

PORTA DA AIRA



N.º 2

Orense 1989

Revista de
Historia del Arte Orensano
GRUPO «FRANCISCO DE MOURE»

PORTA DA AIRA

**Revista de
Historia del Arte
Grupo de Moure
n.º 2. Ourense 1989**

PORTA DA AIRA. Al aparecer por segunda vez, reitera su voluntad de aportar desde la seriedad y desde la cordialidad su grano de arena al mejor conocimiento del rico patrimonio artístico ourensano.

PORTA DA AIRA se presenta gozosamente tras el estímulo y el elogio de tantos amigos y estudiosos del más alto prestigio que recibieron con cariño el primer número y nos alentaron a seguir el camino con renovada ilusión.

PORTA DA AIRA ofrece en este número, 16 trabajos que abordan muy diversas facetas del arte, creemos que aunque sin pretensión alguna de cerrar definitivamente cuanto se puede decir, sí con la responsabilidad grande de quienes saben cimentar sus trabajos en la documentación y en la razonada consideración.

PORTA DA AIRA debe de nuevo dejar constancia agradecida para quienes nos han ayudado económicamente, como la Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia. Esperamos que nuestro trabajo, juzgado con objetividad y valorado con limpieza, nos haga merecedores de nuevas ayudas por parte de las Instituciones que dicen interesarse por la cultura y los valores de Orense y de Galicia, que nos permitan dar nuevos pasos.

PORTA DA AIRA se pone en manos de los interesados por la historia del arte y del arte ourensano con el deseo de ser instrumento enriquecedor y portador de una cordialidad que siempre fue patrimonio de Orense.

PORTA DA AIRA tiene tras de sí mucho esfuerzo ilusionado, esperamos que no sea inútil.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don José Hervella Vázquez, Presidente del Grupo Francisco de Moure
Don Francisco Javier Limia Gardón, Secretario del Grupo Francisco de Moure
Don Miguel Ángel González García, Miembro del Grupo Francisco de Moure.

**LAS AFIRMACIONES, APORTES Y COMENTARIOS VERTIDOS EN LOS
TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR**

En el N.º 2 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Jaime Delgado Gómez, Miguel Ángel González García, Julio Lamelas Míguez, Francisco Javier Limia Gardón, José Hervella Vázquez, Eligio Rivas Quintas, Fernando González Suárez, Marisol Cerdeira Dacasa, Anselmo López Morais, Manuel Ángel Pereira Soto, Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro, Fray María Damián Yáñez Neira, María Rosa Casado Nieto, José Manuel García Iglesias.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Ediciones Monte Casino (Zamora); la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los respectivos autores; para el resto, Grupo Francisco
©de Moure.

PORTA DA AIRA

Edita: Grupo Francisco de Moure.
Ourense

N.º de Registro A-02-62/OR. 376

ISSN 0214-4964

Correspondencia e Intercambio:
Apartado de correos, n.º 39
32080 OURENSE

Depósito Legal ZA 235-1988

Imprime: Ediciones Monte Casino
Ctra. Fuentesauco, Km. 2, Teléf. (988) 53 16 07
49080 Zamora, 1989

ÍNDICE

ARTÍCULOS

	págs.
<i>La Pasión épica de Santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo.</i>	
Por Jaime Delgado Gómez	9
<i>La orfebrería de la Ex-Colegiata de Xunqueira de Ambía</i>	
Por Miguel Ángel González García	27
<i>La Historia de Job en la iconografía: S. Salvador de Río (Villamarín) y Monasterio de Montederramo-Orense.</i>	
Por Julio Lamelas Míguez	67
<i>El autor de la fachada del Monasterio cisterciense de Santa María La Real de Oseira (San Cristóbal de Cea-Ourense).</i>	
Por Francisco Javier Limia Gardón	85
<i>La colección de cuadros exvotos del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Orense).</i>	
Por José Hervella Vázquez	109
<i>Arte popular. A talla de «Legoxo».</i>	
Por Eligio Rivas Quintas	121

VARIA

<i>Las obras en el Convento del Buen Jesús de La Limia a finales del siglo XVII.</i>	
Por Fernando González Suárez	139
<i>Retablos documentados de los arciprestazgos de Avión y Boborás (Orense). Apuntes artísticos.</i>	
Por Marisol Cerdeira Dacasa	153
<i>Botamen de farmacia del Hospital Provincial de Orense.</i>	
Por Anselmo López Morais	183

Sobre las cruces parroquiales de Valongo y San Benito de la Arnoia (Ourense).

Por Manuel Ángel Pereira Soto 189

Las exposiciones de 1988 en Ourense.

Por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro 197

DOCUMENTOS

El Archivo actual del Monasterio de Oseira (I).

Por Fray María Damián Yáñez Neira 205

Documentos para la historia del arte en Ourense: Monasterio de San Clodio y Puente Mayor de Ourense.

Por María Rosa Casado Nieto 225

NOTAS

La torre de la iglesia de Beade (Ourense). Aspecto documental.

Por José Hervella Vázquez 233

Notas sobre las pinturas del monumento de Semana Santa en Beade.

Por Fernando González Suárez 233

Una imagen de Ferreiro en Correxáis (Valdeorras, Ourense).

