tras la lectura de los trámites, propuesta y elección del nuevo académico por el secretario general Sr. López Gómez, se dio entrada en el Paraninfo, acompañado por los miembros numerarios don Xosé Díaz Arias de Castro y don Eduardo Manuel Matamoro Irago, al académico electo Sr. Lorenzo Santos, quien hizo uso de la palabra para expresar su agradecimiento a la Academia y a sus miembros por haberlo acogido en la misma, iniciando su interven-

ción con un breve recuerdo a su antecesor el profesor don Fernando Acuña Castroviejo, para seguidamente centrarse en el tema principal de su discurso titulado “Sueños y proyectos sobre el Museo Catedral”.

A continuación en nombre de la Corporación, don Miguel Fernández-Cid Enríquez numerario de la Sección de Expertos en las Artes, pronunció su discurso de contestación, haciendo un recorrido biográfico del beneficiario y destacando sus brillantes cualidades para formar parte de la Institución, poniendo de manifiesto que para que la Academia pueda cumplir sus objetivos –empezando por el primero: ocuparse de todo lo relativo a la protección, incremento y transmisión a las generaciones futuras de los bienes culturales– resulta imprescindible que sus académicos tengan, desde la excelencia de su trayectoria, no solo pluralidad de visiones sino también diversidad de recursos de acercamiento y análisis del patrimonio cultural gallego que depende de la Iglesia, dada su importancia.

Asimismo resaltó la conveniencia de integrar a especialistas que conozcan ese patrimonio no solo como historiadores sino como gestores o administradores, gente que lleva el “día a día”, los detalles más vívidos y conocen los mecanismos de funcionamiento interno. El Sr. Fernández-Cid finalizó su intervención afirmando que la Academia, con la entrada del Sr. Lorenzo Santos, gana en pluralidad y conocimiento, dándole la enhorabuena y bienvenida, por tanto, “a quien sabemos hace desde hoy más fuerte y plural a la Sección



Acto de ingreso de don Daniel C. Lorenzo Santos. (Foto: Sergio Louzao).



Grupo académico, de izda. a dcha., en primer término, Sr. López Gómez (secretario gral.), Sr. García Braña (vicepresidente), Sr. Quintana Martelo (presidente), Sr. Lorenzo Santos, Sra. Carballo-Calero Ramos (conservadora) y el Sr. Fernández-Cid Enríquez (tesorero). En la segunda fila: Sr. Úbeda Piñeiro, Sr. Yzquierdo Perrín, Sr. Lobato Sánchez y el Sr. Manzano Freire. En la tercera fila: Sr. Eguileta Franco, Sr. Valle Pérez, Sr. Díaz Arias de Castro, Sr. Matamoros Irago y el Sr. Zumalave Caneda. (Foto: Sergio Louzao).

de Arqueología y Museología y, lógicamente, a esta Real Academia Gallega de Bellas Artes”

Tras estas intervenciones el presidente Sr. Quintana Martelo hizo entrega de la medalla y el diploma a don Daniel Carlos Lorenzo Santos, cerrando el acto con unas palabras de satisfacción por su ingreso en la Academia, fruto de la transformación que se está llevando a cabo en el seno de la Corporación para que esté representado un amplio espectro de la sociedad, refiriéndose principalmente a la capacidad de trabajo y perseverancia frente a las dificultades del académico electo, y a su carácter sólido, sincero y altruista.

CONVOCATORIA PLAZAS Y ELECCIÓN DE ACADÉMICAS DE NÚMERO

La Real Academia de Bellas Artes, en su proceso de actualización de plazas vacantes de sus miembros, y con el ánimo de una mayor representatividad en todos los ámbitos en relación con la creatividad, la investigación o la divulgación del Patrimonio Cultural de Galicia, anunció en el Diario Oficial de



Las académicas electas, la pintora Menchu Lamas y la escultora Soledad Penalta. (Foto: Xurxo Lobato).

Galicia la provisión de una plaza de numerario para la Sección de Escultura, y otra de numerario para la Sección de Pintura y Grabado.

En sesión ordinaria de 14 de abril fueron presentadas ante el plenario dos candidaturas avaladas por diferentes miembros numerarios: una a favor de la escultora doña Soledad Penalta Lorenzo y otra a favor de la pintora doña Carmen Lamas Pérez. En la siguiente sesión ordinaria celebrada el día 26 de mayo, tras la votación reglamentaria resultaron elegidas académicas de número, doña Soledad Penalta Lorenzo, que pasará a formar parte de la Sección de Escultura, cubriendo la plaza vacante por fallecimiento del profesor de Historia del Arte don Ramón Otero Tüñez; y doña Carmen Lamas Pérez (Menchu Lamas) que ocupará en la Sección de Pintura y Grabado la que quedó vacante por fallecimiento del pintor don Felipe Criado Martín.

ACTO DE INGRESO DE DOÑA SOLEDAD PENALTA LORENZO COMO ACADÉMICA DE NÚMERO

El acto de recepción de doña Soledad Penalta Lorenzo como académica de número de la Sección de Escultura, tuvo lugar en Noia (A Coruña) el día 27 de octubre de 2018 en el Teatro Coliseo Noela, en sesión extraordinaria

pública celebrada bajo la presidencia del titular de la Academia don Manuel Quintana Martelo, actuando como secretario don Felipe-Senén López Gómez. El acto contó con la asistencia del alcalde de Noia, don Santiago Freire Abeijón; diversos concejales de la Villa, y otras autoridades, entre ellas, la de doña Rosario Álvarez Blanco, presidenta del Consello da Cultura Galega; doña María do Mar Lorenzo Moledo, vicerrectora de Comunicación, Cultura y Servicios de la USC; representantes de otras instituciones y centros culturales, así como una amplia representación de académicos y numeroso público que completaron el aforo.

Tras la lectura de los trámites, propuesta y elección por parte del secretario general, el presidente de la Academia solicitó la entrada de la académica electa, que ingresó en el teatro acompañada por los académicos numerarios don Xosé Díaz Arias de Castro y don Daniel Carlos Lorenzo Santos siendo recibida con aplausos por el público asistente, para, seguidamente hacer uso de la palabra expresando su agradecimiento a la Academia y a los miembros de la Sección de Escultura que promovieron su candidatura, y tras realizar un breve recuerdo hacia su predecesor el historiador, investigador y catedrático de Historia del Arte don Ramón Otero Túñez, procedió a la lectura de su disertación bajo el título de “*¿Cuál es la carga precisa de la pregunta?*”. Mediante la formulación de preguntas, doña Soledad Penalta fue desvelando su modo de ver el mundo que le rodea desde su infancia, en la villa de Noia, hasta la actualidad y cómo ha ido evolucionando en su hacer artístico según las oportunidades y los obstáculos que han ido apareciendo a lo largo de su vida



Doña Soledad Penalta Lorenzo. (Foto: Pichero).

desde los dibujos de su juventud a la cerámica, fundición, soldadura hasta la introducción de la escritura en sus obras. Concluyó su discurso con su concepción del arte que para ella “es seguir haciéndose como si el ser humano no se considerase terminado”.

El discurso de contestación, en nombre de la Corporación, corrió a cargo de don Felipe-Senén López Gómez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología, quien realizó un recorrido por la historia y el carácter monumental y marítimo de Noia y la zona de A Barbanza para establecer una correspondencia entre este entorno y la obra de la escultora Soledad Penalta a lo largo de su trayectoria artística. Destacó asimismo el carácter meditativo de sus obras que juegan con las palabras, los cambios de luz y el paso del tiempo, finalizando su intervención dando la bienvenida a la primera mujer que ocupa una vacante en la Sección de Escultura de esta Academia.

Tras estas intervenciones el presidente de la Academia procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a doña Soledad Penalta, haciéndole entrega del diploma acreditativo de este reconocimiento, para a continuación clausurar el acto con unas breves palabras recordando a don Ramón Otero Túñez, profesor que había dado cuerpo teórico e interpretación a las formas escultóricas ajenas, aludiendo así al complemento que su sucesora supone en la Sección de Escultura pues ésta propone ideas y crea formas rigurosas y personales. También señaló que Soledad Penalta “ingresó por sus méritos y



Académicos y alcalde de Noia con Doña Soledad Penalta Lorenzo (Foto: Pichero).

su excelencia, ayudando así a cumplir una deuda pendiente de la Institución para acercarse a un equilibrio de igualdad” en su pleno, manifestando que es una mujer de firmes convicciones que se reflejan en su obra, sensible y preocupada por encontrar siempre ese diálogo entre su trabajo y el espectador, una mujer que respeta y se hace respetar, y todo eso con modestia y afabilidad, trabajo y esfuerzo, cualidades que son necesarias para quien parece que somete el metal a su voluntad creativa y narrativa, que escribe con letra de hierro, expresiva y contundente, hechos que no tienen nada de sencillos. Para finalizar su intervención dio una calurosa bienvenida personal y en representación de todos los miembros que conforman la Corporación a la nueva académica, mostrando su agradecimiento al ayuntamiento de Noia por su cariñosa acogida y a todos los asistentes al acto académico.

ACTO DE INGRESO DE DOÑA CARMEN LAMAS PÉREZ COMO ACADÉMICA DE NÚMERO

En el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO), tuvo lugar, el día 1 de diciembre, la sesión extraordinaria pública para la recepción de doña Carmen Lamas Pérez cómo académica de número de la Sección de Pintura y Grabado. La sesión estuvo presidida por el titular don Manuel Quintana



Doña Carmen Lamas Pérez. (Foto: Marta G. Brea).

Martelo, actuando como secretario en funciones el académico don Miguel Fernández-Cid Enríquez. El acto contó con las asistencias de don Miguel Ángel Cadenas Sobreira, presidente del Tribunal Superior de Justicia de Galicia; don Cayetano Rodríguez Escudero, concejal del área de Cultura, en representación alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Vigo; don Anxo Lorenzo Suárez, director general de Políticas Culturales, en representación del Conselleiro de Cultura y Turismo de la Xunta de Galicia; doña Teresa Egerique Mosquera, diputada del Parlamento de Galicia y concejala del Grupo PP del ayuntamiento de Vigo; don Antón Patiño Pérez, presidente de Vegap; académicos, representantes de otras instituciones, centros culturales y numeroso público.

Abierta la sesión el Sr. Quintana Martelo cedió la palabra al secretario en funciones, para dar lectura a los trámites, propuesta y elección de la nueva académica. A continuación los miembros numerarios don Xosé Díaz Arias de Castro y doña Soledad Penalta Lorenzo, acompañaron a la beneficiaria hasta el estrado en el salón de actos de MARCO, siendo recibida en pie y con aplausos por el público asistente, para seguidamente proceder a la lectura de su discurso de ingreso, con unas palabras introductorias de agradecimiento a los académicos que la propusieron y a las personas relevantes de su vida y dedicar un breve recuerdo a su antecesor en la Academia, don Felipe Criado Martín, para seguidamente abordar el tema principal de su disertación titulada *“Cuando el color respira”*. Menchu Lamas realizó un recorrido por lugares y personas próximas con las que compartió momentos relevantes de su vida -destacó de manera especial a don Manuel Rodríguez Moldes y doña Berta Cáccamo por sus recientes fallecimientos- y abordó el tema central de su discurso, una reflexión sobre la vida, el proceso creativo y la situación del arte contemporáneo en la actualidad; dando especial relevancia al color, a las formas expresivas y a la evolución de estas -donde “la composición quiere reventar el espacio delimitado por el formato del cuadro”- y a la iconografía personal. La académica electa hizo también mención a la labor de galeristas y coleccionistas, a la importancia del papel activo de la mujer en el mundo del arte y la cultura a la delicada situación del MARCO, y a la desaparición del MAC, contextos que le sirvieron para realizar una defensa del colectivo artístico y cultural. Finalizó, la Sra. Lamas, con una invitación a visitar sus actuales exposiciones y con la exhortación “¡Dejemos respirar el color!”

En nombre de la Academia, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, miembro de número de la Sección de Pintura y Grabado, fue el encargado de dar contestación al discurso de ingreso, teniendo también unas palabras de recuerdo para los artistas fallecidos Berta Cáccamo y Manolo Moldes, académico de número de la Sección de Pintura y Grabado. A continuación, enumeró con detalle las diferentes cualidades de la obra y el hacer de la académica electa desde sus primeras imágenes que parecen intuitivas, las sugerencias

a la imaginación, el trazo creador de historias, a la esencia de la iconografía medieval sin la piedra, pero sí con el color que Din Matamoro, junto con la materia, considera inequívocos en la pintura de Menchu Lamas. Finalizó su conmovedor y personal discurso alentándola a seguir dignificando la profesión y mostrando su admiración y agradecimiento por, en sus propias palabras, “hacer respirar el color”. Ambas intervenciones fueron muy aplaudidas por el público asistente.



Académicos con doña Carmen Lamas Pérez. (Foto: Marta G. Brea).

A continuación, el presidente de la Academia procedió a la imposición de la Medalla Corporativa a doña Carmen Lamas Pérez, haciéndole entrega del diploma acreditativo de este reconocimiento, para seguidamente, clausurar el acto con unas breves palabras haciendo una descripción del contexto cultural y artístico de los años 80, época en la que conoció a la pintora. Señaló que fueron años en los que “Galicia tenía una mirada abierta y expectante desde el resto del Estado, tanto en las artes, como en las letras o en la música” y que de aquellos artistas quedaron los que fueron fieles a su trabajo y a su persistencia. Asimismo, hizo hincapié en las características y cualidades que convierten a Menchu Lamas “en una artista genuina y consolidada dentro del mundo de las artes plásticas”. Finalizó su intervención expresando su satisfacción y la del pleno por contar con una personalidad tan meritoria en el mundo de las artes y por acercarse un poco más a un “equilibrio de igualdad”.

FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS

Don Enrique José Jiménez Gómez

El día 4 de febrero falleció en Santiago de Compostela don Enrique José Jiménez Gómez, nacido en Tui el 27 de septiembre de 1946. Licenciado en Medicina y Cirugía en la especialidad de Obstetricia y Ginecología, perteneció al Personal Facultativo Estatutario de Atención Especializada de la Seguridad Social y al Cuerpo Nacional de Profesores Titulares de la Universidad de Santiago de Compostela.

Inició sus estudios musicales en Santiago de Compostela. Fue educado en la tradición violinística de la escuela franco-belga. Ingresó a los 17 años en la Orquesta de la Capilla de la SAMI de Santiago de Compostela en la que permaneció hasta los 24. Se retiró de la interpretación musical en público en 1989 aunque permaneció manteniendo el cultivo de la música de cámara. Participó estrechamente en “Música en Compostela” de la que fue su vicepresidente. Su tarea de investigación fue muy productiva en el ámbito musical con trabajos, presentación de libros, participación en coloquios, mesas redondas y artículos. Fue miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como Musicólogo y de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Galicia, miembro también del Seminario de Estudios Gallegos en la Sección de Historia de las Ciencias y de las Técnicas y del Consello da Cultura Galega.

Había sido nombrado académico de número de la Sección de Música de la Real Academia Gallega de Bellas Artes en sesión de 30 de abril de 2015, ocupando la plaza vacante por renuncia de don José López Calo. Su toma de posesión tuvo lugar el 27 de febrero de 2016 en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos de la ciudad compostelana pronunciando el discurso titulado *A Magna triloxía violinística galega do século XX*.

M.I.S. Don Alejandro Barral Iglesias

El día 20 de noviembre falleció en Santiago de Compostela don Alejandro Barral Iglesias, había nacido en O Grove el 17 de julio de 1930. Como canónigo de arte y secretario del consejo de fábrica y director del Museo catedralicio, fue el responsable durante dos décadas de la conservación del patrimonio de la Catedral de Santiago de Compostela, miembro de la Comisión de Patrimonio Histórico de la Ciudad y del Camino de Santiago. Fue autor de numerosas publicaciones y estudios; y profesor honorario de la Universidad Francisco de Vitoria. Había sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, en sesión celebrada el día 23 de marzo de 1991, a propuesta de los académicos numerarios señores Lata Montoiro, Otero Túñez y Soraluze Blond.

ELECCIÓN DE PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

El pintor don Manuel Quintana Martelo, en sesión extraordinaria celebrada el día 15 de diciembre, fue reelegido para un segundo mandato como presidente de la Real Academia Gallega de Belas Artes. Nombrado académico de número en 2004 ingresó en la Corporación tras la lectura de su discurso “A forma: a Natureza do debuxo”. En la Junta de Gobierno de la Academia ocupó el cargo de conservador (2011-2014), y el 29 de noviembre de 2014 resultó elegido presidente. Entre otros aciertos durante su primer mandato cabe destacar la institucionalización del “Día das Artes Galegas”, las exposiciones “Maestro Mateo en el Museo del Prado”, “Castelao Grafista” en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la incorporación de mujeres como académicas en las diferentes secciones de la Institución, como acercamiento al equilibrio en la igualdad.

En la misma sesión, también quedó designada la nueva Junta de Gobierno, compuesta por los siguientes miembros: don Celestino García Braña, vicepresidente; don Felipe-Senén López Gómez, secretario general; don Miguel Fernández-Cid Enríquez, tesorero; doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, archivera-bibliotecaria, y doña Soledad Penalta Lorenzo, conservadora.



Plenario del día 15 de diciembre de 2018. (Foto: Raúl L. Naya).

“DÍA DAS ARTES GALEGAS” 2018



Cartel “Día das Artes Galegas” 2018. (Fotografía: Xurxo Lobato / Gráfica: Xosé Díaz).

En sesión ordinaria celebrada el 1 de julio de 2017, el plenario decidió elegir la candidatura del arquitecto Alejandro de la Sota Martínez para la celebración del “Día das Artes Galegas” del año 2018. En esta deliberación la Academia tuvo en cuenta la importante significación de su legado y de su obra arquitectónica. Caracterizado por la adecuación al entorno paisajístico o urbano, o la funcionalidad, conocedor de los nuevos materiales y de las nuevas tecnologías constructivas, antológico representante del estilo arquitectónico internacional.

Sin duda puede y debe ser considerado una de las personalidades gallegas más influyentes del S. XX y, probablemente, el más notable de entre los arquitectos españoles de la segunda mitad de ese siglo. Su obra se extiende por toda España y, lógicamente en Galicia, donde sus edificios son de los más estudiados y publicados de

nuestra Arquitectura Moderna. Con esta designación la Real Academia Gallega de Bellas Artes quiere hacer también una llamada de atención a cuanto significa el Movimiento Moderno en Arquitectura. Obras consideradas fundamentales para el entendimiento de la contemporaneidad lo que no ha evitado que muchas de ellas soporten graves deterioros, en algunos casos llegando hasta su desaparición por el intervencionismo y la falta de sensibilidad.