Por Miguel Ángel González García 235

BIBLIOGRAFÍA

Libros 241

HEMEROGRAFÍA Y ACTIVIDADES DEL GRUPO

Hemerografía 247

Publicaciones diversas 252

Presencia del Grupo en la sociedad 253

Artículos





Jaime Delgado Gómez

La Pasión épica de santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo

I. INTRODUCCIÓN

Leyendo con minuciosidad la poca bibliografía en la que se estudia la escena esculpida en el tímpano norte de Santa María del Campo de La Coruña, me sentí bastante perplejo y sorprendido. Sobre la representación iconográfica de este tímpano y sobre su interpretación, los autores se expresan con «*reticencias*», o con «*manifiestas dudas*».

Y el caso es que a la vista de aquella escena esculturada no caben ni las «*dudas*». Allí están los elementos suficientes y claramente expresados, para representar la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*»¹.

Algo parecido me sucedió al leer el texto y al observar con todo detalle las fotografías de otras «*dos escenas*» con este mismo tema de la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*». Textos y fotografías del libro «*Baldaquinos Gallegos*»².

Pertenecen estas escenas respectivamente a *Santa Olaia de BANGA* (Carballiño) y a *Santa María de COUSO* (Avión), parroquias ambas de la provincia de Orense³.

Los dos monumentos iconográficos van a ser aquí estudiados conjuntamente. Y esto lo hago por varias razones.

— De este modo una buena parte del estudio no necesita ser repetido, lo que sería casi indispensable para una buena comprensión del tema, de estudiarlos por separado.

— Los dos, conjuntamente, arrojan más luz y se encuadran así mejor en la «*legendaria pasión*» de la Santa.

— Y se da, además, la doble circunstancia de la cercanía de ambas piezas, tanto en el espacio geográfico como en el tiempo de ejecución.

II. DESCRIPCIÓN DE LOS MONUMENTOS

A. SEGÚN «BALDAQUINOS GALLEGOS»

1. El de Banga (fig. 1, a y b)

«*Baldaquinos Gallegos*» empieza recordando que se halla «*en el atrio de la iglesia parroquial de donde procede*». Y que allí fue «*colocado en 1903, como frontal de la mesa que se formó ante el cruceiro*».

Realmente no está en el «*atrio cementerio*», sino a unos cincuenta metros del mismo, en el camino que va a la inmediata aldea.

«El templo, —sigue diciendo—, tiene restos románicos, pero es en su mayor parte obra de los siglos XV y XVI».

De este modo los autores nos insinúan ya un poco algunos datos, siempre muy interesantes.

Dan luego algunas noticias más sobre la iglesia. Noticias que ahora no interesan. A continuación nos describen el monumento.

«Solamente se conserva la mitad derecha del dintel. Sobre el arco trepa una robusta decoración de hojas, análoga a la de la capilla mencionada».

De esta capilla habló atrás y las considera del tiempo del «estilo de los escultores de las labras de dinteles de baldaquinos de arco conopial».

«El coronamiento (del dintel), —sigue diciendo—, es de bolas bajo listel. En la albanega, figura de orante, con cubrecabezas como corona o birrete y larga cabellera que le llega a la cintura».

«Delante, una rueda con aspas o cuchillos, sobre soporte vertical. En lo alto, ave sobre la que va una figurilla. Trozo éste muy dañado».

«La escena se repite en Couso de Avión, en un dintel completo, donde aparecen, en el lado izquierdo, dos figuras sedentes, quizás los jueces que dictan condena».

«La interpretación era problemática, dada la falta de la otra mitad, que daría la clave. Se suponía pudiera tratarse de un emblema: la rueda, un símbolo de la eternidad o del tiempo, y el ave una referencia al «exemplum» del monje y el pajarillo. Pero la explicación más sencilla es la de que en el otro vano estuviese el resto de la representación del martirio de una Santa: Eufemia, Mariña, Catalina, pero con mayor probabilidad, dada la advocación del templo, Eulalia de Mérida. El ave llevaría el alma a los cielos; alusión a la salida de una paloma de su boca al morir. La rueda sería un instrumento de tortura, como la que figura en la iconografía de Santa Catalina».

«Si el personaje no fuera femenino, podría ser, dentro de la historia del culto de Eulalia, el rey Don Pelayo, que mandaría ser enterrado a su lado».

Como conclusión diré que es curiosa esta enorme ambigüedad y esta ansia de buscar sugestivas, más que congruentes interpretaciones.

Estudiado el nítido y detallado texto de la «*Pasión*», y después de una más precisa descripción de la escena, veremos perfectamente representada aquí la «*Pasión de Santa Catalina de Alejandría*».

2. El de Couso de Avión (fig. 2)

Telegráficamente exponen esta ficha n. 56, los autores de «*Baldaqinos Gallegos*».

«Tres dinteles, fragmentados. Proceden de la iglesia parroquial antigua. La nueva fue construida en el siglo pasado».

«Se conservan empotrados en un muro exterior» ⁴.

Presentan luego las escenas de la «*Anunciación*» y la de la «*Adoración de los Magos*», representadas en el primero y segundo dintel del baldaquino ⁵. A continuación nos describen el tercero.

«3. Panel casi completo que repite, con variantes, el tema del de Banga. En éste aparecen las dos escenas, y sólo falta una figura que cerraría el lado izquierdo. En él aparece un rey, con cetro y corona, sentado en trono dando órdenes a un personaje, con seguridad un verdugo, que tiene una espada entre las manos. Detrás del personaje coronado, estilización de una torre. Al otro lado, figura de una Santa, también con corona. La rueda de tortura y un ángel que parece detenerla. En lo alto, arquillos de medio punto que enmarcan figuras y macolla. Conopial con celosía baja de ocho ojivas en disminución desde las centrales».

«Parece tratarse de la Pasión de Santa Catalina, aunque su culto sea limitado en estas comarcas. Quedan como en Banga, las hipótesis de las santas de devoción local, Mariña, Eufemia, o de Eulalia, venerada aquí. La idea de una representación emblemática debe desecharse».

«Inédito», etc. etc.

La conclusión del apartado anterior, debemos transcribirla íntegramente aquí. Bien es verdad que aquí se inclinan más por la interpretación que, sin duda, es la correcta.

Pero lo que realmente me sorprende, y que considero una ligereza, impropia de una obra de esta categoría, es la contrastante descripción que existe entre los textos de estos dos monumentos iconográficos.

En el de Banga, al compararlo con el de Couso de Avión, llama a estos *dos personajes* que en Banga faltan (verdugo y emperador), «*dos figuras sedentes, quizás los jueces que dictan condena*». Y ahora, al tratar el de Couso, los describe con seguridad como «*un rey*» y «*un verdugo*», y, además, dice que allí el verdugo está también sedente.

La «*ligereza*» del texto que la juzguen la «*seriedad y el rigor científicos*». Y un examen de esta escena, minuciosamente detallado, nos pondrá en la pista interpretativa.

B. OTROS DETALLES Y PRECISIONES

1. En el monumento de Banga

Esta especie de rectángulo, más o menos la mitad de uno de los dinteles en forma de arco conopial perteneciente a un baldaquino, mide 0,84 metros por 0,57.

La figura «orante» tiene de alto 46 cm. La altura de la rueda sobre el soporte es de 31 cm. y su diámetro tiene 19.

La paloma, de extremo a extremo de las alas, mide 32 cm. Y el relieve de todo el conjunto es más bien bajo.

Dicho esto, quisiera precisar más algunos detalles.

La figura «*orante*» adopta una postura reverente y devota ante algo que contempla. Está puesta de rodillas y junta sus manos delante del pecho. No es, por tanto, la clásica figura del «*orante puesto de pie y con los brazos abiertos*».

Cubre su cabeza con corona real, aunque ésta está un poco difuminada, tal vez debido al desgaste.

La paloma en vuelo, con las grandes alas desplegadas, de cuya derecha ya sólo queda la silueta, porta algo alargado colgando del pico. Es algo así como un largo «*embutido*» mínimamente encorvado.

Debemos resaltar la «*tosquedad*» del perfil indefinido del rostro de la orante, bastante ajeno a la «*gracia femenina*».

La túnica parece ir ceñida en la cintura, aunque el codo del brazo en ángulo impida ver el ceñidor. Y hace ocho pliegues verticales bastante bien modelados y uniformes, los cuales bajan desde la cintura hasta el fondo.

No se observan debajo de la túnica, ni las piernas ni los pies.

La rueda, que se halla entre la figura orante y la paloma, tiene siete gruesos radios. Deberían ser ocho, pero uno se esconde totalmente debajo del soporte vertical que la sostiene.

Terminan estos siete radios en una doble ramificación. Y estas catorce ramificaciones penetran en la rueda y asoman un poco por fuera de ella formando algo así como unos remates casi semicirculares. De estos remates, algunos han desaparecido ya.

2. El monumento de Couso de Avión

Mide este dintel 1,58 metros de largo y 0,68 de ancho. Todo él es una figura rectangular, pero en el fondo de su frente va trazado un bello arco conopial, con sus lados exactamente simétricos.

Su ángulo central se remata con una sencilla «*crestería*». Debajo del arco conopial se continúa la forma «*paralelograma*» del dintel con finos y bien tra-

zados arquillos góticos, tal como muy bien los describió «*Baldaquinos Gallegos*». Igualmente están bien reseñados los arquillo de la parte alta.

A la descripción de los «*personajes y rueda*» que se hizo atrás de «*Baldaquinos Gallegos*», debemos añadir algunos detalles de singular importancia.

a) *No falta ninguna figura*

La escena está exacta y perfectamente equilibrada. Así a cada uno de los siete arquillos de medio punto superiores, corresponde una figura. Los tres de la izquierda (según se mira), cobijan a la Santa, a la rueda y al ángel. Y al verdugo, al emperador y a la torre los coronan los otros tres de la derecha. El arco central se corresponde con el ángulo del arco conopial.