CELEBRACIÓN DEL ACTO EN PONTEVEDRA

El Teatro Principal de Pontevedra acogió el día 14 de abril un acto solemne para la celebración del “Día das Artes Galegas 2018”, y rendir homenaje a la figura del arquitecto pontevedrés don Alejandro de la Sota Martínez (1913-1996). El acto académico fue presentado por la decana de la Facultad de Bellas Artes del Campus de Pontevedra, doña Silvia García González, y

contó con la asistencia e intervenciones del conselleiro de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria, don Román Rodríguez González, y del alcalde de Pontevedra, don Miguel Anxo Fernández Lores; y con la presencia de académicos, además de otras autoridades, representantes de instituciones universitarias y culturales, familiares del homenajeado y numeroso público. Como acompañamiento musical, el acto contó con la actuación de la Coral Polifónica de Pontevedra.



Don Román Rodríguez González, conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia, don Manuel Quintana Martelo, presidente de la RAGBA y don Miguel Anxo Fernández Lores, alcalde de Pontevedra. (Foto: Vía Láctea).

La apertura del acto corrió a cargo del titular de la Real Academia Gallega de Bellas Artes don Manuel Quintana Martelo, que destacó la figura de Alejandro de la Sota como “hombre y nombre” sobradamente conocido en el mundo de la arquitectura y de trascendencia social, que dejó una fuerte huella y es considerado uno de los arquitectos españoles más influyentes del siglo pasado.

El presidente señaló que es un deber de la Academia reconocer la obra del que, habiendo nacido en Galicia, deja una herencia para nuestra historia y nuestro país y que la Academia, como institución viva y activa tiene que estar alerta en favor del patrimonio, de su conservación, de su recuperación y de su magnificación. Para ello, el presidente aludió a la necesidad de tranquilidad económica para el funcionamiento del día a día y para el trabajo que no se ve desde fuera. Manifestó asimismo las preocupaciones actuales de la

Academia, y de los expertos que forman sus secciones, que van desde la elaboración de un proyecto en curso sobre el estado del patrimonio gallego fuera de Galicia hasta el apoyo a instituciones culturales que pasan momentos de dificultad. Concluyó su intervención con unas palabras dedicadas a Alejandro de la Sota y a las actividades más destacadas que se están llevando a cabo en torno a la figura del arquitecto pontevedrés y agradeciendo su presencia al público asistente.

Seguidamente, don Celestino García Braña, vicepresidente de la Academia y miembro de número de la Sección de Arquitectura, fue el encargado en nombre de la Institución, de realizar una emotiva glosa titulada “El arquitecto De la Sota o la búsqueda de lo esencial”, donde hace un recorrido por la vida y obra del arquitecto pontevedrés, reconociendo su labor creativa y señalándolo como uno de los más notables de la arquitectura española del siglo XX y el más singular de aquellos que vincularon su estrategia creativa al Movimiento Moderno, avalado por respetables autores que dieron constancia de su excepcional trabajo en sus historias de arquitectura.

Como eje principal del discurso, el Sr. García Braña analizó el pensamiento y obra de De la Sota, que aunque fundamentados a mediados de siglo, mantenía una decidida voluntad de proyectarse hacia el futuro, destacando que fue capaz de articular una manera de pensar la arquitectura desde las circunstancias específicas de su presente e influir poderosamente en la de las generaciones posteriores.

Teniendo como escenario el Teatro Principal, un edificio que casualmente sufrió un incendio tal día como hoy y que fue reconstruido tras un concurso en el que Alejandro de la Sota fue jurado, el vicepresidente de la Academia hizo referencia a la etapa inicial del arquitecto en la Pontevedra de los años veinte. La figura y potente personalidad de su padre, Daniel de la Sota y Valdecilla, un ingeniero militar cartógrafo de origen cántabro muy influyente en la época, propició el contacto de su hijo con la vida creativa y cultural de la ciudad a través de los ojos de Alexandre Bóveda o Castelao, con recuerdos de las horas transcurridas en el Café Moderno o en los ensayos de la Coral Polifónica, pero principalmente el recuerdo de la casa familiar en la parroquia Salcedo.

Siguiendo con su relato, el Sr. García Braña dio paso a la madurez de De la Sota con su traslado, primeramente a Santiago, y después a Madrid para cursar estudios de arquitectura. Aquí comenzó la primera etapa profesional del arquitecto con su incorporación al Instituto Nacional de Colonización (INC) tras el fin de la Guerra Civil, diseñando lo que él mismo denominó “Los poblados”, construcciones de un proceso de desarrollo rural en las zonas más deprimidas en el país de posguerra. Apuntando que “resultó ser un lugar de trabajo privilegiado para un reciente titulado, donde podía proyectar y construir núcleos de población.”

Garantizado el aprendizaje inicial, el Sr. García Braña señaló que los proyectos de los poblados de Esquivel o Entreríos le ayudaron a entender la arquitectura popular y a encaminar su arquitectura a la simplificación de las formas, con el fin de conseguir y descubrir las esencias de las cosas, mediante la reducción al estricto y necesario.

Otra de las fijaciones del arquitecto fue la experimentación con nuevos materiales, recordando, como De la Sota comenzó a tener inquietudes y mirar al exterior para descubrir las posibilidades de los perfiles metálicos, los prefabricados de hormigón o el vidrio.

Pero un pequeño libro del arquitecto húngaro Marcel Breuer será el detonante de un proceso que llevará a Alejandro de la Sota a coronar unas de las cuotas más altas de la arquitectura española del siglo XX. El Sr. García Braña, subraya la relevancia de la obra “Sun & shadow” para el arquitecto, que le ayudó a descubrir el camino a recorrer, y afirmar: *“La arquitectura no debe entenderse como un hecho personal, sino abstracto. Debe reiterarse porque los problemas que ha de resolver son múltiples y repetidos”*.

Aquí De la Sota inicia una tercera etapa, con una nueva vida creativa y la construcción de su lógica arquitectónica. “Su concepción es operativa y confía en la demostración a través de la realidad de los edificios que llega a construir” –destacó García Braña, como tesis fundamental de una especie de “catecismo” de cabecera para muchos arquitectos y que dejó una huella inestimable en la arquitectura española.

El Sr. García Braña se internó en la recta final de la glosa analizando las cuestiones fundamentales de la filosofía arquitectónica de De la Sota: el cambio tecnológico como artífice de una nueva arquitectura, rechazo de toda especulación formal y la arquitectura como respuesta a la vida. Con la oportunidad ya de usar nuevos materiales en España. Analizando cómo De la Sota utilizó primeramente perfiles metálicos de producción industrial, paneles prefabricados de hormigón después, las envolturas de chapa metálica y finalmente el vidrio, como medios para su exploración de lo arquitectónico donde la formalización final dependía del material utilizado en cada caso, de la técnica, de la ligereza conceptual y material, y las instalaciones.

Con respeto a la cuestión de la forma, señaló, que Alejandro de la Sota, con su renuncia consciente a la búsqueda de la forma, condujo su trabajo a la austeridad, a lograr la expresividad a partir de la exploración de las capacidades que derivan de la utilización de un único material. Y sobre su concepción de la arquitectura como respuesta a la vida, destacó que el arquitecto se inclinó por la idea de uso.

Y de forma nostálgica, el orador finalizó su glosa referenciando su etapa como alumno de Alejandro de la Sota, con recuerdos inolvidables de sus lec-



Don Celestino García Braña, glosando la figura de Alejandro de la Sota. (Foto: Vía Láctea).

ciones, a veces enigmáticas, pero siempre agitadoras de tranquilas conciencias arquitectónicas, señalando que “el camino andado por De la Sota fue largo y fructífero, con algunos de los edificios más importantes de la arquitectura española y europea, su pensamiento arquitectónico, las caricaturas y dibujos, y la herencia para sus discípulos que enriquecen el panorama arquitectónico actual”.

DISCURSO DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

Sr. Alcalde de Pontevedra
Sr. Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Sr. Vicepresidente de la Excm. Deputación Provincial de Pontevedra.
Señoras y señores académicos
Sr. Decano del Colegio de Arquitectos de Galicia
Autoridades, señoras y señores

Parece que fue ayer y ya estamos en el cuarto año del “Día das Artes Galegas”. En 2015 comenzaba esta etapa de la RAGBA homenajeando al Maestro Mateo. Algo debemos hacer bien cuando cada año son más aquellos que se juntan a hacer actividades para festejarlo.

Esta Academia, recogiendo propuestas tanto de dentro como aquellas llegadas de fuera, tuvo a bien apostar por un arquitecto, Alejandro de la Sota, hombre y nombre sobradamente conocido en el mundo de la arquitectura y también por su amplia transcendencia social.

Nuestro sentir como académicos es rendir homenaje a todos aquellos y aquellas que dejaron fuerte huella en el mundo del arte, y también, con esto, es necesario alguna vez recuperar o traer a esta fiesta, nombres no tan evidentes, pero con gran repercusión. Si con Maestro Mateo y Castelao se cumple una evidencia, con Maruja Mallo o incluso De la Sota, quizás no es tanta en su impacto popular, a pesar de la gran importancia del legado en su obra.

Esto es deber de la RAGBA, señalar para su reconocimiento en la sociedad, toda aquella obra hecha por quien, nacido en Galicia, deja una herencia para nuestra historia, para nuestro país, porque eso es hacer país, eso es responder a las demandas que como institución se nos suponen, porque, esta Institución está viva, muy activa y, siempre, con la pretensión de ser útil, de estar alerta en favor de nuestro patrimonio, de conservarlo, recuperarlo o magnificarlo: trabajamos por ello y somos conscientes de que solamente de esta manera seremos quien de justificar nuestra presencia en Galicia.

Sabemos que hay mucho por hacer, sabemos que hay muchas luchas por las que tenemos la obligación de trabajar, pero sabemos que si este trabajo tiene frutos es porque todos los que formamos el conjunto plural de la Academia, ponemos todo nuestro empeño y trabajo.

Seguimos faltos de tranquilidad económica, no dejamos de repetirlo porque es nuestra gran deuda, y necesitamos de cierta holgura en los números para cumplir adecuadamente con nuestro cometido. Se trabaja con el altruismo de nuestro esfuerzo: no demandamos gratificaciones ni elogios, solamente pedimos poder llevar adelante todos nuestros proyectos...

No son celebraciones como esta lo que nos preocupa, hasta hoy las distintas instituciones que están con nosotros este día dan su apoyo y colaboran con generosidad: gracias. Necesitamos más apoyo para el día a día de la Institución, para todo eso que no se ve desde fuera, para todo ese esfuerzo y lucha por el bien del patrimonio cultural gallego.

Esta Academia, formada por secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura, Música, Arqueología y Museología, Expertos en las artes y Artes de la Imagen, cubre, en amplio abanico, todas las distintas artes: algo tendrá que decir, por lo tanto, una institución formada por expertos en todas esas materias.

Hemos escuchado repetidas veces en los últimos tiempos, cómo desde la sociedad civil, política o cultural, se preocupan por la recuperación de lo que se llama "expolio" del patrimonio gallego. alguna de esas voces se acerca a esta Institución en demanda de colaboración, apoyo o consulta: no

siempre hay esta unidad lineal de trabajo, actuando más de lo deseado de manera unilateral. Nosotros no estamos en los medios con tanta frecuencia publicitando nuestras preocupaciones y demandas, pero no duden ustedes que sí estamos en ello y desde un solo aparente silencio, trabajamos con todo el coraje a favor de nuestro patrimonio e incluso en la recuperación de eso que se define como “expolio”.

Tenemos en elaboración, ya avanzada, una recogida de datos y preguntas sobre el patrimonio fuera de Galicia, unas veces conocido y otras no tanto. Pero lo sabemos, forma parte de nuestra preocupación y somos una voz para denunciarlo. No tendremos la suficiente fuerza para arreglarlo, pero sí para hacernos preguntas y ponerlo en conocimiento de toda la sociedad.

Nos preocupamos, también, por instituciones culturales que están pasando momentos de dificultad en su apartado de gestión, y que son parte importante del mundo de la cultura gallega: nosotros estamos presentes y buscamos maneras o formas de aportar soluciones para que nuestro tejido cultural no se resienta más de lo que ya está: un país sin cultura es un país muerto y nosotros pretendemos una cultura libre de intromisiones ajenas, viva, abierta, plural y que sea ésa la herencia que dejemos para nuestro futuro.

Tenemos la suerte de estar en un país repleto de riqueza patrimonial; tenemos el deber de preservarlo, de enriquecerlo y de cuidarlo. Tenemos la suerte de nuestras gentes, de todos aquellos que dejan su legado a través de su trabajo y hoy, tenemos suerte de tener entre nuestros prominentes, la figura de Alejandro de la Sota a quien dedicamos este año 2018 el “Día das Artes Galegas”.

Alejandro de la Sota, nacido en Pontevedra en el año 1913, después de sus primeros estudios en su tierra, cursa Arquitectura en Madrid. Es un hombre inquieto e interesado en las distintas formas y expresiones de las artes que explora y desarrolla de un modo profundo e interesado. Se podría decir que es una persona multifacética: practica la caricatura que aprende fijándose y viendo a Castelao, dibujante constante, acuarelista más que digno, fotógrafo, intérprete musical al piano, miembro de la Coral Polifónica de Pontevedra y también, de paso, arquitecto.

Interesado en las arquitecturas de Wright o Alvar Aalto, pasando por Mies van der Rohe, Le Corbusier o incluso Gropius, De la Sota no los copia, pero obtiene de ellos lo más valioso, intentando, casi siempre logrando, encontrando en cada situación la solución más adecuada, teniendo en cuenta las capacidades, más bien escasas, de aquella depauperada España de su tiempo. Expresa, de este modo, la idea de entender la Arquitectura en torno a su pensamiento y aportando esta idea a las generaciones que le siguieron, basándose en la búsqueda de los argumentos básicos, elementales, funcionales y constructivos que fundamentan su obra.

Alejandro de la Sota, de interés neo-constructivista, es uno de los arquitectos españoles más influyentes del siglo XX. Hombre de pensamiento lineal, claro, preciso y lúcido, dejando siempre un espacio para la sugestión y posibilitando con ello una honda interpretación. Como hacía Mies van der Rohe, su concepción de los materiales le permite olvidar la arquitectura deteniendo la forma en la construcción.

Nos deja una buena huella de trabajos comenzando por una de sus más señaladas señales de identidad, el edificio del Gobierno Civil de Tarragona, pero su trabajo se extiende a lo largo de una geografía muy amplia y aunque aquí en Galicia su presencia es un poco escasa, el Pabellón de Deportes y el Banco Pastor de Pontevedra así como el Colegio Residencia Caja de Ahorros Provincial de Ourense, son parte representativa y una herencia para la posteridad, sin olvidarnos de una de sus referencias más veces estudiada, el gimnasio Maravillas de Madrid. En otra faceta de sus méritos, es reconocido con la Medalla de la ciudad de Pontevedra, Medalla de Oro de la Arquitectura del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes o con el Premio Pinat entre otros.

Con esta celebración del “Día das Artes Galegas” que durará todo el año, con la muestra del Museo de Pontevedra o la muestra “Sota na rúa”, inaugurada esta mañana en colaboración con Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, con la realización de un vídeo de imágenes y aportaciones inéditas bajo la colaboración de la Fundación Alejandro de la Sota, con la realización de un libro que recoge comentarios de sus diferentes aportaciones, la RAGBA quiere volcarse en difundir la obra y el pensamiento de uno de los más valiosos creadores gallegos contemporáneos, en el convencimiento de que con ello se contribuye a señalar, consolidar y difundir los valores de nuestra cultura.

Nada más y muchas gracias a todos ustedes por su presencia.

Manuel Quintana Martelo
Presidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes

EXPOSICIÓN “ALEJANDRO DE LA SOTA 1913-1996”

Con motivo del “Día das Artes Galegas 2018”, en la mañana del día 14 de abril quedó inaugurada la exposición “Alejandro de la Sota 1913-1996”, promovida por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia (COAG) en colaboración con la Real Academia Gallega de Bellas Artes. El acto tuvo lugar en la Praza da Ferrería de Pontevedra, y contó con la asistencia del alcalde de la ciudad, don Miguel Anxo Fernández Lores; el decano-presidente del Colegio de Arquitectos de Galicia, don Antonio Maroño Cal; el presidente de la Real Academia

Gallega de Bellas Artes, don Manuel Quintana Martelo; y el vicepresidente de la Institución, don Celestino García Braña.

Fue una exposición en la calle, diseñada por Trespes Arquitectos, concebida para que los ciudadanos la puedan visitar y recorrer de una forma pausada. La exposición mostró las obras de Alejandro de la Sota Martínez y su pensamiento arquitectónico, con fondos documentales cedidos por la fundación Alejandro de la Sota.

Compuesta por ocho prismas de base cuadrada, cada prisma acoge una temática, y cada temática presenta dos proyectos: 1º Presentación y habitar con el proyecto “Poblado Esquivel” en Alcalá del Río, Sevilla (1952); 2º Espacios para habitar con los proyectos “Casa Guzmán” en Algete, Madrid (1972-1974, derribada en 2016) y “Casa Domínguez” (1973-1978) en Caeira, Poio (Pontevedra); 3º. Espacios para la industria con los proyectos de la central lechera Clesa (1958-1961) y Tabsa (1956-1958) en Madrid; 4º. Espacios para el deporte con los proyectos del Pabellón Municipal de Pontevedra (1964-1967) y el gimnasio Maravillas (1960-1962) en Madrid; 5º. Ideario, vida, naturaleza, arquitectura popular, creación, innovación, habitar, tecnología y arquitectura; 6º. Espacios civiles con los proyectos del Gobierno Civil de Tarragona (1957-1964) y el edificio de Correos y Telecomunicaciones de León (1981-1984); 7º. Espacios para la docencia con los proyectos del Colegio Mayor César Carlos (1963/1967-1971) en la Ciudad Universitaria de Madrid y el aulario de la Universidad de Sevilla (1972-1973) y 8º. Mobiliario.