Por tanto no se puede aceptar lo que se dice en «*Baldaquinos Gallegos*»: «*sólo falta una figura que cerraría el lado izquierdo*». La escena está casi completa y no falta ninguna figura.

b) *Figura del emperador*

Nada especial hay que añadir a esta figura. Tan sólo diré que mide de alto 0,45 centímetros.

c) *El verdugo*

Tiene de alto 40 centímetros. Y se debe resaltar su «*vestimenta*» que es la propia de tal personaje medieval. En ella no falta el «*célebre capuchón*», preparado para cubrirse el rostro cuando esté ejerciendo su función. Rostro que, al estar descubierto, acusa especial fiera.

Debemos constatar que está de pie y no sedente, como de este personaje nos dice «*Baldaquinos Gallegos*», al citarlo estudiando el monumento de Banga.

También es interesante fijar nuestra atención en la grande espada en la que se apoya con las dos manos, a modo de bastón. Es éste el «*instrumento de su oficio*» en el martirio de la Santa.

d) *El ángel*

Se mantiene en alto y apresa con sus dos manos un «*hacha*» que está ya iniciando su incrustación en la rueda que va a destruir. Detalle éste muy importante y no reseñado. Por tanto allí no intenta «*parar la rueda*», sino destruirla, como leemos en la «*Pasión de la Santa*».

e) *La rueda*

Mide de alto 42 centímetros y su diámetro es de 25.

Tiene unos gruesos radios que se bifurcan al final. Sobre el perímetro circular van llamativamente plasmadas una especie de «*cuchillas*» de forma un tanto semicircular.

f) *La figura de Santa Catalina*

Es la más voluminosa de todas, como personaje principal de la escena. Mide de alto 56 centímetros.

A lo ya dicho en «*Baldaqinos Gallegos*», debemos añadir un dato singular. Es éste el de que *apresa con su mano derecha una larga espada* puesta de punta en el suelo, a modo de bastón, y que tiene una bien destacada empuñadura. Es el instrumento de su martirio, con el que suele representarse no pocas veces en la imaginería posterior.

Pero es más. En su mano izquierda apresa algo muy semejante a un «*embutido*» bastante grande, pero un tanto en forma de «U» con los extremos casi juntos.

Evidentemente esto nos hace recordar el objeto que en Banga lleva colgado del pico la paloma. Por tanto, sin duda, está aquí evocando aquel «*especial alimento*» con que milagrosamente se libró Santa Catalina de morir de hambre.

III. TANTO EN BANGA COMO EN COUSO SE REPRESENTA «LA PASIÓN ÉPICA» DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

A. LA PASIÓN ÉPICA DE LA SANTA

1. Síntesis de esta «Pasión»

Intentaré hacer una síntesis de esta «*Pasión legendaria*», resaltando todas aquellas ideas y momentos del hecho que más han impresionado a los artistas y que, por tanto, fueron plasmadas en la abundantísima iconografía de esta temática. Y lo haré sacándolos directamente de la obra italiana «*Le più belle Leggende Cristiane*»⁶.

Santa Catalina era hija del rey Corto de Alejandría. Muerto su padre, ella queda como dueña y señora del palacio y de sus riquezas.

Estando en Alejandría Majencio (muerto después, ahogado en el Tíber, en la famosa batalla del Puente Milvio contra Constantino en el año 312), ordenó un espectacular sacrificio a los dioses en el que también hace intervenir a los cristianos bajo pena de muerte.

Allí se presentó Catalina para convencer al Emperador de sus errores y convertirlo. Él, terminado el sacrificio, la hace comparecer en el palacio y allí empiezan un diálogo en el que no puede defenderse de la sabiduría de la Santa.

Ante su imposible defensa frente al arrollador saber de Catalina, el Emperador convoca a sus filósofos.

Enfrenta entonces a Catalina con los más sabios. Ella pide ayuda a Dios,

y Dios le envía un ángel que le da tales ánimos que tampoco los sabios son capaces de resistir su sabiduría.

Les demostró con tal evidencia que Jesús era Dios y que los ídolos eran demonios, que ellos mismos se convirtieron. Inmediatamente fueron martirizados.

Admirado de tanta grandeza, el Emperador la quiere hacer suya. Al ver que eran inútiles sus intentos, mandó castigarla y meterla en prisión, prohibiendo que se le diese bebida ni alimento alguno. Pero una paloma se encarga de traerle especial sustento.

Estupefacto se queda el Emperador al encontrarla con vida. De nuevo intenta hacerla suya, y de nuevo sufre el rechazo de la Santa.

Fuera de sí Majencio, manda preparar cuatro ruedas con salientes cuchillos, para con ellos descuartizar su cuerpo y aterrorizar a los cristianos.

Dios se preocupa de su hija Catalina y manda a un ángel en su ayuda. Éste rompió las ruedas, exterminando con ellas a cuatro mil que estaban allí para presenciar el espectáculo.

La propia mujer del Emperador y el alto militar Porfirio, con muchos de sus caballeros, se convirtieron y sufren el martirio.

Desesperado Majencio, mandó decapitarla.

Todavía continúan otros datos curiosos, pero que no interesan ahora para la interpretación de estas escenas de Banga y de Couso.

2. Algunas ideas sobre estas «Pasiones»

A lo que antes, y aún ahora, se le llama «LEYENDAS», en 1940 les dio el gran investigador DELEHAYE el nombre de «PASIONES ÉPICAS». Y este es el nombre propio con que ahora científicamente las conocemos.

Pero no les da este nombre de «*Pasiones Épicas*» en sentido peyorativo, como si nada o casi nada tuvieran de verdad.

Les llama así por cuanto viene a ser «*un género literario*» en el que se narran unos hechos «*martiriales*» tan extraordinarios que constituyen una especie de «*canto triunfal*», o «*canto épico*».

Más aún, el actual sentido, o significado, de esta palabra «LEYENDA», no corresponde para nada, ni al de su etimología, ni al de su originaria función litúrgica.

Desde el siglo V-VI se fueron configurando literalmente estas «*narraciones martiriales*». Cada una de ellas debía ser leída (en latín: «*legenda*», ahora «*leyenda*») el día de la fiesta del mártir, en los «*Maitines*» del Oficio divino.

Con los salmos, himnos, etc., formaban, por tanto, parte de la «*Oración Oficial*», con que la Iglesia alababa a Dios las veinticuatro horas de cada día.

Pero, al mismo tiempo, eran estas narraciones un himno de gloria dedica-

do al Santo. Y eran un estímulo aleccionador para quienes participaban en el «Oficio divino», o las leían o escuchaban.

Para las «*Pasiones Épicas*» de muchos mártires faltaban datos rigurosamente históricos, o eran muy escasos. En estos casos fueron confeccionadas, o aumentadas, dos o tres siglos más tarde del martirio, con los datos que ofrecía la «*tradición popular*».

Y en estas «*tradiciones*» se habían infiltrado, siempre por motivos apolo-
géticos, unos «*prototipos temáticos*» un tanto comunes a todos.

a) Frente al poder «*absoluto y despótico*» del emperador o del gobernador, aparece el «*Supremo Poder Divino*».

Ellos, rabiosos, habían ido inventando los más sofisticados y diabólicos instrumentos de tortura y muerte, y el «*Supremo Poder Divino*» se encargaba de anularlos.

Así, se amansan las fieras hambrientas..., el fuego se convierte en brisa..., los instrumentos de tortura se rompen... Pero como el martirio es un «*don*» especial del que no se le puede privar al santo, se recurre a la «*decapitación*». Ésta suele ser la prueba última y eficaz.

b) Frente a la autoridad y saber de los jueces, está la sencillez e ignorancia del fiel acusado. Pero en éste opera el Espíritu y le da una sagacidad y una valentía tales que desconcierta al tribunal.

En estas actuaciones no falta casi nunca la crítica al absurdo paganismo y la apología del cristianismo.

c) Frente a la dureza y pertinaz rechazo de la verdad de los acusadores y jueces, siempre suceden «*milagrosas conversiones*». Entre éstas es frecuentísima la del verdugo.

En estos casos los conversos, allí mismo suelen recibir también ellos la corona del martirio.

d) La *bella fortaleza femenina* es un irresistible atractivo para el poderoso y despótico presidente del tribunal. Pero su omnímodo poder siempre sufre el rechazo total. Para el Divino Esposo en estas jóvenes no existen rivales. De ahí que el humillante despecho les hace concebir los más vengativos y diabólicos martirios.

B. ESTA PASIÓN ÉPICA ESTÁ REPRESENTADA EN LOS MONUMENTOS ICONOGRÁFICOS DE BANGA Y COUSO

1. El lenguaje de los distintos elementos iconográficos

Hay en ambas iconografías unos elementos que, cada uno por sí solo, sintetiza y resalta un hecho concreto de aquella larga «*pasión*». De ellos excluimos ahora la figura de la Santa, punto focal de la escena.

a) *La corona*

Es éste un símbolo de realeza. Símbolo que nace con gran fuerza en el románico y que ya pierde en adelante su *«real simbolismo»*.

Y surge en el románico porque es entonces cuando las *«realezas europeas»* se van consolidando cada vez más frente al feudalismo.

Es, pues, el gran símbolo de la grandeza humana. Por eso, desde entonces, es coronado Cristo, el Pantocrátor. E, incluso, no pocas veces, lo es Cristo en la cruz, para resaltar su total victoria sobre la muerte, *«reinando sobre el trono de la cruz»* ⁷.

Es coronada la Virgen, la gran Emperatriz y Madre del Rey de Reyes ⁸.

Son coronados los Magos, convirtiéndolos el pensamiento medieval en *«reyes»*. Reyes que se postran ante Cristo para indicar que las realezas de la tierra se postran ante el Rey de reyes ⁹.

Y son coronados siempre todos aquellos personajes reales.

De ahí que la *«corona»* en nuestro caso, está indicando el *«rango real»* de Catalina. Realeza que le corresponde por ser reina de Alejandría, como heredera del trono, una vez que murió su padre el Rey Corto.

Lo normal es, por tanto, sobre todo en la iconografía medieval, que Santa Catalina de Alejandría aparezca coronada.

Esto así lo expresaba al estudiarla en el tímpano norte de la iglesia de Santa María del Campo (Colegiata) de La Coruña ¹⁰.

Decía allí (p. 204): *«No parece llevar corona, aunque suele representarsele con ella, para indicar su realeza»*.