De forma diferenciada destaca un módulo en el que se exponen varias piezas de mobiliario diseñadas por el arquitecto y otro que está dedicado a su ideario con un ideograma con frases y trozos de memoria. La muestra viajó a siete ciudades gallegas, permaneciendo quince días en cada una de ellas:

- El día 15 de mayo, en la Calle del Paseo, en Ourense
- El día 25 de junio, en la Plaza de San Marcos, en Lugo.
- El día 9 de julio, en la Plaza Marqués de Amboage, en Ferrol.
- El día 23 de julio, en el Cantón Grande, en A Coruña.
- El día 6 de agosto, en la Alameda, en Santiago de Compostela.
- El día 20 de agosto, en la Plaza Puerta del Sol, en Ribeira (A Coruña).
- El día 3 de setiembre, en la Plaza Massó, en Bueu (Pontevedra).

EXPOSICIÓN “ALEJANDRO DE LA SOTA. PONTEVEDRA 1913 - MADRID 1996. CONSTRUIRSE / CONSTRUIR ” EN EL MUSEO DE PONTEVEDRA

Del 6 de abril al 27 de mayo las salas de exposiciones temporales del Sexto Edificio del Museo de Pontevedra acogieron una exposición dedica-

da a la figura del arquitecto pontevedrés Alejandro de la Sota. El Museo se suma con esta gran muestra a la celebración del año 2018 que la Real Academia Gallega de Bellas Artes dedica a la figura de Alejandro de la Sota Martínez.

Por primera vez se ofreció una visión completa de su trayectoria vital, desde su infancia hasta su madurez, en esta exposición, que consta de dos partes. La primera parte recrea su niñez y adolescencia en Pontevedra, mientras que la segunda parte hace un extenso recorrido por sus proyectos más importantes y significativos a través de los fondos custodiados por la Fundación que lleva su nombre. Los proyectos expuestos representan las diferentes etapas de su trabajo arquitectónico, no muy extenso, pero si fundamental; y se complementan con material bibliográfico, maquetas, dibujos y muebles diseñados por el propio Alejandro.

CONVOCATORIA Y ELECCIÓN HOMENAJEADO “DÍA DAS ARTES GALEGAS” AÑO 2019

La Academia en sesión ordinaria celebrada el día 3 de marzo, conforme el Reglamento acordó abrir el plazo del 1 a 30 de abril para la presentación de candidaturas del “Día das Artes Galegas” año 2019 dedicado a una figura singular de las artes de Galicia. En la siguiente sesión de 14 de abril celebrada en Pontevedra quedó designada la Comisión Evaluadora, quedando compuesta por el presidente, don Manuel Quintana Martelo; don Felipe-Senén López Gómez, secretario general de la Academia, con voz pero sin voto; don Eduardo Manuel Matamoro Irago, por la Sección de Pintura y Grabado; don Manuel Paz Mouta, por la Sección de Escultura; don Ramón Yzquierdo Perrín, por la Sección de Arquitectura; doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, por la Sección de Música; don Francisco Pablos Holgado, por la Sección Expertos en las Artes; don Antonio Rodríguez Colmenero, por la Sección de Arqueología y Museología, y don Miguelanxo Prado Plana, por la Sección de Artes de la Imagen.

El día 9 de mayo se puso en conocimiento de la comisión evaluadora la recepción de dos propuestas a favor del pintor, grabador, ilustrador e intelectual **Luis Seoane** (Buenos Aires, 1910 - A Coruña, 1979). La primera, presentada por los miembros de la Junta de Gobierno de la RAGBA, don Celestino García Braña, don Felipe-Senén López Gómez, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos y don Antonio Rodríguez Colmenero; con las adhesiones de los académicos, Sres. Casabella López, Lobato Sánchez y Matamoro Irago; y la segunda, presentada por la Agrupación Cultural “Alexandre Bóveda” de A Coruña.



Luis Seoane. (Foto: Archivo Xosé Díaz).

Dicha candidatura fue presentada ante el plenario del mes de mayo, y en sesión ordinaria celebrada el 30 de junio en el salón rectoral del Colegio San Xerome de Santiago de Compostela, se decidió por aclamación, homenajear a lo largo del año 2019 y en especial el día 1º de abril “Día das Artes Galegas” a la figura de Luis Seoane López. Motivo en este caso para ahondar y difundir su figura, tanto como teórico del arte, creador, diseñador, caricaturista, dibujante o pintor, esencial en el Laboratorio de Formas, sobre una nueva imagen de Galicia basada en la interacción tradición-innovación, a través de las “industrias de la memoria” (Sargadelos, O Castro, etc.).

Gran dinamizador de la cultura gallega en el exilio¹

La vida de Luis Seoane (Buenos Aires, 1910 - A Coruña, 1979) fue un largo viaje a través del siglo XX. Formado en la época de la dictadura de Primo

¹ Biografía oficial de la Fundación Luis Seoane.

de Rivera, luchador en los años de la República, huido en 1936, organizador y promotor de la vida cultural en el exilio, viajero por el mundo y atento a los múltiples discursos que iba generando su época, Seoane fue testigo de excepción de este siglo agitado y convulso. Su obra, vasta y diversificada, su pensamiento abierto, sus iniciativas, lo convierten en un personaje destacado en el panorama de la cultura gallega y española del siglo XX, que ayudó a construir con su esfuerzo, su talento y su compromiso.

En 1910 nace en Buenos Aires, en un hogar de emigrantes gallegos. En 1916 vuelve con sus padres a Galicia, instalándose en A Coruña, donde realiza sus primeros estudios. Ya en la década de los veinte, se traslada a Santiago de Compostela, donde estudia bachillerato y se licencia en Derecho y Ciencias Sociales en 1932. Milita en partidos de izquierda republicana y autonomista entre 1927-1933. En esta época ilustra libros y revistas y realiza sus primeras exposiciones. En 1934 se traslada a A Coruña, donde ejerce como abogado laboralista. Además, comparte amistad y tertulias con Huici, Cebreiro, Fernández Mazas, Del Valle, Julio J. Casal, Francisco Miguel..., e ingresa en el Partido Galeguista. En 1936 participa en la campaña del Estatuto de Autonomía. Al estallar la guerra se esconde, y en septiembre huye a Buenos Aires. En 1937 publica su primer libro, "Trece estampas de la traición".

En 1940 funda las colecciones "Hórreo" y "Dorna" en EMECÉ Editores y en 1943 la revista Correo Literario y la Editorial Nova, y en 1948 funda la editorial Botella al Mar.

Entre 1952 y 1962 realiza exposiciones en New York y funda la revista Galicia Emigrante y la editorial Citania. Recibe la medalla de la Exposición Universal de Bruselas y del Senado de la Nación Argentina (1958) y el Premio Palanza (1962). Entre 1963 y 1979 realiza exposiciones en España, Alemania, Italia, Suiza, Brasil... Es co-fundador de Sargadelos y del Museo Carlos Maside.

La obra de Seoane es una simbiosis entre el afán por evocar el arte tradicional de Galicia, manifestado a través de los petroglifos y de la enorme presencia del románico, y el arte de las vanguardias históricas, admiradas por el pintor gallego ya desde su etapa como estudiante de derecho en Santiago de Compostela. Luis Seoane fue autodidacta en su aprendizaje plástico, su curiosidad y admiración por la Galicia de sus antepasados y por el arte en general fueron los motores de su conocimiento. Los soportes utilizados para expresar su creatividad, más allá de la práctica de la pintura, van desde el grabado en todos sus aspectos (xilografía, litografía, etc.), el dibujo, el muralismo, el diseño gráfico (carteles, portadas de libros) e incluso la labor editorial.

En su primera etapa como pintor y dibujante se ve influido por el expresionismo alemán (Grosz, Otto Dix), los estudios de Lissitzky, la metodología

de la Bauhaus y, en mayor medida, por el trabajo de Pablo Picasso. Entre sus primeras obras destacan sus desnudos femeninos y los retratos de campesinos en medio del paisaje de una Galicia utópica.

A partir de los años cincuenta su obra evolucionará hacia una pintura en la que el escenario ya no tiene el protagonismo de antaño y se reduce el sentido de la profundidad. Los descubrimientos técnicos que le proporcionan la realización de murales le llevarán alrededor de los años sesenta a expresarse por medio de una pintura plana de fuertes contrastes de color y de un grafismo que se superpone a la obra pictórica, cargando su obra de gran fuerza sintética, llevándola hacia una deconstrucción de la imagen que supondrá el cénit de su etapa de madurez.

Independientemente de la práctica pictórica, del dibujo y de sus investigaciones en el campo del grabado, Seoane merece ser recordado como el gran dinamizador de la cultura gallega en el exilio. Fundador de la editorial Botella al Mar, editor, voz de la emigración a través de revistas como *Galicia Emigrante...*, todo ese trabajo culminaría en la creación, junto a Isaac Díaz Pardo, del grupo Sargadelos. Su estética marcará un antes y un después en la historia de las artes plásticas en Galicia.

“MARTES DAS ARTES” EN LA ACADEMIA GALLEGA DE BELLAS ARTES

Bajo el epígrafe de **“Martes das Artes”** durante el año 2018, 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. Caben destacar los conciertos celebrados fruto del convenio suscrito por la Real Academia Gallega de Bellas Artes con los Conservatorios Superiores de Música de Vigo y A Coruña.

ABRIL

El día 17, tuvo lugar el primero de los conciertos a cargo de Esperanza Mara (voz), Sara Ruiz (fídula), Rebeca Carrera (zanfona), Rafael Muñoz (laúd) Carlos Castro (percusión y salterio); cuatro profesores y una alumna pertenecientes a los Departamentos de Música Antigua, Canto, Percusión e Instrumentos de la Música Tradicional y Popular del Conservatorio Superior de Música de Vigo, con el programa titulado *“As Cantigas de Martín Codax”*. Para llevarlo a cabo se emplearon instrumentos propios del siglo XIII, algunos de los cuales como la zanfona o el laúd, han pervivido hasta nuestros días con sucesivas modificaciones. Los textos musicales consultados para hacer esta



Concierto de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Vigo: Rafael Muñoz (laúd), Sara Ruiz (fidula), Carlos Castro (percusión y salterio), Rebeca Carrera (zanfona), y de la alumna Esperanza Mara (voz). (Foto: Diego Álvarez).

versión de las “Siete Cantigas” fueron el manuscrito original y las transcripciones hechas por los musicólogos Higinio Anglés y Manuel Pedro Herrera.

El día 24, bajo el programa de Jazz, se celebró el segundo de los conciertos esta vez a cargo de dos grupos del Conservatorio Superior de Música de A Coruña. En la primera parte, el “Conjunto del profesor Joaquín García”, integra-



Conjunto del profesor Joaquín García. (Foto: Lucía Patiño).

do por los alumnos Juan Santiago Barros (batería), Alberto Formoso (contrabajo), Gerson Tineo Mófi (piano) y Damian Lucas Cobo (guitarra), interpretaron las piezas: *Virgo*, de Wayne Shorter; *Show: Type-Tune*, de Bill Evans; *Two For The Road*, de Henry Mancini; *Enfant Eyes*, de Wayne Shorter, *Time Will Tell*, de Bobby Watson; *Footprints*, de Wayne Shorter, y *Orbit*, de Bill Evans.

En la segunda parte, el “Conjunto del profesor Hansel Luis” integrado por los alumnos: Xabier Cid (batería), Guillermo Alonso (percusión), Efrén Vázquez (bajo), Julián Sende (piano), Pablo Añón (saxo), André Outumuro (saxo) e Exle Ramos (trompeta), interpretaron las piezas: *Stolen Moments*, de Oliver Nelson; *Sangre Joven*, de Orlando Valle “Maraca”; *Dare The Moon*, de Darmon Leader; *Time Will Tell*, de Bobby Watson, y *Claudia*, de Jesús “Chucho” Valdés.



Conjunto del profesor Hansel Luis. (Foto: Lucía Patiño).

MAYO

El día 8, bajo el epígrafe de Música Antigua, se celebró el tercer concierto a cargo de las alumnas del Conservatorio Superior de Música de Vigo, que ejecutaron las obras: *Suite en Sol M*, de Marin Marais, interpretada por Pilar Almalé, Patricia Rodríguez y el profesor Rafael Muñoz; *Fantasia n.º 2 in D- Dur TWV 40:27*, de Georg Philipp Telemann, interpretada por María Barajas; *Suite en Re M*, de Marin Marais, interpretada por Patricia Rodríguez, y el profesor Rafael Muñoz, y *Concert pour quatre parties de violes H545*, de Marc-Antoine Charpentier, interpretado por Pilar Almalé, María Barajas, Patricia Rodríguez y la profesora Sara Ruiz.



Las alumnas Pilar Almalé (viola da gamba bajo), Patricia Rodríguez (viola da gamba bajo) y el profesor Rafael Muñoz (tiorba). (Foto: Raúl L. Naya).



Las alumnas Pilar Almalé (viola da gamba bajo), María Barajas (viola da gamba tenor), Patricia Rodríguez (viola da gamba soprano), y la profesora Sara Ruiz (viola da gamba soprano). (Foto: Raúl L. Naya).

El día 15, bajo el epígrafe de Jazz, se celebró el cuarto de los conciertos a cargo de dos grupos del Conservatorio Superior de Música de A Coruña. En la primera parte, el “Conjunto del profesor Fernando Llorca,” intergrado por los alumnos: Sergio Alonso (guitarra), Iago González Sabucedo (trombón),

Antonio Castaldo (piano) Miguel Piñeiro Paz (contrabajo) y Héctor Ojea Casero (batería), interpretaron las obras: *Minority*, *Black Orpheus*, *Voyager*, *Hi-fly*, y *Jordu*.



Antonio Castaldo (piano), Sergio Alonso (guitarra), Miguel Piñeiro Paz (contrabajo) Iago González Sabucedo (trombón) y Héctor Ojea Casero (batería). (Foto: Raúl L. Naya).



Sergio Alonso (guitarra), Sander Ulloa (saxo tenor), Miguel Piñeiro Paz (contrabajo) y Héctor Ojea Casero (batería). (Foto: Raúl L. Naya).

La segunda parte, corrió a cargo del “Conjunto del profesor Iñigo Azurmendi”, compuesto por los alumnos: Sander Ulloa (saxo tenor), Sergio Alonso (guitarra), Miguel Piñeiro (contrabajo) y Guillermo Alonso (batería), con la interpretación de las piezas: *Wave, Doxy, Naima, Stella by Starlight* y *Seven Steps to Heaven*.

En mayo también se reanudó el ciclo sobre el Patrimonio Cultural de Galicia organizado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes con el fin de sensibilizar y acercar al estado de la cuestión del mismo. El día 22, don Antonio Rodríguez Colmenero, Profesor Investigador *ad honórem* vitalicio de la Universidad de Santiago de Compostela y académico de número de la Sección de Arqueología y Museología de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, pronunció la conferencia “**Nova visión da funcionalidade da Torre de Hércules**”.

El día 30, se proyectó la película de cine experimental “**La sociedad del espectáculo 90**”, film de la autoría del artista multimedia y profesor de Arte y Dibujo Jesús “Su”. Esta adaptación de la obra homónima del situacionista francés Guy Debord, analiza la sociedad contemporánea en la que impera la cultura de la imagen como medio de producción y modo de consumo.

JUNIO

La Academia dentro del convenio suscrito con los Conservatorios Superiores de Música de Vigo y de A Coruña, como colofón a los conciertos celebrados en su sede, acogió dos recitales a cargo de los ganadores de los diferentes Concursos de Música de Cámara organizados por los citados centros.

El primero de ellos, se celebró el día 12, con un concierto a cargo de los alumnos ganadores del Primer Premio del IV Concurso de Música de Cámara del CSM de Vigo (2018) integrado por Juan Álvarez González (clarinete), Sandra Pérez Bruno (viola) y Sergio Gómez Rodríguez (piano). El trío interpretó el siguiente programa: *Andante y Nachtgesang, del Op.83*, de Max Bruch; *Märchenerzählungen, III Mov. Ruhiges Tempo y mit zartem Ausdruck, del Op.132*, de Robert Schumann; *Pieza I y Prelude, de Dmitri Shostakovich; Reflexión, del Op.2*, de You Seung Ha; y *Rêverie, Molto Adagio, Humoreske, Allegro ma non troppo, Elegie y Danse phantastique, Quasi Valse lente, del Op.18*, de Paul Juon.

El día 19, bajo el epígrafe de “Conciertos de Cámara”, se celebró el concierto a cargo de los alumnos ganadores del II Concurso de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música de A Coruña.

“Esquí Ensemble”, integrado por los ganadores en la categoría quinteto/sexteto: Xoel López Méndez (clarinete), Lucía Mata Pose (fagot), Rebeca



Sandra Pérez Bruno (viola), Sergio Gómez Rodríguez (piano) y Juan Álvarez González (clarinete). (Foto: Diego. A. Silva).



Esquíu Ensemble: Xoel López Méndez, Lucía Mata Pose, Rebeca Romero Demuymc, Marita M. Ruán López, Alejandro Carral y Uxía García Conde. (Foto: Raúl L. Naya).

Romero Demuymck (clarinete bajo), Marita M. Ruán López (trompa), Alejandro Carral (oboe) y Uxía García Conde (flauta), interpretaron *Mladi* de Leoš Janáček, y *Kleine Kammermusik* de Paul Hindemith.

Los ganadores en la categoría Trío, compuesto por Carla Fernández López (soprano), Jaime García Sertal (clarinete) y Matías Cobo (piano), interpretaron la segunda y quinta canción de las *Sechs Deutsche Lieder, Op. 103 para voz, clarinete y piano*, de Louis Spohr, y *Four Seasonal Songs* de Gordon Jacob.



Trío: Jaime García, Carla Fernández y Matías Cobos. (Foto: Diego A. Silva).

Y por último, el ganador absoluto, el dúo de flautas Beatriz Sánchez y Sara Padín, que interpretaron las obras: *Diálogos para dos flautas* (selección), de Giulio Briccialdi; *Dúo de flautas Op. 11*, de Salvador Brotons; *Il Molino / Vecchia Romanza*, de Nino Rota, y el *Divertimento para dos flautas*, de Mario Castelnuovo Tedesco.

El día 27, tuvo lugar la conferencia “**Patios del silencio**” impartida por la Doctora Arquitecta y Máster en Urbanismo por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña doña Sonia Vázquez-Díaz.



Dúo: Ana Padín y Beatriz Sánchez. (Foto: Diego A. Silva).