Como es lógico, identifica también la realeza del personaje sentado, que aparece ejerciendo el supremo poder imperial.

b) *La espada*

Dos veces la vemos en la escena de Couso. Una en manos del verdugo, y la otra en manos de la Santa. Ambas veces es el símbolo de un mismo hecho: *«del martirio por decapitación»*.

En el primer caso es el instrumento del verdugo. Con él realiza el mandato de Majencio cuando, desesperado, mandó decapitarla.

La espada es siempre el instrumento que en este *«especial género literario»* de las llamadas *«Pasiones Épicas»*, nunca falla.

La intervención divina, como ya se ha dicho, apaga el fuego devorador, cierra la boca de los leones hambrientos, o, como aquí, alimenta milagrosamente para evitar la inanición de Catalina, y manda un ángel que destruya las descuartizantes ruedas de cuchillos... Pero la ejecución mediante el hacha o la espada, es un último resorte que nunca falla...

De este modo la espada se convierte en un gran *«trofeo»*, pues hace alcanzar al mártir la *«anhelada corona del martirio»*.

Por tanto aquí la exhibe gozosa la Santa porque, cual otra cruz para Cristo, gracias a ella alcanzó el honor glorioso del martirio, y con él, la definitiva victoria.

c) *La rueda*

La rueda recuerda el sofisticado instrumento con que el Emperador quería despedazar aquel atractivo y odiado cuerpo.

En la leyenda el instrumento se componía de «*cuatro ruedas de cuchillos*», pero casi siempre se representa una sola.

Esta rueda unas veces aparece aún entera, como aquí, y otras ya partida en dos. Recuerda en esta última forma la intervención divina mediante un ángel.

También se ven en algunos casos las «*cuatro*», ya sea enteras, ya partidas.

La representación iconográfica de estas «*ruedas de cuchillos*», obedece siempre, más a unas formas convencionales, que reales.

Quiero recordar aquí que, probablemente, estas ruedas fueron sugeridas por aquel artificioso mecanismo de cuchillas con que iban preparadas a veces las ruedas de los carros de combate y de carreras. Acercando hábilmente este carro al enemigo, aquel mecanismo, con el rápido movimiento envolvente de la carrera, lograba unos inmediatos y eficacísimos destrozos.

d) *La paloma*

La cándida y hermosa paloma, junto con el ángel, son también aquí típicos instrumentos de la intervención divina.

La paloma se halla en la escena de Banga. Aparece portando «*misterioso alimento*». Por tanto nos recuerda la milagrosa intervención divina que evita la horrible muerte de la Santa por «*inanición*». Muerte a la que le condenó primeramente el Emperador.

e) *El ángel*

En esta «*Legendaria Pasión*» de Santa Catalina de Alejandría, interviene un ángel en dos momentos diversos.

Aparece dando «*ánimos y sagacidad*» a Catalina cuando se enfrenta con los «*más sabios*». Y viene a «*destruir la rueda de cuchillos*», antes de que éstas empiecen a despedazarla.

No recuerdo ningún caso en que se le represente haciendo lo primero. Pero sí los hay en los que aparece realizando lo segundo, como por ejemplo, en el tímpano de la dicha iglesia coruñesa y en este baldaquino de Couso.

En Couso lo vemos, además, armado de un hacha. La apresa con firmeza por el mango con las dos manos. Y se plasma allí ese mínimo instante en que el filo del hacha toca la rueda. Por eso ésta se encuentra entera.

El ángel, por tanto, nos recuerda aquí la «*segunda intervención divina*» que no permite la cruel realización del segundo mandato imperial.

f) *El verdugo*

Ante todo, debemos confirmar su inequívoca identificación como tal. Así lo prueba su indumentaria que ya hemos descrito. Lo confirma la espada, o instrumento aquí de su específica misión. Y lo acusa también su misma fiera de rostro.

La presencia del verdugo en la escena la justifican las palabras de la Pasión: «*Desesperado, Majencio, mandó decapitarla*».

En la época del medievo, y también después de él, la ejecución material de estas sentencias capitales, era «*oficio propio del verdugo*». Y como a un «*verdugo medieval*» lo representa el artista.

Lógicamente tal vestimenta es anacrónica. Pero de estos anacronismos «pasaban» los artistas. Así, sin darse cuenta, aun representando hechos muy anteriores a su tiempo, los artistas iban plasmando con tales «*fotografías iconográficas*», el pensamiento y las costumbres de ese mismo su tiempo.

g) *La egregia figura imperial*

La figura imperial, como la del verdugo, se halla sólo en Couso. Es probable que también estuviesen en Banga.

La descripción que en ella hace «*Baldaquinos Gallegos*», recoge todos los detalles que le identifican como personaje «*real*»: trono, corona y cetro. No habla del manto, cuarto símbolo de realeza, pero también lo lleva.

Según el texto de «*Le più belle Leggènde Cristiane*», debemos identificarlo con Majencio (+ 312).

Para otros autores es el padre de Majencio, el emperador Maximiano. Históricamente es probable que fuese Maximiano. Pero las razones ni interesan aquí, ni afectan a la interpretación de la Leyenda, ni a la Leyenda en sí misma, ya que en ellas el dato histórico no suele ser lo «fuerte».

h) *La torre*

No creo que tenga especial significación en este caso, si no es el decorativo. Aunque, sin duda, debió ser sugerida por el rango imperial de la persona inmediata a ella.