JULIO

El día 3, doña Ruth Varela, arquitecta e investigadora, impartió una conferencia, acompañada de proyecciones y de un vídeo de corta duración, que versó sobre **“La historia de la Flor de Santiago”**, una flor escarlata en forma de cruz, encantadora y misteriosa, mítica y fascinante, que por su belleza y significado simbólico está llamada hoy a convertirse en «emblema de la realidad Xacobeá en el mundo», en «referencia icónica de una ciudad gallega y europea, Santiago de Compostela, centro material, espiritual y cultural de las tierras de Occidente». *La historia de la Flor de Santiago*, fue publicada en forma de libro por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia

SEPTIEMBRE

El día 25, dentro de la actividad “Martes das Artes”, invitado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes el pianista argentino Facundo González Laborde ofreció un recital con la interpretación de *Estampas, L.108*, de Claude Debussy; *Estudio Trascendental N°10 en Fa menor*, de Franz Liszt; *Tango Rhapsody “Adios Nonino”*, de Astor Piazzolla, y la *Sonata N°2 en Fa sostenido menor, Op. 2* de Johannes Brahms.

OCTUBRE

El día 9, el alcalde de A Coruña, don Xulio Ferreiro Baamonde y el concejal de Regeneración Urbana y Derecho a la Vivienda, don Xiao Varela Gómez presentaron en la Academia Gallega de Bellas Artes, dentro del ciclo “Martes das Artes”, el concurso de ideas “Tecendo o litoral” convocado por el ayuntamiento de la Ciudad, sobre el nuevo horizonte del borde litoral de la ciudad (Waterfront) a fin de propiciar el debate sobre el futuro de los terrenos portuarios y las relaciones estratégicas y las interacciones entre el puerto y la ciudad, dando a conocer los criterios y objetivos de esta convocatoria, la composición del jurado y las alternativas que se ofrecen a los concursantes.

El día 30, doña Almudena Fernández Carballal, profesora titular de Derecho Administrativo de la Universidad de A Coruña, impartió la conferencia “**Patrimonio Cultural y Derecho a la Ciudad en la Gobernanza Global**”.



Don Xose Manuel Casabella López, don Xulio Ferreiro Baamonde (Alcalde de A Coruña), don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA), y don Xiao Varela Gómez (concejal de Regeneración Urbana). (Foto: Sandra García Rey).

NOVIEMBRE

El día 6, tuvo lugar la presentación de la publicación **Jose Vidal unha vida dedicada á fotografía**, editada por la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, del autor don Xan X. Fernández, presidente del Instituto de Estudos Bergantiñáns.

El día 13, se realizó la presentación del libro ***Pintura y Fotografía en el Siglo XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros***, editado por Hércules Ediciones, obra de doña Celia Castro Fernández, licenciada en Historia del Arte por la USC, y en la actualidad doctoranda en la Facultad de Humanidades de Lugo, sobre Pintura y Fotografía en el siglo XIX.

El día 20, el pintor don Eduardo Hermida pronunció la conferencia titulada **“As Meninas de Canido”**

El día 27, doña Iria-Friné Rivera Vázquez, doctoranda en Historia del Arte, pronunció la conferencia **“A fantasía artística de Vicente Risco”**

DICIEMBRE

El día 4, el Dr. Arquitecto y profesor de la ETSA de A Coruña, don Luis Walter Muñoz Fontenla, pronunció la conferencia **“¿Se puede vivir en una casa de vidrio? La casa Fansworth de Mies Van der Rohe”**.

El día 17, organizado por el Consello da Cultura Galega, tuvo lugar la presentación del libro ***Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*** obra



La pianista Sra. Viso Soto, durante su intervención. De izda. a decha: la mezzo doña María José Ladra; la presidenta del Consello da Cultura Galega, doña Rosario Álvarez Blanco; don Celestino García Braña, vicepresidente de la RAGBA, y los académicos don Maximino Zumalave Caneda y doña Soledad Penalta Lorenzo. (Foto: Lucía Patiño).



Concierto del pianista Julio Mourenza. (Foto: Raúl L. Naya).

de la compositora, pianista y musicóloga doña Margarita Viso Soto. Al final del acto se celebró un pequeño concierto a cargo de doña Margarita Viso y de la mezzo lírica doña María José Ladra.

El día 18, se celebró un concierto de piano a cargo de don Julio Mourenza Torreiro, catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, con la interpretación de la *Sonata en Si bemol mayor, D.960*, de Franz Schubert y los *12 Preludios, Libro I*, de Claude Debussy.

CONCIERTOS BENÉFICOS

CONTINUACIÓN TEMPORADA 2017/18

En el año 2018 se prosiguió con la séptima temporada de conciertos benéficos 2017/18, destinados a la causa social de las siguientes entidades gallegas: “Aldeas Infantiles SOS de Galicia”; “Cáritas Interparroquial de A Coruña”; “Asociación Parkinson Galicia - A Coruña”; “La Cocina Económica” de A Coruña; “Hogar Sor Eusebia” de A Coruña; “Asociación Benéfica Renacer” y la Asociación Pro Enfermos Mentales (APEM) de A Coruña.

El día 6 de febrero, a beneficio de “Cáritas Interparroquial de A Coruña, se ofreció el segundo concierto, a cargo del “Quinteto Zoar”, integrado por Joan Ibáñez (flauta), David Villa (oboe), Antonio Suárez (clarinete), Benjamín Iglesias (trompa) y Álex Salgueiro (fagot), quienes interpretaron obras: *The*



QUINTETO ZOAR: David Villa (oboe), Álex Salgueiro (fagot), Antonio Suárez (clarinete), Joan Ibáñez (flauta) y Benjamín Iglesias (trompa). (Foto: Zoar).

Banks of Green Willow, de George Butterworth; *Kleine Kammermusik Op. 24 n.º 2*, de Paul Hindemith; *Divertimento Op.4*, de Hanns Eisler, y *La Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel.

El tercer concierto se celebró el día 22 de febrero a beneficio de “Asociación Parkinson Galicia - A Coruña,” a cargo de “Orphelion,” compuesto por los profesores Deborah Hamburger (violín), Francisco Regozo (viola), Berthold Hamburger (violonchelo), Todd Williamson (contrabajo), Nicolás Gómez Naval (trompa), Antonio Suárez Saavedra (clarinete) y Alex Salgueiro (fagot), con el programa: *Serenata in vano, CNW 69* de Carl Nielsen, y el *Septeto para vientos y cuerdas en mi bemol mayor Op.20*, de L. v. Beethoven.

El día 15 de marzo tuvo lugar el cuarto concierto a beneficio de “La Cocina Económica de La Coruña,” a cargo del “Trío Orphelion,” integrado por Stephanie Hamburger (flauta), Deborah Hamburger (violín) y Berthold Hamburger (violoncelo), que interpretaron las obras *Concerto en sol menor RV 103*, de Antonio Vivaldi; *Trío en Do Mayor*, de Alexander Tcherepnin, y el *Grand Trío Op. 35*, de Eugène Walckiers.

El día 24 de abril se celebró el quinto concierto a beneficio del “Hogar Sor Eusebia de A Coruña,” con la interpretación del *Quinteto de cuerda en sol menor K. 516*, de W. A. Mozart, y el *Quinteto de cuerda en sol mayor Op.111*,



ORPHELION: compuesto por los profesores Francisco Regozo (viola), Deborah Hamburger (violín), Berthold Hamburger (violonchelo), Alex Salgueiro (fagot), Todd Williamson (contrabajo), Nicolás Gómez Naval (trompa), y Antonio Suárez Saavedra (clarinete). (Foto: Raúl L. Naya).



TRÍO ORPHELION: Stephanie Hamburger (flauta), Deborah Hamburger (violín) y Berthold Hamburger (violonchelo). (Foto: Gabriel Bussi).

de Johann Brahms, a cargo del “Quinteto de cuerda Schubert,” compuesto por los profesores Fumika Yamamura (violín), Ángel E. Sánchez Marote (violín), Gabriel Bussi (viola), Elena Escalza (violonchelo) y como artista invitado Luigi Mazzucato (viola).



QUINTETO SCHUBERT: Elena Escalza (violonchelo), Luigi Mazzucato (viola), Gabriel Bussi (viola), Ángel E. Sánchez Marote (violín), y Fumika Yamamura (violín). (Foto: Raúl L. Naya).

El sexto concierto tuvo lugar el 23 de mayo a beneficio de la “Asociación Benéfica Renacer”, a cargo del “Quinteto Orphelion”, compuesto por Deborah Hamburger (violín), Francisco Regozo (viola), Berthold Hamburger (violon-



QUINTETO ORPHELION: Alicia González Permuy (piano), Deborah Hamburger (violín), Berthold Hamburger (violonchelo), Todd Williamson (contrabajo) y Francisco Regozo (viola). (Foto: Raúl L. Naya).

chelo), Todd Williamson (contrabajo) y Alicia González Permuy (piano), quienes interpretaron el *Quinteto D667 en La-mayor "La Trucha"*, de F. Schubert.

El día 26 de junio se celebró el séptimo y último de los conciertos benéficos de la temporada 2017/2018. El recital a favor de la causa social de la "Asociación Pro Enfermos Mentales" de A Coruña, corrió a cargo de la pianista Alicia González Permuy que interpretó la *Kreisleriana opus 16 (Phantasien für das Pianoforte)*, de Robert Schumann; *El amor y la muerte* (de Goyescas), de Enrique Granados, y *El Albaicín* (de la Suite Iberia), de Isaac Albéniz.



Recital de piano a cargo de Alicia González Permuy. (Foto: Raúl L. Naya).

TEMPORADA 2018/19

La Real Academia Gallega de Bellas Artes, con la inestimable colaboración de "Orphelion," organizó la octava temporada de conciertos benéficos 2018/19, destinados a la causa social de cinco entidades gallegas: "La Cocina Económica" de A Coruña, "Aldeas Infantiles SOS de Galicia," "Cáritas Interparroquial de A Coruña," "Asociación Pro Enfermos Mentales (APEM)" de A Coruña, y el "Hogar Sor Eusebia" de A Coruña.

El primer concierto de la temporada se celebró el día 23 de octubre de 2018 a beneficio a "La Cocina Económica de A Coruña," a cargo del quinteto de viento clásico "ZOAR" integrado por los profesores Joan Ibáñez (flauta), David Villa (oboe), Antonio Suárez (clarinete), Benjamín Iglesias (trompa) y



QUINTETO ZOAR: Joan Ibáñez (flauta), Antonio Suárez Saavedra (clarinete), Benjamín Iglesias (trompa), Álex Salgueiro (fagot) y David Villa (oboe). (Foto: Raúl L. Naya).

Álex Salgueiro (fagot), bajo el título de “Nada mejor que Mozart” con la interpretación de las obras: Suite de la Flauta Mágica KV620 y Serenata nº. 11 para vientos en Mib Kv375, de Wolfgang Amadeus Mozart.

CONCESIÓN MEDALLA DE ORO “MARCIAL DEL ADALID” A LA CORAL POLIFÓNICA “EL ECO” DE A CORUÑA

La Real Academia Gallega de Bellas Artes, en la sesión ordinaria celebrada el día 26 de mayo de 2018, acordó conceder la Medalla de Oro “Marcial del Adalid”, a la Coral Polifónica “El Eco” de A Coruña, atendiendo a su extraordinario mérito como agrupación no profesional que, de manera notoria, viene contribuyendo al auge y esplendor artístico musical de Galicia, con una consolidada trayectoria histórica y una reconocible calidad artística.

Agrupación fundada en 1881 por Pascual Veiga, autor del Himno Gallego y de la célebre Alborada Gallega, tuvo como maestros directores a los célebres músicos José Castro “Chané”, José Baldomir, Mauricio Farto, Fernández Amor, Rodrigo A. de Santiago, González de Velasco, Francisco Méndez y Rogelio Groba, entre otros. “El Eco” es la coral en activo más antigua de la Península Ibérica. Entre sus numerosos premios y galardones cabe destacar el de Órgano Oficial del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, la Medalla



Orfeón "El Eco" en el año ca.1907/08. (Foto: Archivo "EL ECO").

de Plata de la Ciudad de A Coruña y la Medalla de Oro en París y Oporto. Su amplio repertorio abarca la polifonía "*a capella*", religiosa, profana, antigua, moderna, internacional, española y gallega. Acompañada de Orquesta o Banda, ha interpretado óperas, operetas, zarzuelas, cantatas y oratorios. Ha participado en las temporadas de ópera de A Coruña, Vigo, Oviedo y Madrid. Su repertorio operístico registra más de treinta títulos ofrecidos en más de doscientas representaciones y ha actuado a las órdenes de prestigiosas batutas nacionales y extranjeras, compartiendo cartel con figuras internacionales de la lírica.

ACTOS DE ENTREGA PREMIOS "MARCIAL DEL ADALID"

DIPLOMAS A LA CONSTANCIA MUSICAL

El domingo día 30 de septiembre, dentro de los actos de celebración del 50º aniversario de la fundación de la "Coral Polifónica Confraría de Pescadores San Martiño", la Real Academia Gallega de Bellas Artes, celebró en

O Grove (Pontevedra) sesión pública para la entrega de los premios “Marcial del Adalid” en su modalidad personal a la constancia musical a los miembros de la Coral: don Joaquín Aguiño Díaz, doña María del Carmen Álvarez Aguiño, doña Carmen Barreiro Costa, doña Antonia Bastos Díaz, don Manuel Bastos Díaz, don José Miguel Besada Costa, don Luis Caneda Caneda, don Francisco José García Cabanelas, doña Leonisa Gil Solís, don Antonio Otero Pérez, doña Concepción Prol Lores, doña Ángeles Serantes Iglesias, doña María Vidal Castro, doña Josefa Viñas Charlín y doña Celia Viñas Ruano.

A continuación la “Coral Polifónica Confraría de Pescadores San Martiño” ofreció un concierto extraordinario acompañada por la banda de música de la “Asociación MúsicoCultural” de Ribadumia bajo la dirección de doña Josefa María Dorado Soto y don Víctor Manuel Fernández Vázquez. El acto también contó con la participación de la “Agrupación Coral de San Miguel” de Lores, la “Coral Santa María Adigna” de Portonovo, la mezzosoprano Vanesa Tilve, el barítono don Pablo Nieves y la pianista doña Goretta Domínguez.



De izda. a dcha. Don Maximino Zumalave Caneda (académico de la Sección de Música), don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA), don Miguel Fernández-Cid Enríquez (académico de la Sección de Expertos en las Artes) y don José Miguel Besada Costa (presidente de la “Coral Polifónica Confradía de Pescadores San Martiño” de O Grove. (Foto: Muñiz).



Concierto de la "Coral Polifónica Confradía de Pescadores San Martiño" de O Grove. (Foto: Muñiz).

MEDALLA DE ORO

Bajo la presidencia del titular don Manuel Quintana Martelo, el día 20 de octubre en la iglesia conventual de las Capuchinas en A Coruña, la Academia celebró sesión extraordinaria pública para la entrega del premio Medalla de Oro "Marcial del Adalid" a la Coral Polifónica "El Eco" de A Coruña, cumpliendo el acuerdo plenario de 26 de mayo de 2018. Asistieron al acto, en representación del alcalde de A Coruña, don José Manuel Sande García, concejal de Cultura, Deporte y Conocimiento; la diputada provincial de A Coruña doña Patricia Blanco Fidalgo; el presidente y director de la Coral Polifónica "El Eco" don Carlos González-Garcés Santiso y don Pedro Martínez Tapia, respectivamente; los académicos numerarios, don Xosé Manuel Casabella López, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don Xurxo Lobato Sánchez, don Felipe-Senén López Gómez y don Maximino Zumalave Caneda, así como numeroso público.

Abierto el acto por el presidente, cedió la palabra al secretario general don Felipe-Senén López Gómez, quien dio lectura a los documentos relacionados con la solicitud, formalización del expediente y acuerdo de concesión del premio.

Don Maximino Zumalave Caneda, en su condición de numerario de la Sección de Música y actuando por encargo de la Corporación, comenzó su

discurso haciendo un conciso recorrido por la historia de la coral, destacando a dos de sus coristas, premiados en anteriores ocasiones con la Medalla de Oro “Marcial del Adalid”, y a destacados directores de la coral que fueron a su vez miembros de esta Academia. También aludió a su labor como coro de ópera que le llevó a tomar contacto con destacados maestros de ópera y voces líricas y a ser premiada en ciudades tanto españolas como europeas. Finalizó su discurso con unas palabras de afecto y reconocimiento hacia la coral por su mantenimiento del arte vivo, su actividad presente y su compromiso de continuación.

Seguidamente el presidente Sr. Quintana Martelo procedió a la imposición de la Medalla de Oro en el estandarte de la centenaria Coral, haciendo entrega del Diploma acreditativo al presidente de la colectividad don Carlos González Garcés-Santiso, quien tomó la palabra para agradecer a la Academia la concesión del galardón, y realizar un recorrido histórico por los grandes acontecimientos de la Coral haciendo referencia tanto a las épocas de esplendor como a las de crisis. También hizo alusión a los reconocimientos y distinciones recibidas por la Coral, para finalizar agradeciendo su labor a los coristas actuales y haciendo especial mención a su integrante más veterana y a la más joven.

El Sr. Quintana Martelo, cerró el acto académico con unas palabras en las que puso de manifiesto la importancia de la Música como una de las artes



Imposición de la Medalla de Oro “Marcial del Adalid” y entrega del diploma al presidente de la Coral Polifónica “El Eco”. (Foto: F. Torrecilla).

más significativas de la cultura, y el compromiso de la Academia en su defensa, difusión y promoción, razón por la que creó en 1949 los premios “Marcial del Adalid”, como estímulo a la práctica musical, para distinguir a aquellas personalidades destacadas en el campo musical, así como a corales, bandas, orquestas y agrupaciones no profesionales que, de manera notoria, hayan contribuido al auge y esplendor artístico musical de Galicia, con una consolidada trayectoria histórica y una reconocible calidad artística. Finalizando que la Academia quiso honrar en este acto a la histórica Coral Polifónica “El Eco”, haciéndole entrega de su decimoquinta Medalla de Oro, engrosando la reducida y selecta nómina de galardonados; y expresando su agradecimiento y felicitación a todos los coristas que la integraron desde su fundación a la actualidad por el buen quehacer desarrollado y su generosidad altruista en la labor de transmisión del patrimonio musical gallego.

Como colofón la Coral Polifónica “El Eco” interpretó las obras: *In Monte Olivetti* (J. Naujalis); *Señor, me cansa la vida* (J. A. García / letra: A. Machado); *A tu lado* (J. Busto / letra: M. Antón Meana); *Te quiero* (A. Favero / letra: M. Benedetti / arm: L. Cangiano); *Lela* (R. Mato / letra: A. R. Castelao / arm: X. Domínguez) *O quer que lle quer* (M. Farto); *Canto de Pandeiro de Caión* (Popular / arm: Fdez. Amor), *Pandeirada de Vilariño* (Popular), finalizando con el canto del *Himno Galego*.



La Coral Polifónica “El Eco”, autoridades y académicos. (Foto: Lourdes Cancela).

RELACIONES Y COLABORACIONES CON LAS DIFERENTES ADMINISTRACIONES, ORGANISMOS E INSTITUCIONES

En sesión celebrada en 27 de enero, el plenario acordó apoyar y felicitar a la asociación cultural Ponte nas Ondas (Vigo-Pontevedra), por la recogida, puesta en valor, y normalización del patrimonio cultural inmaterial gallegoportugués, así como su inclusión en el listado de Patrimonio de la Humanidad (UNESCO).

En el mes de febrero el presidente y el tesorero de la Academia mantuvieron una reunión con la gerente de Turismo de Galicia, doña María Elena Barca Ramos, y con el director de Promoción don José Ramón Castiñeiras, para proseguir con las negociaciones de patrocinio de las actividades que sobre Maruja Mallo se celebrarán en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, y sobre Castelao (la versión facsímil del proyecto “Castelao grafista”), en las sedes del Instituto Cervantes, proyecto en colaboración con la Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

El día 14 de marzo el presidente Sr. Quintana Martelo, mantuvo en la Academia una reunión con doña Carmen Lorenzo Rivera y doña Andrea Fernández Arcos, directora y vicedirectora, respectivamente, de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia de Pontevedra, en la se acordó intensificar la colaboración, mismo difundiendo la actividad y necesidad de este centro.

El día 3 de abril en la sede académica el presidente y la Junta de Gobierno, mantuvieron un encuentro a petición del concejal de Culturas, Deporte y Conocimiento del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, don José Manuel Sande García, a fin de solicitar de la Institución, como órgano consultivo, un informe y asesoramiento sobre el pasado, presente y futuro del inmueble conocido como Casa Cornide, en la Ciudad Vieja coruñesa, en definitiva sugerencias con respecto a su situación, simbolismo y riqueza patrimonial, elementos que contribuyen a la necesidad del uso de dicho inmueble para la ciudadanía. Así mismo el concejal solicitó la incorporación de algún miembro de la Academia al grupo de trabajo “Consejo de la Memoria Democrática” creado por el ayuntamiento coruñés.

En el plenario celebrado el 14 de abril, se dio cuenta de que a raíz de una propuesta urgente de la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia, realizada con el ansia de evaluar, dotar económicamente y de inmediato un proyecto cultural de la Academia, la Junta de Gobierno en base a las posibilidades y al programa presentado por el secretario, determinó diseñar y elaborar un programa expositivo, de unas treinta obras, aproximadamente, más fotografías y documentos. Se trataría de un recorrido histórico a través de obras y documentos de “Mujeres en la Academia

Gallega de Bellas Artes,” exposición ligera y didáctica que podría ser itinerante por diversos ayuntamientos de Galicia.

En el plenario celebrado en el mes de mayo el presidente Sr. Quintana Martelo informó que se retoma el proyecto de traslado al The Metropolitan Museum of Art de New York de la exposición sobre el “Maestro Mateo”, ya que fue nombrado su nuevo director, Mr. Max Hollein, contado con el interés y colaboración, para éste y otros proyectos de don Guillermo Solana, director artístico del Museo Nacional Thyssen- Bornemisza. También dio cuenta de la entrevista mantenida con el concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Vigo, don Cayetano Rodríguez Escudero, quien trasladó el interés del alcalde por conocer la opinión de la Academia respecto a la importante red museística de este Ayuntamiento. Previamente el presidente, acompañado del tesorero, Sr. Fernández-Cid Enríquez, visitaron estos centros, concluyendo posteriormente con un encuentro con el alcalde de Vigo, don Abel Caballero Álvarez, al que transmitieron la singular importancia del tejido cultural del Ayuntamiento de Vigo, si bien infrautilizado en la actualidad, con la necesidad de optimizarlo buscando una gestión plural y profesional específica, acorde con las singularidades de cada centro. Concluyendo en la necesidad de avivar más los contactos entre Ayuntamiento y Academia, incluso tratando de incorporar esta institución al Patronato del MARCO, para lo cual se requiere la reforma reglamento del Centro, así como la renovación del mismo. Asunto que pasará a la consideración por parte del Ayuntamiento. Por otra parte los representantes del Ayuntamiento de Vigo mostraron su interés por incorporarse al circuito de la exposición “Mujeres en la Academia Gallega de Bellas Artes”

En el mes de junio, dentro de los homenajes que se están realizando a Alejandro de la Sota en este año 2018, bajo el patrocinio del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia (COAG) y la colaboración de la Real Academia Gallega de Bellas Artes y de la Fundación Alejandro de la Sota, se editó un breve vídeo resumen bajo el título “¿Qué es la arquitectura para Alejandro de la Sota? El arquitecto De la Sota fue un conferenciante muy activo, en sus charlas se condensa su pensamiento arquitectónico y, entre su fino humor, las imágenes de sus obras y las amenas explicaciones al proceso de su realización, se muestra su serio compromiso con la profesión. *“No hay arquitecturas, hay problemas y al resolver un problema según las condiciones y los datos que tenemos sale una arquitectura. Entonces seremos libres como los pajaritos”*; así arranca este documental, organizado con las grabaciones de los grandes temas que le definieron como arquitecto a lo largo de su vida que para muchos será una oportunidad excepcional para conocer de cerca la persona del arquitecto.

El día 28 de agosto se llevó a cabo la firma del convenio de colaboración entre la Axencia de Turismo de Galicia y la Real Academia Gallega de Bellas

Artes, para llevar a cabo el proyecto “Castelo Grafista” (facsímil), una propuesta que reúne una selección muy amplia de las múltiples facetas desarrolladas por Castelao: textos, ilustraciones, diseños, fotografías, publicaciones. El proyecto consiste en la reproducción y reunión de material muy seleccionado cuyo destino serán las bibliotecas de los centros del Instituto Cervantes para todo el mundo. El formato permite organizar actos y exposiciones de forma coincidente en múltiples ciudades y países.

El 22 de septiembre se inició la primera ruta, de las cinco programadas, sobre la “Arquitectura del Movimiento Moderno de la provincia de Pontevedra”, realizadas por la Real Academia Gallega de Bellas Artes, fruto de un acuerdo de colaboración con el Área de Cultura y Lengua de la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra.

La Academia colaboró cediendo diversa documentación sobre las artistas María Dolores Díaz Baliño, María del Carmen Corredoyra, María Antonia Dans, Elena Fernández Gago, Julia Minguillón, Gloria de Llano y Fina Mantiñán, para la exposición “Territorios de intimidad. Artistas gallegas bajo el franquismo. 1940-1975”, inaugurada el día 17 de octubre de 2018 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela.

El día 8 de noviembre la Academia colaboró con el Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses, cediendo sus espacios para la celebración de la mesa redonda “Estratexias para a retención e captación do talento científico”.

El día 27 de noviembre se llevó a cabo la firma del “Protocolo de colaboración” entre el Parlamento de Galicia y la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario para el desarrollo de actuaciones conjuntas de interés común en el campo de las artes y en el ámbito del patrimonio artístico del Parlamento de Galicia.

El día 14 de diciembre se firmó el “Protocolo general de actuación” entre la Consellería de Cultura y Turismo de la Xunta de Galicia - “Axencia de Turismo de Galicia”, el Instituto Cervantes y la Real Academia Gallega de Bellas Artes relativo al proyecto “Castelo Grafista”.

INTERACCIONES ARTÍSTICAS EN GALICIA

A iniciativa y fruto de un convenio entre la Real Academia Gallega de Bellas Artes, y las Universidades de Santiago de Compostela, Vigo y A Coruña, y los Conservatorios Superiores de Música de A Coruña y Vigo, con la colaboración de la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, se celebró el “**I Encontro/Residencia de creadores emerxentes**” durante los días 20, 21 y 22 de junio en el Pazo de Mariñán (Bergondo-A Coruña), bajo el epígrafe de

“Interacciones Artísticas en Galicia”, que contó con la participación de unos 40 estudiantes de últimos cursos de Arquitectura, Didáctica de la expresión plástica, Bellas Artes y Música y profesores de estos centros. Los alumnos elegidos por cada centro presentaron una obra sobre la que, en algunos casos, surgió un intenso debate sobre lo que significa la creación artística. Esta innovadora actividad es una apuesta por impulsar a los artistas emergentes, favoreciendo el diálogo y el encuentro entre disciplinas.

El acto de presentación tuvo lugar en la NORMAL (Espacio de Intervención Cultural de la Universidad de A Coruña) y contó con la participación de la vicerrectora de Estudiantes, Participación y Extensión Universitaria, doña Margarita Amor López; la vicerrectora de Comunicación, Cultura y Servicios de la USC, doña María do Mar Lorenzo; la vicerrectora de Captación de Alumnado, Estudiantes y Extensión Universitaria de la UVigo, doña Natalia Capparini Marín; el vicepresidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, don Celestino García Braña; el vicedirector del Conservatorio de Vigo, don Luis Costa Vázquez; el director del Conservatorio de A Coruña, don Julio Mourenza Torreiro; y el director del Encuentro, don Fernando Agrasar Quiroga.

Así mismo durante los días 5 y 6 de septiembre la NORMAL albergó las **“I Jornadas de didáctica das artes na Galicia de hoxe: crear para ensinar”** dirigidas al profesorado y profesionales relacionados con la didáctica de las artes.

RUTAS ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO POR LA PROVINCIA DE PONTEVEDRA

El Área de Cultura y Lengua de la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra, estableció un acuerdo de colaboración con la Real Academia Gallega de Bellas Artes para la realización de cinco rutas alrededor de la **“Arquitectura del Movimiento Moderno”** por diferentes puntos de la provincia de Pontevedra. Todas las rutas fueron guiadas por don Felipe-Senén López Gómez, numerario de la Sección de Museología y Arqueología de la RAGBA.

Día 22 de septiembre Lalín - Vila de Cruces. Recorrido para contemplar una muestra de la arquitectura de Mansilla y Tuñón en Lalín y las incorporaciones escultóricas de Asorey, y conocer la honda historia arquitectónica y cultural de las tierras de Deza: Carboeiro, O Corpiño, el aviador Loriga, el astrónomo Aller y el pintor Laxeiro. Con visita al poblado minero de volframio de Fontao, en Vila de Cruces.

Día 13 de octubre O Porriño - Mondariz/Balneario. Itinerario para profundizar en las raíces y biografía de Antonio Palacios, referente en la arquitectura

durante la primera mitad del siglo XX. Visitas a diferentes edificios construidos por este arquitecto en estas dos localidades.

Día 20 de octubre Baiona - Panxón, Nigrán. En los años del Modernismo esta parte de nuestra geografía comenzó su expansión urbanística. Este polo de atracción turística se convirtió en punto de encuentro de ilustres personalidades, centrado por la presencia estival del arquitecto Antonio Palacios.

Día 27 de octubre Vigo. Este recorrido representa una antología arquitectónica del siglo XX, que incluye los planes urbanísticos en la ciudad portuaria, en el Casco Vello y en el ensanche, así como la huella de arquitectos como Manuel Felipe Quintana, Jenaro de la Fuente, Michel Pacewicz, Antonio Palacios, Gómez Román, pasando por Bar Bóo hasta hoy.

Día 10 de noviembre Pontevedra. Esta ruta se concibe como un paseo por las inquietudes culturales de la primera mitad del siglo XX, que nos permitirá adentrarnos en su sentimiento historicista, el de los Rodríguez Sesmero, Xustino Flórez o Arturo Calvo, y en el Modernismo respetuoso con la monumentalidad histórica, para dar paso a la filosofía de la esencialidad de De la Sota.

PRESENCIA DE LA ACADEMIA

El día 16 de febrero, el presidente de la Academia invitado por la Xunta de Galicia, asistió al acto de firma de la cesión del cuadro de Castelao titulado “A derradeira lección do Mestre”, celebrado en la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela.

En el plenario del mes de abril, la Academia determinó que don Xosé Manuel Casabella López, académico de número de la Sección de Arquitectura, sea su representante en el grupo de trabajo “Consejo de la Memoria Democrática” creado por el Excmo. Ayuntamiento de A Coruña. Asimismo, y a petición de la Dirección Xeral do Instituto Galego da Vivenda e Solo, la Academia designó a don Celestino García Braña, académico de número de la Sección de Arquitectura, como su representante en el jurado de la II Edición de los Premios de Arquitectura y Rehabilitación de la Comunidad Autónoma de Galicia.

La Academia estuvo representada por don Miguel Fernández-Cid Enríquez, tesorero de la RAGBA, en el acto conmemorativo del “Día das Letras Galegas” celebrado el día 17 de mayo en el IES Gonzalo Torrente Ballester de Pontevedra, en honor a María Victoria Moreno.

Invitado por el presidente de la Xunta de Galicia, asistió el presidente de la Academia al acto de imposición de las “Medallas Castelao 2018” que tuvo

lugar el día 28 de junio en la iglesia de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela.

El Sr. Quintana Martelo presidente de la Academia, invitado por el arzobispo de Santiago y el presidente de la Fundación Barrié, asistió el día 2 de julio, en la Catedral de Santiago de Compostela al acto oficial de inauguración de la restauración del Pórtico de la Gloria, presidido por S.M. La Reina Doña Sofía, quien estuvo acompañada por el presidente de la Xunta de Galicia, don Alberto Núñez Feijóo; la presidenta del Congreso, doña Ana Pastor Julián; el ministro de Cultura y Deporte, don José Guirao Cabrera; el arzobispo de Santiago de Compostela, don Julián Barrio Barrio, y el presidente de la Fundación Barrié, don José María Arias Mosquera, entidad que financió los trabajos de restauración de esta obra maestra del románico ideada por el Maestro Mateo.

El 9 de julio una comisión de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, acompañada por don Daniel Lorenzo Santos, director general de la Fundación Catedral de Santiago, realizó una visita al Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, en la que informó de las intervenciones llevadas a cabo. Posteriormente la comisión se trasladó al Monasterio de San Martín Pinario, para realizar una visita a sus fondos.



Visita realizada por los académicos al Pórtico de la Gloria. De izda. a dcha: don Xosé Díaz Arias de Castro, don Xosé Manuel Casabella López, don Daniel Carlos Lorenzo Santos, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, don Celestino García Braña, don Manuel Paz Mouta, doña Soledad Penalta Lorenzo (electa), don Acisclo Manzano Freire, don Manuel Quintana Martelo, don Eduardo Manuel Matamoro Irago, don Maximino Zumalave Caneda, don Miguel Fernández-Cid Enríquez, don José María Eguileta Franco y don Xurxo Lobato Sánchez.

El día 24 de septiembre tuvo lugar en la Biblioteca y Archivo de Galicia de la Ciudad de la Cultura en Santiago de Compostela, la reunión del jurado de los “Premios Cultura Galega 2018” establecidos por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia, por delegación del presidente, la Academia estuvo representada por la numeraria de la Sección de Expertos en las Artes, doña Asunta Rodríguez Rodríguez.

El día 25 de octubre se celebró en el Consello da Cultura Galega, en Santiago de Compostela, la jornada: “Mercedes Goicoa: música para vivir”, en torno a la figura de doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, presidenta de Honor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. La “relatoría” inaugural corrió a cargo de don Maximino Zumalave Caneda, académico de la Sección de Música, y la Sesión de Memoria fue presentada y moderada por don Manuel Quintana Martelo, presidente de la RAGBA.

En la sesión plenaria celebrada el día 27 de octubre se acordó delegar en don Xosé Manuel Casabella López, miembro de la Sección de Arquitectura, la representación de la Academia en el Consejo Asesor del Ayuntamiento para el concurso sobre “Borde Marítimo de la Ciudad de A Coruña”.

El día 4 de diciembre, el presidente Sr. Quintana Martelo asistió a la reunión de Presidentes de las Reales Academias de Galicia, celebrada en la sede del Consello da Cultura Galega en Santiago de Compostela.

El día 13 de diciembre, don Manuel Quintana Martelo asistió al acto de entrega del título de “Hijo Predilecto” de la ciudad de Santiago de Compostela a don Ramón Castromil Ventureira académico de número de la Sección de Música de la RAGBA, que tuvo lugar en la Capilla Real del Hostal de Los Reyes Católicos.

El día 18 de diciembre, don Manuel Quintana Martelo asistió a la reunión de Academias asociadas al Instituto de España, celebrada en Madrid en la sede del Instituto.

INFORMES EMITIDOS POR LA ACADEMIA, COMO ÓRGANO CONSULTIVO DE LA ADMINISTRACIÓN

Informe 251 (EXP. SPI 2017-075.)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC con categoría de monumento en favor del colegio Nosa Señora da Antigua sito en el Ayuntamiento de Monforte de Lemos (Lugo).

Informe 252 (EXP. SPI 2017-133.)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC en favor de la iglesia parroquial de Santa Cruz do Incio, sita en el lugar de A Cruz, Ayuntamiento de O Incio (Lugo).

Informe 253 (EXP. SB. 000045370.)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC, con la categoría de monumento, en favor de la Cova de Eirós, sita en el lugar de Cancelo, parroquia de San Cristovo de Cancelo, Ayuntamiento de Triacastela (Lugo).

Informe 254 (sin referencia)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC en favor de la “Zona Arqueolóxica de Castromao”, sita en el Ayuntamiento de Celanova (Ourense).

Informe 255 (EXP. SPI2017/107)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC en favor del “Arquivo Fotográfico Vidal” custodiado en el Archivo municipal de Laxe, A Coaña

Informe 256 (INC.000.500)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC en favor de la “Ribeira Sacra” con la categoría de Paisaje Cultural.

Informe 257 (INC.000.539-547/ SPI2017/114)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria - Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la declaración de BIC en favor de nueve esculturas del Maestro Mateo procedentes de la desaparecida Fachada Occidental de la Catedral de Santiago de Compostela.