2. La programación del artista de Banga (fig. 1 a y b)

En Banga están perfectamente expresadas las dos intervenciones divinas de que habla la «*Pasión de Santa Catalina*».

a) Se plasma con riqueza iconográfica la condena a morir por inanición y sus nulos resultados.

El artista se figura aquí a la «*Santa Reina*» dispuesta al martirio. La repre-

senta «*coronada*», puesta de rodillas con las manos juntas en devota oración. Y, alzando gozosa los ojos a Dios, ve que de lo alto viene una paloma con especial alimento para librarla de tan cruel muerte.

b) Mediante la sola «*rueda de cuchillos*», el artista representa también, aunque más sintéticamente, la segunda intervención divina.

En efecto, quienes conocen la leyenda de la Santa, con la sola representación de *una rueda de cuchillos*, tienen elementos suficientes para revivir aquel diabólico propósito y su oportuna destrucción.

c) En la parte desaparecida del dintel, sin duda, estaban otras representaciones de esta misma escena legendaria. Aunque éstas nos confirmarían con mayor riqueza iconográfica la presencia de esa «*Pasión Épica*», sin embargo tampoco son necesarias para tal confirmación. Los solos tres elementos que ahora tenemos (*Santa coronada, rueda y paloma con comida*), son totalmente suficientes e inequívocos para no poder dudar jamás de tal representación.

3. La programación del artista de Couso (fig. 2)

Tres puntos quiero resaltar al exponer esta programación de Couso.

a) *Diversidad de artista*

El artista de Couso es, sin duda, diverso del de Banga, aunque ambas obras son más o menos contemporáneas y, geográficamente, no están distantes.

Demuestran esa diversidad los detalles iconográficos que afectan a la ejecución de las figuras. Y también lo confirman las ideas especialmente reflejadas en la parte izquierda (según se mira) de cada uno de los dinteles.

b) Ideas especialmente reflejadas por los artistas en la parte izquierda de ambos dinteles.

Ambos artistas piensan en la *realeza de Catalina* y lo consignan poniéndole *corona real*.

El escultor de Couso resalta con más riqueza de detalles el «*milagro de la rueda*». El de Banga, por el contrario, está más obsesionado con el del «*sus-tento milagroso*». Cosa ésta que tampoco olvida el de Couso, colocando en la mano izquierda de la Santa el «*extraordinario alimento*».

También el de Couso quiere dejar muy clara la manera en que la Santa fue ejecutada. Es decir su «*decapitación*» con la «*espada*». Y así puso la espada, no sólo en las manos del verdugo, como instrumento de su oficio en este caso, sino también en la mano de la Santa, como gran trofeo de su victoria. Cosa ésta en la que no pensó el de Banga, por lo menos en la figura de Santa Catalina.

c) *La figura imperial*

Por último, en Couso se quiere recordar expresamente la figura imperial. No sabemos si estaba en Banga. Es probable que sí.

Se hace esa plasmación enriqueciendo la persona del Emperador con los cuatro típicos símbolos de la realeza: *trono, corona, cetro y manto*.

Para más abundamiento, quizás también esté resaltando la figura imperial, esa «*torre-castillo*», como recordando su regia y fuerte mansión al estilo medieval.

IV. FUNCIÓN DE ESTAS PIEZAS ICONOGRÁFICAS

Aunque es éste un obligado capítulo, será breve, porque nada especialmente nuevo puedo añadir.

En «*Baldaqinos Gallegos*» están catalogadas estas dos piezas. Este solo hecho nos confirma que para los autores del libro, ambas piezas son parte de dos baldaquinos.

Y, efectivamente, tanto la forma como la dimensión de las dos piedras son las propias y adecuadas para un baldaquino.

Hasta tal punto es así que para quienes conozcan los abundantes baldaquinos gallegos de este mismo estilo *gótico-flamígero* resulta inconcebible la más ligera duda de ello.

La temática en ambas piedras desarrollada, es menos característica. Sin embargo tampoco se podría admitir razón alguna en contra de ella, como elemento religioso-decorativo de un baldaquino.

Para confirmarlo basta sólo recordar la arraigada devoción popular a Santa Catalina. Y en esto sí que no estoy de acuerdo con los autores de «*Baldaqinos Gallegos*» cuando dicen: «*Parece tratarse de la pasión de Santa Catalina, aunque su culto sea limitado en estas comarcas*».

Un sencillo recorrido por la imaginería de nuestras iglesias es suficiente para comprobar el crecido número de imágenes de Santa Catalina. Imaginería especialmente prebarroca, pero también continuada en esa etapa.

Caso curioso es que en la misma iglesia de Couso, en un retablo adosado al muro norte de la nave, aparece también su imagen.

Hasta tal punto ahondó en el pueblo esta devoción a la mártir de Alejandría, que la «*rueda de cuchillos partida en dos*» pasó a ser uno de los símbolos heráldicos del escudo de los «*Varela*». Noble apellido que se encuentra extendido con bastante abundancia por toda la región gallega ¹¹.

V. DATACIÓN DE ESTA ICONOGRAFÍA

El dato cronológico es otro capítulo que no puede faltar en un estudio serio.