Informe 258 (BIC.000.563/SPI2015/112)

Solicitante: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria – Xunta de Galicia.

Asunto: dictamen favorable respecto a la incoación del expediente para ampliar la delimitación de los “Muñíos do Folón y do Picón,” sitios en el término municipal de O Rosal (Pontevedra).

Informe 259 (IN.000.496)

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 del Patrimonio Inmaterial a las técnicas constructivas de la “Carpintería de ribeira.”

CONSULTORES E INVESTIGADORES

Durante el año 2018, los estudiosos que han utilizado los fondos bibliográficos y documentales de la Academia mediante consultas *on-line* o en sala, fueron los siguientes:

Don Ricardo Uribe (Historiador y Arqueólogo).

Reproducción de trabajo “*Papeletas de relojes y relojeros gallegos*,” perteneciente al Boletín Abrente número. 4.

Doña Nelly Iglesias Ríos (Profesora de Piano. Escola-Conservatorio de Cambados).

Consulta del Archivo Musical de Galicia sobre fotografías de ópera “*O Mariscal*” y “*El Monte de las Ánimas*” de Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón.

Don Javier López Darriba (Historiador y profesor becario de la USC)

Reproducción de fotografías de capilla en cripta de “Catedral Vieja,” Catedral de Santiago de Compostela pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas para ilustrar un libro editado por el Consorcio de Santiago sobre la historia y arte de una parroquia compostelana.

Don Segundo Saavedra Rey. (Historiador).

Reproducción de fotografías de excavaciones en San Martiño de Mondoñedo y en Bretoña pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas su para uso y reproducción en el Centro de Interpretación de San Martiño de Mondoñedo (Foz).

Don Julio Cabo Messeguer. (Profesor de flauta del Conservatorio Superior de Música de A Coruña).

Consulta en el Archivo Musical de Galicia de la partitura “*A probiña qu’está xorda*” de Mauricio Farto Parra para posible representación.

Don Javier Fajardo Pérez-Sindín. (Director de Orquesta).

Consulta en el Archivo Musical de Galicia de la ópera “*O Mariscal*” de Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón para posible ejecución.

Don Nilo Jesús García Armas. (Profesor de clarinete en el Conservatorio Profesional de Música de A Coruña).

Consulta en el Archivo Musical de Galicia de partituras para banda de música de los compositores Courtier, Mauricio Farto, Juan Montes Capón y José Castro “Chané” para su investigación.

Doña Alberta Lorenzo Aspres. (Dra. Arquitecta).

Consulta de planos de Antonio Tenreiro sobre la rehabilitación de la Casa del Real Consulado de A Coruña para la realización del proyecto de la Excm. Deputación Provincial de A Coruña “*O camiño inglés a través das súas arquitecturas rehabilitadas*”.

Doña Rosario Sarmiento Escalona. (Gestora Cultural).

Consulta de documentación sobre artistas gallegas entre los años 1940 a 1970 para la realización de exposición.

Doña Eugenia Muñoz Fernández. (Gestora Cultural del Ayuntamiento de Xunqueira de Espadañedo, Ourense).

Reproducción de fotografías de Mosteiro de Xunqueira de Espadañedo pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas para realización de exposición sobre el mismo.

Doña Patrizia Cosimo. (Investigadora).

Reproducción de trabajo “*La catalogación y protección de los cruceros. Los ejemplares de los municipios de Sada y Oleiros*”, perteneciente al Boletín Abrente número 30 para realización de investigación histórica sobre la Parroquia de Carnoedo, Sada (A Coruña).

Doña Alma Rodríguez. (Becaria del Ayuntamiento de O Grove).

Reproducción de artículos de prensa sobre Ernesto Goday Caamaño para localización y catalogación de la obra del pintor por parte del Ayuntamiento de O Grove y de la Excm. Deputación Provincial de Pontevedra.

Doña Iria-Friné Rivera Vázquez. (Historiadora).
Consulta de publicación “*Coral de Ruada*” para realización de tesis doctoral sobre Camilo Díaz Baliño; consulta y reproducción de artículos de prensa sobre la realización y construcción del Monumento a Curros Enríquez para la realización de un artículo sobre el Monumento a Curros Enríquez.

Don Ángel María Arcay Barral (Historiador, Archivero).
Reproducción de fotografías del Parque del Pasatiempo de Betanzos pertenecientes al Archivo Fotográfico Chamoso Lamas para su utilización en un trabajo para la publicación en la revista científica “*Casa dos Espellos*”.

DONACIONES AL PATRIMONIO ACADÉMICO

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

El 17 de agosto tuvo lugar en la Academia el acto de donación por parte de doña Rosario Lloréns Rodríguez de 29 placas fotográficas de cristal, con imágenes del pabellón de Galicia de la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929, que pertenecieron a su padre el insigne pintor, académico de número y de Honor de esta Corporación gallega don Francisco Lloréns Díaz.



Don Felipe-Senén López Gómez, secretario general de la Academia y doña Rosario Lloréns Rodríguez. (Foto: Xurxo Lobato).

En el mismo acto, la Sra. Lloréns Rodríguez, expresó su voluntad de legar a la Academia, diversos archivos y documentos, para que sean incorporados a los archivos de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, para su custodia y al servicio de los estudiosos de la vida y obra de su padre.

ESCULTURA

El día 27 de octubre, doña Soledad Penalta Lorenzo, escultora y académica de número hizo entrega a la Real Academia Gallega de Bellas Artes, en concepto de donación, la pieza escultórica de su autoría titulada: “*Siempre, antes, despacio, detrás, debajo, encima, adentro, alrededor, después la belleza*”. (Acero carbono 160 x 40 x 40 cm).

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA

En la sesión ordinaria celebrada el día 30 de junio, doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, realizó la presentación la revista “Abrente” núm. 48 correspondiente al año 2016, impresa en los talleres de la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, bajo el patrocinio de la Fundación Barrié, la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria 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.

- “Abrente” boletín que recoge los siguientes estudios: *Visiones de Galicia, su patrimonio su historia y su cultura en los artículos de Antonio Neira de Mosquera (1823-1854) en Semanario Pintoresco Español*, por doña María Victoria Álvarez Rodríguez; *El arpa en las artes plásticas de la Edad Moderna*, por doña María José Carralero Conde; *As Burgas de Ourense y Revve Anabaraego: un dios para unas fuentes termales*, por don José María Eguileta Franco; *Sanatorio de Cesuras, una realidad incompleta*, por don Diego Lareo Castro; *Homenaxe a Maruja Mallo*, por don Xurxo Lobato; *El primer taller de Silos*, por don Francisco Javier Ocaña Eiroa; *Una obra inédita de Jenaro Pérez Villaamil deudora de la pintura de animales de Louis Robbe*, por doña María Teresa Paliza Monduate, y *Las Iglesias Románicas del Arciprestazgo de Ribadavia y su relación con la Diócesis de Tui*, por doña Elena Torrado Gándara. Y en la sección destinada a “Recensiones”, una colaboración de doña Rosa María Martín Vaquero, sobre la publicación *Explorar los límites: Arte y Arquitectura en las exposiciones de las Vanguardias*, de la autora doña Luz Paz Agravas; las “Necrológicas” de los académicos don

Fernando Acuña Castroviejo, por don Antonio Rodríguez Colmenero, y la de don Luis María Caruncho Amat, por Miguel Fernández-Cid Enríquez; finalizando con un resumen de la Vida Académica del año 2016.

Otras últimas publicaciones de la Academia:

- *“Pavillón no Instituto Berggruen-Los Ángeles: Inicio dun proxecto: Os instrumentos de traballo dun arquitecto Álvaro Siza Vieira”*. Discurso de ingreso como académico de Honor de don Álvaro Siza Vieira, editado por la Excma. Diputación Provincial de A Coruña.
- *“Alejandro de la Sota ou a procura do esencial”*. Discurso pronunciado por don Celestino García Braña, académico de número de la sección de Arquitectura, con motivo del “Día das Artes Galegas 2018” dedicado al arquitecto pontevedrés Alejandro de la Sota, editado por la Excma. Diputación Provincial de Pontevedra.
- *“Sobre a relación entre a Arquitectura e Natureza”*. Discurso de ingreso como académico de honor del arquitecto de don Manuel Gallego Jorreo, editado por la Excma. Diputación Provincial de Ourense.

APROBACIÓN DE LOS NUEVOS ESTATUTOS

Con fecha de 22 de marzo fue publicado en el DOG núm. 58 el Decreto 34/2018, de 1 de marzo, por el que se aprueban los nuevos Estatutos de la Academia que sustituyen a los aprobados por la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia (Decreto 141/2004, de 25 de junio), en virtud, por instancia de la propia Real Academia, de acuerdo con lo dispuesto en el Decreto 392/2003, de 23 de octubre, por el que se regula el ejercicio por la Comunidad Autónoma de Galicia de las competencias en materia de academias de Galicia; por propuesta del conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, y luego de deliberación del Consello de la Xunta de Galicia en su reunión del día uno de marzo de dos mil dieciocho.

TESORERÍA

En la sesión ordinaria celebrada en el día 27 enero de 2018 el tesorero presentó la “Cuenta de Resultados” y el “Balance de Situación” al 31 de diciembre de 2017, así como el “Presupuesto de Gastos e Ingresos” para el año 2018, los cuales fueron aprobados por el plenario.

Las subvenciones concedidas para el ejercicio económico del año 2018, fueron las siguientes:

- El día 20 de julio se firmó un convenio entre la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria 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 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 medios, por un importe de 40.000,00 €.
- El día 15 de diciembre 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 2018.
- En el 3 de diciembre quedó firmado el convenio de colaboración entre la Excma. Diputación Provincial de Lugo y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, para financiar los gastos derivados del proyecto denominado “Gastos de Funcionamiento y Actividades” del año 2018 por un importe de 9.000,00 €.
- El convenio de colaboración entre la Excma. Diputación Provincial de A Coruña y la Academia para financiar la programación cultural del año 2018, por un importe de 18.000 € (*pendiente de firma*).

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA ACADÉMICA

A lo largo del presente año 2018 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. Universitat 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 Pontedeume (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 Provincial 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.
- Universitat de Barcelona.
- Universitat 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 Audiois 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. Faculdade de Letras (Porto - Portugal).
- Universidade Federal de Goiás (Goiana-Goiás-Brasil).
- Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres. 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

- 1968 – 2018. *La ciudad de las Rías*. Diputación Provincial de A Coruña.
- *A visión dunha obra*. Museo de Pontevedra.
- *Alba de Gloria*. Consello da Cultura Galega.
- *Alfonso Sucasas*. Museo Provincial de Lugo.
- *Al-Qannis. Núm. 12. La Necrópolis de El Cabo de Andorra (Teruel)*. Taller de Arqueología de Alcañiz.
- *Anales de Arqueología Cordobesa. Núms. 27 y 28*. Universidad de Córdoba.
- *Annales D'Histoire de L'Art & d'Archéologie. XXXIX 2017*. Université Libre de Bruxelles.
- *Antiquitas. Núm. 29*. Museo Municipal Priego de Córdoba.
- *Archivo Español de Arte del Núm. 360 al 364*. CSIC.
- *Arqueología somos todos Núms 6 y 8*. Universidad de Córdoba.
- *Así nos ven. Así somos. A imaxe da muller na Arte*. Museo Quiñones de León (Vigo).
- *Boletín da Real Academia Galega. Núm. 337*. RAG.
- *Boletín de la Institución Fernán González. 2018/1. Núm. 362*. Institución Fernán González.
- *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Núms. 51 y 52*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo CCXIV cuaderno III y Tomo CCXV cuaderno I*. Real Academia de la Historia.
- *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos. Núms. 189-190*. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- *Boletín do Centro de Estudios Melidenses, Museo da Terra de Melide núm. 31*. Museo da Terra de Melide.

- *Boletín do Museo Provincial de Lugo. Núm. XV. 2012-2018.* Museo Provincial de Lugo.
- *Bracara Augusta. Vol. LXIII. Núm. 121. y vol. LXIV, Núm. 122 Tomos 1 y 2.* Câmara Municipal de Braga.
- *Camiñantes. Fotografías de Tino Martínez.* Museo das Peregrinacións e de Santiago.
- *Carlos García Lamo. Almas Gemelas.* Museo de Zaragoza.
- *Cartolatría. Epistolario Sánchez Cantón-Filgueira Valverde. Tomo I (1926-1943).* Museo de Pontevedra.
- *Cartolatría. Epistolario Sánchez Cantón-Filgueira Valverde. Tomo II (1944-1952).* Museo de Pontevedra.
- *Cartolatría. Epistolario Sánchez Cantón-Filgueira Valverde. Tomo III (1953-1970).* Museo de Pontevedra.
- *Con Galiza sempre no horizonte. Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo en Compostela.* Universidade de Santiago.
- *Croa núm. 28.* Museo do Castro de Viladonga.
- *Cuadernos de Estudios Borjanos LXI.* Centro de Estudios Borjanos
- *Cuadernos de Estudios Gallegos. Vol. LXV. Núm. 131.* CSIC.
- *Cuadernos de la Alhambra. Vols. 46-47.* Patronato de la Alhambra y el Generalife
- *David Catá. Ephemera.* Museo Provincial de Lugo.
- *De Arte. Revista de Historia del Arte. Núm. 16.* Universidad de León.
- *Diversarum Rerum. Núm. 13.* Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense.
- *Dorda. Diálogos omitidos.* Museo Provincial de Lugo.
- *El patrón de poblamiento en las Loras Burgalesas durante el Bronce final y la primera Edad de Hierro.* Institución Fernán González.
- *Estudios Mindonienses. Núm. 32.* Centro de Estudios de la Diócesis Mondoñedo-Ferrol.
- *In lapidem peccatorum y otros relatos.* Centro de Estudios Borjanos.
- *La elegancia de la tradición. El legado del ceramista japonés Tanzan Kotoge.* Museo de Zaragoza.
- *Mar adiante. Historias de nenos para nenos.* Consello da Cultura Galega.
- *Mario F. Granell. Morte e reencarnación dun pintor galego.* Museo Quiñones de León (Vigo).
- *Más allá de la mirada.* Museo de Zaragoza.
- *Melómano del Núm. 237 al 247.* Ministerio de Educación.
- *Nalgures. Tomo XIII.* Asociación Cultural de Estudos Históricos de Galicia.
- *O mundo antigo no Museo Massó. O centro oleiro romano de Bueu.* Museo Massó.

- *Ópera Actual del núm. 210 al 219*. Ministerio de Cultura.
- *Patrimonio hidráulico en la cuenca del río Huecha. Vol. II*. Centro de Estudios Borjanos.
- *Pyrenae. Vol. 48. núms. 1 y 2*. Universidad de Barcelona.
- *Quintana. núm. 15*. Universidade de Santiago de Compostela.
- *Revista de Guimaraes. Núms 124/125*. Sociedade Martins Sarmiento.
- *Revista de Historia Militar. Año LXI. Núm. Extra II y Año LXII. Núm. Extra I*. Ministerio de Defensa.
- *Ritmo del núm. 914 al 925*. Ministerio de Educación.
- *Romualdo Nogués y Milaro. "El viejo soldado natural de Borja". Un comunicador del s. XIX con visión crítica*. Centro de Estudios Borjanos.
- *Scherzo del núm. 337 al 346*. Ministerio de Educación.
- *Senso sublime*. Museo de Pontevedra.
- *Símbolos, trazas, signos. As pinturas de Jorge Castillo*. Museo de Pontevedra.
- *Soños*. Museo de Pontevedra.
- *XI Certame de artesanía Antonio Fraguas*. Diputación Provincial de A Coruña.

PUBLICACIONES RECIBIDAS MEDIANTE DONACIÓN

- *1º Memorial Anselmo Iglesias Álvarez de música coral galega de nova creación*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *45 Años de Premios Fernández Latorre*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *5ª Bienal internacional de arte. Excma. Diputación provincial de Pontevedra. Agosto 1982*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *A Coruña 1984-1988*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *A Coruña agua y luz*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *A Paisaxe Intervida*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *A Paixón e a Semana Santa en Galicia*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Aceite e oliveiras de Galicia*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Análisis Gliptográfico de la Iglesia del Monasterio de Armenteira. Propuestas metodológicas*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Anatomía Artística y Visión Patológica*. (D. Gerardo Pérez Calero).
- *Apuntes históricos de Cortegada de Baños*. (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Arqueoloxía do viño. Os lagares rupestres da comarca de Monterrei*. (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914). Vol. I. Edificación institucional y religiosa*. (D. José Ramón Soraluze Blond).

- *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914). Vol. II. Edificación del ferrocarril, escolar y de recreo.* (D. José Ramón Soraluze Blond).
- *Arte Moderno español. Núm. 3. Cristino Mallo.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Artigrama núm 20.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Artistas gallegos en la Colección Caixavigo.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Artistas y tratadistas. Las técnicas pictóricas de la Antigüedad al Renacimiento.* (Escola Superior de Conservación e Restauración de Bens Culturais de Galicia).
- *Baixa Limia. Serra do Xurés.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Biblioteca básica da cultura galega. Núm. 2. A Historia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Biblioteca básica da cultura galega. Núm. 4. A Arte.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cadernos Museo do Pobo Galego. Núm. 3. As vías romanas.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cadernos Ramón Piñeiro (XXXI). Filgueira Valverde homenaxe. Quísoxe con primor e feitura.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Cámara Barroca.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Carlos Maside.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Castelao 1886-1950.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Castelao en Pontevedra 1916-1936 e "O álbum de Bretaña".* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Castillo de Sotomayor.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Catálogo da exposición Balnearia Bibliográfica. Un percorrido bibliográfico e gráfico polas augas minerais de Galicia.* (Xunta de Galicia).
- *Catro tempos 1970 – 2008. Fotografías de Alfredo Cunha.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Cemiterios esquecidos. O fenómeno tumulario na comarca do Arenteiro.* (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Cesty, Z Ktorych sa Rodila. Europa: Santiago a jeho púte.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Ciclo-Marchas Histórico –Turísticas.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Cistercium. Historia del Arte, Espiritualidad.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Construcións populares galegas.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Coral de Ruada. Premio Trasalba 2018.* (Coral de Ruada).
- *Cornide. Revista do Instituto "José Cornide de Estudios Coruñeses". Segunda época. Núm. 1.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Cosas de Orense.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cuadernos de arte español núm. 58.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Cuadernos de Arte Gallego. Laxeiro.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Núm. 30. Los petroglifos gallegos, grabados rupestres históricos al aire libre en Galicia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos. Núm. 33. La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Cuadernos do Seminario de Sargadelos. 44. As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia.* (D. Juan Raul López Naya).
- *Cuadernos do Seminario de Sargadelos. Núm. 55. Arquitectura y pre-existencias una referencia gallega.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Chané. O nacemento da Música popular Galega. Compostela / A Coruña / A Habana.* (A Central Folque. Centro Galego de Música popular).
- *De linajes, parentelas y grupos de poder. Aportaciones a la historia social de la Nobleza Bajomedieval gallega.* (Fundación Cultural de la Nobleza Española).
- *De Quiqui Bar... A Castromil.* (Consortio de Santiago).
- *Dédalus en Compostela.* (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Descripción de los estados de la Casa de Monterrey en Galicia por D. Pedro González de Ulloa (1777). Edición, prólogo y notas de José Ramón y Fernández Oxea.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Don Enrique Rivera Rouco, a súa vida e a súa obra.* (Ayuntamiento de As Pontes).
- *Eduardo Chillida. Preguntas.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Eduardo Hermida. Retratos, círculos y otros pictorialismos.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *El antroido en las Mariñas dos Condes.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El Camino Francés en el Códice Calixtino.* (D. José López Calo).
- *El corazón de las ciudades. Cascos Históricos de Galicia.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *El Eco. Una historia de tres siglos.* (Sociedad Coral polifónica "El Eco").
- *El Greco.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El hábitat castreño.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El joven Picasso coruñés.* (D. Julio Naveira Montero).
- *El judaísmo en la música. Introducción, traducción y notas de Rosa Salarose.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *El Mudejarismo en la iglesia del Monasterio de Armenteira.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *El oro prerromano en la provincia de Lugo.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El Palacio de Fondevila.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *El Pórtico de la Gloria.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *El Puente Romano de Orense por Manuel Chamoso Lamas.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *La señoría de san Pedro de Lobás en la Edad Moderna*. (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *El tímpano de Palmou*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *El traje tradicional gallego. Colección de Piluca Montenegro*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *El viaje del Capitán Nemo*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *En torno al arte auriense*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Escultor Acuña*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *España 10 miradas*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Estudos de cultura castrexa e de historia antiga de Galicia*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Evolución do Museo provincial na cidade histórica de Pontevedra*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Exposición N.º 1000 de la Asociación de Artistas en homenaje a sus presidentes*. (D. Juan Raul López Naya).
- *Facsímil Real Cédula de S.M. por la cual se permite el enjoyelado con la Ley de diez y ocho quilates.1790*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Felipe Bello Piñeiro (1886-1952)*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Festas Parroquiais*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Fiestas en Tenorio en honor a la Virgen del Rosario*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Flor de Santiago*. (D^a. Ruth Varela).
- *Fragmentos de apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester*. (D. Miguel Fernández-Cid Enríquez).
- *Francisco Vales Villamarín (Debuxos de Xosé Antón). As cruces antefixas románicas e sustentáculos da comarca betanceira*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Galegos na escaleira*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Galicia, meu estudio. José Caruncho*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Galicia. Un lugar máximo para contemplar as estrelas*. (Consellería de Cultura e Turismo. Xunta de Galicia).
- *Glossaire de termes techniques a l'usage des lecteurs de "La nuit des temps"*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Grandes artistas gallegos. Antonio Fernández. Exposición antolóxica*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Guía de los petroglifos de Muros*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Heráldica Brigantina. El blasón de los Vilousaz*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Hermanos Mayo. Guerra Civil Española*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).

- *Historia de Galicia 17. La Galicia románica: iglesias y catedrales.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Historia de Galicia 6. Os Irmadiños. Textos, documentos e bibliografía.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Historia de Puentes de García Rodríguez.* (Ayuntamiento de As Pontes).
- *Historia del periodismo santiagués (Edición de Luis de Cabo).* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Homenaje a Ramón Pérez Costales.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *I Ruta cicloturista del románico.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Iglesia del Monasterio de San Pedro de Vilanova, Dozón.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *II Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *II Ruta cicloturista del románico.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *III Ruta cicloturista del románico.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Imeldo Corral. Exposición centenario.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *IV Coloquio Galego de Museos. Investigación e Museos.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *IV Ruta cicloturista del románico.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Jenaro Pérez Villaamil dibujante. El viaje a Galicia de 1849.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *José Vidal. Unha vida dedicada á fotografía.* (Ayuntamiento de Laxe).
- *La Antigua Catedral de San Martín de Mondoñedo.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La arquitectura cisterciense: sus fundamentos.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *La Capilla de San Andrés, en el Monasterio de Oseira y las Capillas Funerarias en la Arquitectura Cisterciense en Galicia.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *La Casa de Monterrey: de señorío gallego a grandeza de España.* (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *La civilización céltica de Galicia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *La escultura románica en Galicia.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *La flecha amarilla. El camino hacia Santiago.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *La huella wagneriana y la ópera en Emilia Pardo Bazán. Del Teatro Imperial de Viena al Teatro Real de Madrid, pasando por Coruña (1873-1921).* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *La iglesia del antiguo monasterio de San Salvador de Albeos.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *La Orden Dominicana en La Coruña.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *La Puebla del Caramiñal. Un mirador sobre la ría de Arosa. (Contornos Geográficos – Historia – Tradiciones) por Manuel Domínguez Fontán.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Las construcciones de la Orden del Císter en Galicia (siglos XII y XIII).* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Las huellas de Santiago en la cultura de Finisterre.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Las milicias. Una fuerza ciudadana al servicio de La Coruña (1762-1814).* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Las raíces de Galicia.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Los Estudios sobre la implantación de la Orden del Císter en España: el caso de Galicia. Situación actual y perspectivas.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Los perdedores. La represión política en Galicia en el siglo XIX.* (Exma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Luis Seoane, deseño e diferenza.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Malaspina '92. Jornadas Internacionales Cádiz 1994.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Manuel Patinha do papel ao aceiro.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Martín Códax. Cantigas.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Meigas sabias e mulleres boas. Carme Romero.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez.* (D^a. Margarita Viso Soto).
- *Memoria 2017. Hogar Sor Eusebia.* (Hogar Sor Eusebia).
- *Memoria 2017. Real Institución Benéfico-Social Padre Rubinos.* (Real Institución Benéfico-Social Padre Rubinos).
- *Memoria de Actividades de cultura da Xunta de Galicia 2017.* (Xunta de Galicia).
- *Miradas Emerxentes.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Monterrey por Jesús Taboada.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Mulleres.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Museo de Pontevedra: cara ao porvir.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Música Coral.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Nadal.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Nas orixes do celtismo galego. Os celtas na historiografía dos séculos XVII e XVIII.* (D. Fernando Pereira González).
- *Nodales. Corpus 87.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Nodales. Corpus 89.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).

- *Nodales. Corpus 91.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Nomadeando os montes e ríos de "O Invernadeiro".* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *O camiño de Santiago desde o aire.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *O crimen de Londres. A criada que estrangulou á sua ama pola música. Historia contada polo cego Zago en 1970. Dibuxada por Díaz Pardo en 1977.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *O farmacéutico e deputado de Cortegada: José Ojea.* (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *O imaxinario do país.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *O país de Nunca Máis.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Os Museos da Igrexa en Galicia.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Os Museos Provinciais no contexto galego: o caso do Museo de Pontevedra.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Otonarte 2010. Cartografías quebradas.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Paisajes Culturales del Agua (arqueología, antigüedad, territorio).* (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Pantoque.* (Fundación MARCO).
- *Pazos Señoriales, Castillos y Fortalezas de la Jurisdicción de Villalba.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Pedro Berruguete y su entorno. Simposium Internacional. Actas.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Peregrinaxes. 35 pasos polo Camiño de Santiago.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Peteiro.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Picasso en Madrid. Colección Jacqueline Picasso.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Pintura y escultura de la Edad Media.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Pintura y Fotografía en el siglo XIX. Una aproximación al arte de Dionisio Fierros.* (D^a. Celia Castro Fernández).
- *Pinturas Murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Pontevedra como inspiración na Colección Caixanova.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Por el camino de Compostela.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Portugalia. Nova Série – Volume XVII-CVIII. Separata.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Pregón das Festas da Divina Peregrina.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Puerto de A Coruña. El pasado de un presente con futuro.* (D. Juan Raúl López Naya).
- *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia por el P. Fidel Fita y D. Aurelio Fernández-Guerra.* (D. Juan Raúl López Naya).

- *Renovadores da Pintura Galega 1945 - 1982*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Retrato de grupo con figura ausente. Edición y análisis de la correspondencia entre José Ángel Valente y los poetas españoles de su edad*. (Excma. Diputación Provincial de Ourense).
- *Rubens: Dédalo y el Minotauro. Recuperación de la tabla del Museo de Bellas Artes de A Coruña*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *San Xoán*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Santa Marta de Moreiras*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Santiago de Compostela: 1000 años de peregrinación europea. Una Exposición Jacobea en Gante*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Santiago. Esperanza*. (D. Ángel Luis Hueso Montón).
- *Santiago. San Martín Pinario*. (D. Ángel Luis Hueso Montón).
- *Ser visibles. escoitar imaxes, retratar palabras*. (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Símbolos de la redención en las Iglesias románicas de Galicia*. (D. Juan Raúl López Naya).
- *Szlaki, Z Ktorych Zrodzila Sie. Europa. Santiago de Compostela i jego obras w sztuce*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Teatro, música e danza en Galicia*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Terra de Montes. Mostra cultural permanente. Acibeiro*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *The Chapterhose of the Monastery of Carracedo*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Tomás Barros nos fondos do Concello de Ferrol*. (CPR Tomás Barros. A Coruña)
- *Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Un alabastro inglés en Vilanova de Arousa*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Un siglo de joyería y bisutería española (1890-1990)*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *V Coloquio Galego de Museos. Do Marco normativo á organización*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *V Ruta cicloturista del románico*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *Vello Cárcere. Rehabilitación de la antigua cárcel Provincial de Lugo como Centro Cultural*. (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *VI Ruta cicloturista del románico*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *VII Ruta cicloturista del románico*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).
- *VIII Ruta cicloturista del románico*. (D. Xosé Carlos Valle Pérez).

- *Vivir na Coruña. Unha forma de habitar a cidade.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Voces en Compostela.* (D. Xurxo Lobato Sánchez).
- *Xosé Filgueira Valverde. 1906-1996 Un século de Galicia.* (D. Xosé Carlos Valle Pérez).

AUDIOVISUALES RECIBIDOS MEDIANTE DONACIÓN

- *CD Alejandro Vargas Consort. Camerata Egeria coa cantante Rosa Cedrón. Chané na Habana.* (A Central Folque. Centro Galego de Música popular).
- *CD ZOAR. García Picos. Obra completa para quinteto de vento.* (ZOAR)
- *Documental ARTE + Muller Galicia.* (D^a. Rosario Sarmiento Escalona).
- *Documental As Encrobas a ceo aberto.* (D. Felipe-Senén López Gómez).
- *Sempre Xonxa.* (D. Felipe-Senén López Gómez).

ARCHIVO MUSICAL DE GALICIA DONACIÓN PARTITURAS

- *Canciones populares gallegas, españolas y extranjeras utilizadas por los alumnos del Colegio Santa María del Mar de A Coruña.* (D. José Ramón Soraluze Blond).
- *Partitura y libreto de La Tribuna. Drama Musical en tres actos.* (D. Gabriel Bussi y D. Javier Ozores Marchesi).
- *Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas.* (Museo do Mar de Vigo).
- *Reproducción de las partituras publicadas en Mondariz, Vigo, Santiago y Guía del Turista.* (D. José Ramón Soraluze Blond).
- *Villancicos y canciones religiosas de Navidad.* (D. José Ramón Soraluze Blond).
- *ZOAR. García Picos. Obra completa para quinteto de vento.* (ZOAR).

ACADÉMICOS: CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, PUBLICACIONES, HOMENAJES Y DISTINCIONES

ENERO

El día 2, la académica correspondiente doña Ana Eulalia Goy Diz, tomó posesión como **catedrática de Historia del Arte** por la Universidad de Santiago de Compostela.

El día 19, la Asociación de Amigos da Ópera y el Ateneo de Santiago organizaron en la Librería Couceiro de Santiago de Compostela la presentación del libro **Música y enfermedad mental** de Carlos Delgado Calvete, que contó con la participación del académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda.

El día 20, con motivo de la novena edición de Gastrofestival de Madrid, tuvo lugar en el Showroom la presentación de la exposición colectiva **“El Bodegaón en el Siglo XXI”** con obras de once artistas, entre ellos, el académico numerario de la Sección de Pintura y Grabado don Manuel Quintana Martelo.

Para celebrar la inauguración de la renovada fachada de la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona, tuvo lugar el día 22 en la Sala de Actos del COAC en Barcelona una conversación en torno a las intervenciones arquitectónicas en los edificios del **Movimiento Moderno**, en la cual intervinieron, entre otros, el académico de Honor don Rafael Moneo Vallés y el académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña.

El día 24, don Felipe-Senén López Gómez, académico de número de la Sección de Arqueología y Museología, ofreció una charla en la Asociación de Amigos dos Museos de Galicia de A Coruña, bajo el título de **“Crónica de un viaje a Irán”**; en la que se trataron aspectos como el paisaje, la arqueología y el arte de la región; asimismo el día 28 en la sede del BNG de A Coruña encuadrada dentro de las “XIX Xornadas de Historia de Galiza”, pronunció la conferencia **“Cristianización de Galiza a través da arqueoloxía”**.

FEBRERO

El académico de número de la Sección de Arqueología y Museología don Antonio Rodríguez Colmenero, pronunció el día 22 en el auditorio del centro cultural “Vella Cárcere” de Lugo la conferencia **“O Inicio das Escavacións Arqueolóxicas. Os Aparcadoiros Soterrados”**, charla incluida dentro del “Ciclo Desenterrar o Pasado. Un Percorrido pola Arqueoloxía de Lugo” organizado por el ayuntamiento de Lugo.

En la ciudad de Lugo, el día 26 tuvo lugar en la galería “La Catedral de Lugo”, la inauguración de la muestra **“Artistas pontevedreses”** que reunió una colección de pintura y escultura de creadores, con obras del académico correspondiente don Jorge Castillo Casalderrey; del académico de Honor don Leopoldo Nóvoa García, y del académico de número de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta.

MARZO

El día 12, se celebró en el Liceo de Ourense una mesa redonda sobre **la obra de Quessada**, con la participación de don Darío Villanueva Prieto, catedrático de la USC y director de la Real Academia Española; de don José Gómez Alén, catedrático, historiador y vicepresidente de la Fundación Xaime Quessada Blanco, y de doña María Victoria Carballo-Calero Ramos, académica de número de la Sección de Expertos en las Artes de la RAGBA.

El día 13, en la casa parroquial de Santa Cruz (Oleiros–A Coruña) el arqueólogo y académico de la Sección de Arqueología y Museología don Felipe-Senén López Gómez, ofreció una conferencia sobre la **solidaridad de los pueblos**, organizada por el grupo de voluntarios de Cáritas de Santa Cruz.

El día 16, se inauguró en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, la exposición colectiva **“Galicia Universal. A arte galega nas coleccións de Abanca e Afundación”**, donde se mostraron obras de los pintores don Manuel Quintana Martelo y don Eduardo Manuel Matamoro Irago, y de los escultores don Acisclo Manzano Freire y don Ignacio Vázquez-Novoa Basallo, todos ellos académicos de número de la RAGBA.

En la Sala de Exposiciones Afundación de Ourense, se presentó el día 21, la exposición **“Sonoro empeño: A música nas coleccións Abanca e Afundación”**; una muestra que pretende ilustrar las confluencias entre música y artes plásticas a través de una selección de obras de diferentes artistas, entre otros, del escultor y académico supernumerario don Manuel García de Bucoños Vázquez, y del pintor y académico de número don Rafael Úbeda Piñeiro.

ABRIL

El día 16, tuvo lugar en la sede del Colegio Oficial de Farmacéuticos de Badajoz la Charla-coloquio **“Sobre el patrimonio arquitectónico y sociedad; el pasado como soporte del futuro”**, impartida por don Celestino García Braña, académico numerario de la Sección de Arquitectura, y por don Juan Antonio Ortiz Orueta, decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, acto encuadrado dentro del “X Congreso Docomomo Ibérico”

El día 19, don Xosé Manuel Casabella López, académico de número de la Sección de Arquitectura ofreció en la Asociación de Amigos dos Museos Galicia en A Coruña una conferencia sobre el **arquitecto Alejandro de la Sota**, protagonista del “Día das Artes Galegas 2018”.

La librería Cronopios de Santiago de Compostela acogió el día 21, la presentación de la publicación ***Mael. Máis alá da Fraga de Cornanda***, obra escrita por doña Uxía Meirama e ilustrada por el académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana.

El día 23, en el espacio “O Vello Cárcere” de Lugo tuvo lugar la conferencia “**Fotografar unha maneira de mirar**” impartida por el académico numerario de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez, acto incluido dentro de las jornadas de arte y diseño “Conecta” organizadas por la Escola de Arte e Superior de Deseño Ramón Falcón.

El día 26, se celebró en la Facultad de Humanidades del Campus Terra de la USC de Lugo, el acto institucional conmemorativo de la festividad de su patrón, San Isidoro, sesión que sirvió también para rendir **homenaje a don Antonio Rodríguez Colmenero**, catedrático de Arqueología y académico de número de la Sección de Arqueología y Museología.

La sede Afundación de Vigo acogió el día 26 la exposición “**A Arte no Cómic**” muestra colectiva en la que artistas del cómic reinterpretan grandes obras de la historia de la pintura universal y que incluye obras del académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana.

MAYO

El día 3, se presentó en el Sexto Edificio del Museo de Pontevedra el catálogo de la exposición “**Pontevedra Suite**”, como homenaje póstumo al que fuera académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Manuel Rodríguez Moldes.

El día 4, tuvo lugar la presentación del libro ***La ciudad de las Rías 1968 - 2018***, editado por la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, publicación de gran formato que recoge el proyecto de planificación conjunta del territorio entre A Coruña y Ferrol concebido hace 50 años por el arquitecto y académico de honor don Andrés Fernández-Albalat Lois, acto que contó con la presencia del presidente de la Diputación don Valentín González Formoso, y del propio autor del proyecto, Sr. Fernández-Albalat Lois.

El día 15, tuvo lugar en las salas de la exposición “Modelo x armar” del Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela, un acto

de **homenaje al pintor don Manuel Rodríguez Moldes**, fallecido el pasado mes de diciembre de 2017, delante de una de sus obras más emblemáticas, *As presenzas* (1982), perteneciente a la Colección CGAC. El acto contó con la participación, entre otros, de don Miguel Fernández-Cid Enríquez, comisario de exposiciones y miembro de número de la RAGBA.

También ese mismo día, fueron entregados en el Hotel Monumento San Francisco de Santiago de Compostela los “**Premios Frei Martín Sarmiento**”, en los que alumnos y familias de los centros educativos de Escuelas Católicas reconocieron a autores de obras literarias escritas en gallego, entre los que se encontraba el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana.

El día 16, en el Auditorio de Afundación de Pontevedra, la Real Filharmonía de Galicia dirigida por don Maximino Zumalave Caneda, académico de número de la Sección de Música, se estrenó la pieza basada en los textos de María Victoria Moreno, “**Dous folios que foron brancos**”, compuesta por Miguel Matamoro por encargo del Consello da Cultura Galega.

El día 24, se celebró en la sala capitular del Excmo. Ayuntamiento de A Coruña el acto de ingreso en el **Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses** de don Antón de Santiago, la contestación corrió a cargo de don Felipe-Séñen López Gómez, secretario-conservador de la Institución y secretario de la RAGBA.

JUNIO

El día 7, se celebró en el auditorio Afundación de Pontevedra el acto de entrega del “**Premio Pontevedrés de Honra 2017**” concedido al director del Museo de Pontevedra y académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don José Carlos Valle Pérez.

La Fundación Artiaga en colaboración con artistas y coleccionistas sensibilizados con la defensa animal, presentó el día 3 en el centro cultural Marcos Valcárcel de Ourense la exposición “**AAN in Art**”, muestra colectiva de varios artistas entre las que se incluyeron obras de los académicos de número don Manuel Quintana Martelo de la Sección de Pintura y Grabado y don Ignacio Vázquez Novoa-Basallo de la Sección de Escultura.

El día 9, el Teatro Principal de Santiago de Compostela acogió como colofón al año académico de la **Escuela de Altos Estudios Musicales** (EAEM), un concierto en el que varios alumnos participaron como solistas con la Real Filharmonía de Galicia dirigida por don Maximino Zumalave Caneda, académico de número de la Sección de Música.

El día 10, tuvo lugar en los viñedos de San Cibrao en Ourense, la celebración del **“50 aniversario de la bodega Viña Costeira”** con la inauguración de una pieza escultórica del académico numerario de la Sección de Escultura don Acisclo Manzano Freire.

El día 14, en la galería Xerión de A Coruña quedó inaugurada la exposición póstuma al **pintor ferrolano González Collado**, muestra que se completó con obras del académico de número de la Sección de Escultura don Acisclo Manzano Freire.

El día 29, quedaron inauguradas en la Fundación Manolo Paz en Cambados (Pontevedra) sus **“Terceras jornadas de arte contemporáneo”**, que tuvieron como protagonista principal al pintor y académico don Manuel Rodríguez Moldes, fallecido el diciembre pasado. La jornada se completó con una exposición de Moldes y una mesa redonda en la cual participaron la viuda del citado pintor, el crítico don David Barro, el pintor y escultor don Xabier Correa Corredoira y el académico de número de la Sección de Escultura don Manuel Paz Mouta.

JULIO

El día 2, en el Hotel Hotel NH Collection A Coruña Finisterre, se presentó el cómic **Valdeorras** (Editorial Incognita), una obra en la que el académico, ilustrador y escritor don Miguelanxo Prado Plana recorre el territorio de la popular denominación de origen vinícola, con la intención de convertirse en un cuaderno de viaje que transmita el entusiasmo del propio autor por el mundo de la vendimia y que traslade la fusión que se da entre el vino y el paisaje.

El día 3, tuvo lugar en Lugo, organizada por Lugo Patrimonio, la conferencia **“Mobiliario nos Pazos Galegos, atinos e desatinos”** impartida por el académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don Felipe-Senén López Gómez.

El Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela acogió el día 4 el concierto de clausura del **“VIII Festival Peregrinos Musicales”** en el que la Real Filharmonía de Galicia, dirigida por el académico de número de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, interpretó obras de W. A. Mozart, L. van Beethoven, M. Bruch y H. Villalobos.

Con motivo del **“15 aniversario de la Fundación María José Jove”**, el día 19, entre otros actos se llevó a cabo la inauguración de una exposición a pie de calle en La Marina de A Coruña con fotos del académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Xurxo Lobato Sánchez.

El día 30, don José Carlos Valle Pérez, académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología impartió la charla “**Jerarquización espacial y funcional en un monasterio cisterciense (siglos XII-XIII)**”, acto incluido en el “XXIII Seminario sobre Historia del Monacato” celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia).

AGOSTO

El Kiosko Alfonso de A Coruña acogió el día 6 la inauguración del XXI Salón Internacional del Cómic “**Viñetas desde o Atlántico**”, dirigido por el académico de número de la Sección de Artes de la Imagen don Miguelanxo Prado Plana.

El día 7, tuvo lugar en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos un concierto de piano en **homenaje a don Enrique José Jiménez Gómez**, académico de número de la Sección de Música y secretario de “Música en Compostela”, recientemente fallecido.

Los días 8 y 10 en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, la Real Filharmonía de Galicia ofreció dos conciertos de música española bajo la batuta del académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, encuadrados dentro del “**LXI Curso Universitario Internacional Música en Compostela**”.

El día 10, en el Museo Claustro Mercedario de Verín (Ourense), don Gerardo Seoane Fidalgo, alcalde de Verín, y el académico de número de la Sección de Arqueología y Museología don Antonio Rodríguez Colmenero, presentaron una nueva pieza artística dedicada a la explicación de la palabra «**Támega**» que alude al nacimiento de la comarca.

El día 24, en el Auditorio Municipal de Ponteareas (Pontevedra), como clausura de la sexta edición del Festival Groba, la Orquesta de Cámara Gallega estrenó la “**Sinfonietta Rococó en Re**”, obra del maestro don Rogelio Groba Groba, académico de número de la Sección de Música.

OCTUBRE

El día 1, tuvo lugar en el Auditorio Andrés Gaos, con motivo del Acto Inaugural del Curso 2018-2019 del Conservatorio Superior de Música de A Coruña, una conferencia a cargo de don Celestino García Braña, vicepresidente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, bajo el título de “**Música y Arquitectura. Paralelismo e Intersecciones**”. Finalizando el acto con una intervención musical.

El día 11, la Real Filharmonía de Galicia, dirigida por su director asociado y académico numerario de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, inició una gira de conciertos por las ciudades de Ferrol, Lugo, Santiago y Vigo, en **homenaje al compositor José Arriola**, conocido como el “Mozart gallego”.

El día 24, tuvo lugar en la Biblioteca Municipal de Estudios Locales de A Coruña, la presentación del informe sobre el patrimonio cultural de la ciudad, elaborado por la Sección de Patrimonio del Instituto “José Cornide” de Estudios Coruñeses, con motivo del **“Año Europeo del Patrimonio Cultural 2018”**. El acto contó con la intervención de los académicos y miembros del Instituto don Felipe-Senén López Gómez, con la ponencia “El Año Europeo del Patrimonio”, y don José Ramón Soraluze Blond, que disertó acerca de “El informe sobre el estado del Patrimonio BIC de A Coruña”.

El día 24, en el Auditorio del Centro de Innovación cultural de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela tuvo lugar la jornada **“Contornos e contornas. Unha visión transdisciplinar sobre a arquitectura”** en la cual el académico de número de la Sección de Arquitectura don Celestino García Braña impartió la conferencia “Lugares para enseñar y aprender”.

El día 25, se celebró en el Consello da Cultura Galega, en Santiago de Compostela, la jornada: **“MERCEDES GOICOA: MÚSICA PARA VIVIR”**, en torno a la figura de doña María de las Mercedes Goicoa Fernández, presidenta de Honor de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. Los actos coordinados por doña María Xosé Porteiro y doña Alba María Rodríguez Díaz, contó con la asistencia de la homenajeada y con la participación, entre otros, del académico don Maximino Zumalave Caneda, y don Manuel Quintana Martelo (presidente de la RAGBA).



La pianista doña Mercedes Goicoa (Foto archivo particular).

El día 29, tuvo lugar en la sede de Afundación de A Coruña la inauguración de la exposición colectiva **“Sonoro empeño. A música nas coleccións ABANCA e Afundación”**; muestra que expone la confluencia entre música y pintura, con 50 piezas entre las que cabe destacar obras del académico de número de la Sección de Pintura y Grabado don Rafael Úbeda Piñeiro.

NOVIEMBRE

Los días 8, 9 y 10, en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, la Real Filharmonía de Galicia bajo la batuta del académico de número de la Sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, interpretó tres conciertos didácticos dirigidos a estudiantes de Primaria, público infantil y familiar, dentro del ciclo “**Descubre unha orquestra para ti, ¡a túa!**”.

El día 21, fue presentado en el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela el doble CD “**José Arriola Orchestral Music**”, dedicado a la música sinfónica compuesta por José Arriola y grabado por la Real Filharmonía de Galicia gracias a la colaboración entre el Consorcio de Santiago y el Consello da Cultura Galega. En el acto participaron la presidenta del Consello da Cultura Galega, la gerente del Consorcio de Santiago, y el director asociado de la Real Filharmonía y académico don Maximino Zumalave Caneda.

El día 24, el Museo Etnográfico da Limia de Vilar de Santos (Ourense), hizo entrega al académico numerario de la Sección de Arqueología y Museología don Antonio Rodríguez Colmenero del **Segundo Premio “Pedra Alta”** por su relevante trabajo vinculado al territorio limiano.

La Fundación Juana de Vega dio a conocer el día 27 en su sede de Oleiros (A Coruña) el fallo de su “**Premio de Intervencións na Paisaxe**” galardón que fue concedido al estudio “Creus e Carrasco.” Formaron parte del jurado el académico de número de la Sección de Expertos en las Artes, don Miguel Fernández-Cid Enríquez y el director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña y miembro correspondiente don Fernando Agrasar Quiroga.

El día 29, tuvo lugar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid el encuentro “**Asociaciones y administración pública. Una colaboración responsable con el patrimonio histórico**” en el que participó el académico numerario de la Sección de Arquitectura y vicepresidente de la RAGBA don Celestino García Braña.

DICIEMBRE

El día 2, en un acto celebrado en el Conservatorio Superior de Vigo se dio a conocer los ganadores de la “**VII Edición del Concurso de Violín, Viola, Violonchelo y Contrabajo - Cidade de Vigo**”; el académico de número de la sección de Música don Maximino Zumalave Caneda, formó parte del jurado.

El día 13, tuvo lugar en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, el acto de entrega del título de “**Hijo Predilecto**” de la ciudad compostelana al académico de número de la Sección de Música don Ramón Castromil Ventureira.

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 2018



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

ACADÉMICO SUPERNUMERARIO

Ilmo. Sr. Don Manuel García de Buciños Vázquez

ACADEMICOS DE NÚMERO POR SECCIONES

Pintura y Grabado

Ilmo. Sr. Don Rafael Úbeda Piñeiro

Excmo. 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

Vacante (*por fallecimiento del Ilmo. Sr. Don Enrique José Jiménez Gómez*)

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 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
M.I.S. Don Alejandro Barral Iglesias (†)
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 Pérez
Mons. Dr. Joao Ribeiro Parente

FOTOGRAFIAS PLENARIOS



Sesión ordinaria celebrada el día 14 de abril de 2018, en la Sala de Juntas de la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra. De izda a dcha: Sr. Eguileta Franco, Sr. Paz Mouta, Sr. Matamoro Irago, Sr. Rodríguez Rodríguez, Sr. Díaz y Arias de Castro, Sra. Carballo-Calero Ramos (conservadora), Sr. Quintana Martelo (presidente), Sr. López Gómez (secretario gral.), Sr. Soraluce Blond, Sr. Casabella López, Sr. Manzano Freire, Sr. Zumalave Caneda, Sr. Valle Pérez y Sr. Lobato Sánchez. (Foto: Xurxo Lobato).



Sesión ordinaria celebrada el día 27 de octubre de 2018, en el Salón de Plenos del ayuntamiento de Noia (A Coruña). Bancada izquierda: Sra. Rodríguez Rodríguez, Sr. Matamoro Irago, Sr. Vázquez Novoa-Basallo, Sr. Lobato Sánchez, Sr. Zumavale Caneda y el Sr. Lorenzo Santos. Bancada central: Sr. Rodríguez Colmenero (archivero-bibliotecario), Sr. Quintana Martelo (presidente) y la Sra. Carballo-Calero Ramos (conservadora). Bancada derecha: Sr. Eguileta Franco, Sr. Soraluce Blond, Sr. Castromil Ventureira, Sr. Manzano Freire, Sr. Díaz y Arias de Castro y el Sr. Yzquierdo Perrín. (Foto: Xurxo Lobato).

IN MEMORIAN DE MANUEL MOLDES

Pontevedra, 1949-2017

No ano 2017 puideron contemplarse no Museo de Pontevedra dúas exposicións monográficas, excepcionais ambas, de artistas, pintores sobre todo, vinculados á Real Academia Galega de Belas Artes, un como académico de Honra, Luís Caruncho, outro como Membro de Número da Sección de Pintura, Manuel R. Moldes.

A primeira mostra por orde cronolóxica tivo como protagonista a Luís Caruncho. Programada como retrospectiva, o falecemento do artista uns meses antes da súa inauguración acabou converténdoa en antolóxica, servindo, ao mesmo tempo, como homenaxe a súa traxectoria. Foi o seu Comisario Miguel Fernández-Cid, compañeiro de Corporación académica, quen redactou a Nota necrolóxica que sobre el se publicou no número anterior desta mesma Revista .



Manuel Rodríguez Moldes.
Foto: Xurxo Lobato

A exposición dedicada a Manuel Moldes, centrada na análise / revisión da que creo que, sen discusión, debe ser considerada como a súa “década prodixiosa”, a dos oitenta da pasada centuria (obras da súa autoría están entre as mellores da plástica galega e española deses anos), acabou por converterse, dadas as circunstancias que nela concorreron, nun fito de imprescindible referencia na súa densa e brillante biografía artística. Comisariada por Ángel Cerviño, foi, por un lado, a última mostra que realizou en vida (faleceu o 3 de decembro e a exposición clausurárase o 17 de setembro) e, por outro, foi unha iniciativa que propiciou a execución dos que, en puridade, han ser considerados como os seus derradeiros traballos como pintor: a intervención, programada como efémera e titulada *Pontevedra Vector*, que realizou na área acristalada do inmoible que a acollía, o Sexto edificio do Museo (un mural de 76,35 m de lonxitude por 3,60 m de altura), e que actuou, como el mesmo sinalou, “como envoltura” da mostra que podía contemplarse no interior dese mesmo ámbito, e, por outro lado, a obra, de gran formato, titulada *As bañistas do Lérez*, pintada especificamente para a exposición que comento, cuxo proceso de execución, iniciado cun bosquejo datado en 2012, documentan 13 fotografías do ano no que se mostrou, 2017. Un texto da súa autoría, con data 2 de decembro do ano que estou comentando, 2017, véspera do seu pa-

samento, sirve de remate ao Catálogo. Titulado “A pintura é acción na procura da liberdade”, inclúe as súas reflexións sobre o que, para el, tomando como referencia as circunstancias que concurrían nesas dúas obras realizadas especificamente para a mostra na que se inserían, era pintar. Ven ser, pois, non só o seu testamento como artista, senón tamén, sobre todo, unha lúcida reflexión sobre o que, na súa opinión, era ese oficio, o de pintar, un labor ao que se dedicou con paixón durante case medio século de vida.

Non podo deixar de sinalar, a propósito do escrito no parágrafo precedente, o feito de que, obras e pensamento, fosen propiciados por unha iniciativa promovida por unha entidade, o Museo de Pontevedra, coa que Manuel R. Moldes mantivo unha estreita e moi fructífera relación ao longo da súa vida. Unha parte importante do seu universo formal e figurativo, en efecto, son inexplicables sen o seu contacto directo coas súas coleccións. Esta relación, como comentaba el con frecuencia, iniciárase nos anos da súa adolescencia, nos anos de estudante de Bacharelato no Instituto da súa cidade natal. Os espazos desta, a súa historia, as súas tradicións, serán tamén protagonistas habituais do seu inconfundible universo creativo. Uniforme en aparencia, unha mirada atenta e serea ás súas particularidades formais permite detectar con facilidade a súa evolución, a súa receptividade ás novidades, procedentes, ás veces, de terreos alleos aos especificamente artísticos e pictóricos.

Manuel Moldes iniciou a súa traxectoria artística en 1969. Nese ano participou, en Madrid, na súa primeira mostra, unha colectiva, ofrecendo un ano despois, en Pontevedra, a súa primeira exposición individual. Puido contemplarse na, daquela, Sala de imprescindible referencia no ambiente artístico-cultural da cidade: a da Delegación do Ministerio de Información e Turismo. O seu nome será, a partir dese momento, habitual no panorama artístico galego, sendo un dos integrantes máis activos de *Atlántica*, o colectivo, presentado en Baiona en 1980, que tan decidida e decisivamente contribuíu á renovación, desde a súa esencia e con pautas específicas do seu tempo histórico, da Arte galega. Pintor, sobre todo, e tamén ilustrador, posuidor dunha linguaxe formal propia, conta asimesmo con moi destacadas intervencións en espazos públicos. Profesor titular de Debuxo na Facultade de Belas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo), ingresou como Académico de Número na nosa Real Corporación o 30 de abril de 2005. Na súa historia, na da súa cidade natal e na de Galicia enteira ten reservado un lugar de privilexio.

Xosé Carlos Valle Pérez
Académico

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 interdisciplinares 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.

La extensión máxima del trabajo impreso será de 10 páginas, 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 insertadas en el párrafo entre dobles comillas altas (“...”). Las citas que excedan los tres renglones formarán un párrafo 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.gal

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.