Intentar una data concreta sería objeto de un estudio mucho más extenso y muchísimo más laborioso. Cosas ambas que ni son el objeto primordial de mi trabajo, ni me es posible hacer ahora. Por tanto, intentaré tan sólo acercarme lo más posible a una fecha aproximada.

En los dos dinteles hay un dato común que identifica genéricamente el estilo de ambos. Se trata del «arco conopial». Los sitúa éste en el estilo «gótico-flamígero», o última etapa del gótico.

En un sentido global podemos, por tanto, situarlos en el *siglo xv*.

En el de Banga las «*bolas*» que adornan la escocia superior, están recordando la tradición románica. Y la túnica que viste la Santa, cae tan natural y al ser del cuerpo, que acusa cierto goticismo clásico.

La impronta, por tanto, de esta escena no parece ser posterior a la mitad del *siglo xv*.

En el de Couso la combinación del arco conopial adornado de esas rosetas que, más o menos semejantes, ya se esculpían en el último románico, junto con las celosías ojivales y los arcos aún de medio punto, parecen enfilarnos más bien hacia los comienzos del *siglo xv*.

VI. CONCLUSIONES FINALES

De modo especial quiero resaltar el «tema concreto» de estos dos dinteles de baldaquino. Podemos afirmar con toda seguridad que en ellos se plasma la «*Pasión Épica*» de Santa Catalina de Alejandría.

Es ésta una realidad iconográfica tan clara que resultaría absurdo dudar de ella. Y no menos absurdo sería identificar esta temática con otras hipotéticas representaciones martiriales a las que sólo muy idealísticamente podrían corresponder estas figuras.

Y digo «muy idealísticamente» porque «en su realidad» tales figuras están plasmando y describiendo en imágenes el texto literario de tal «*Pasión Épica*», como detalladamente hemos expuesto.

Una segunda conclusión es la de la singular importancia de este tipo de narraciones iconográficas. Y lo es en una doble vertiente.

En primer lugar porque mediante ellas «aprendía, se estimulaba y recreaba» la inmensa mayoría analfabeta del pueblo rural, incapaz de leer los textos de tales narraciones literarias. Textos literarios que, por otra parte, sólo existían en las pocas bibliotecas monacales y catedralicias, y tal vez en algunas reales o de algún gran señor.

Y en segundo lugar porque en estas especiales obras de arte se plasma el «*estilo artístico*» y la «*técnica ejecutiva*» de aquellos tiempos históricos. Y se plasma, sobre todo, «*el sentir y el vivir*» religioso-cultural de aquellas generaciones.

Por último, debemos concluir de estos singulares monumentos artísticos la importancia socio-económica y cultural de quienes los erigieron y de los mismos lugares en que se hallan. Conclusiones éstas que no siempre sería fácil, o posible, deducirlas sin ellos en los tiempos actuales.



NOTAS:

1. Cf. Delgado Gómez, J., «La iconografía de los tres tímpanos de Santa María del Campo de La Coruña», en *Brigantium*, vol. 2 (La Coruña, 1981), pp. 201-202.
2. Filgueira Valverde, J. y José Ramón y Fernández Oxea, «*Baldaquinos Gallegos*» (Fundación Pedro Barrié de la Maza), La Coruña, 1987.
3. El monumento iconográfico de Banga está recogido literariamente en la página 130, y su fotografía se halla en la página 131, y es el N. 54 de los temas iconográficos tratados en el libro. El de Couso de Avión es el N. 56, y su texto está en la página 134 y la fotografía en la 135.
4. Realmente sólo están en el muro exterior norte de la sacristía los dinteles que contienen la Anunciación y la Adoración de los Magos. El otro se halla empotrado en la pared interior este de la sacristía.
5. Estos dinteles tienen un apenas insinuado angulillo de arco conopial en el centro del fondo. Y miden, el de la Anunciación 1,46 por 0,75 metros, y el de la Epifanía 1,60 por 0,75.
6. Guido Batelli, *La più belle Leggende Cristiane*, Milano, 1928, pp. 330-338.
Cfr. J. González Villanueva, en *Año Cristiano*, vol. IV, BAC, Madrid, 1959. Trata de nuestra Santa en las páginas 459-466. Pone el martirio en tiempos de Maximiano, padre de Majencio. En la biografía que hace no aparecen datos que son esenciales para la completa y recta interpretación de la iconografía de la Santa. Tampoco nos cita entre las seis fuentes que usa, ni a G. Batelli ni a Francesco Zambirni, *Leggende inedite*, Bologna, 1855, 2 volúmenes. Este autor trata de Santa Catalina en el vol. 2, pp. 141-155, y en él basó Batelli las preciosas noticias que nos ofrece.
7. Cfr. Delgado Gómez, J., Restos de «cruceiro medieval» de singular importancia en Torre de Lama (Mañón-La Coruña), en *Brigantium*, vol. 6 (de próxima aparición).
8. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los tímpanos... (t.c. en la nota 1). Lo que aquí interesa está en las páginas 211-215.
Id. Un disco granítico con la coronación de la Virgen, en Cereixido (Cervantes), en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, T. II. pp. 106-117.
9. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los tres tímpanos... (t.c. en la nota 1). Lo que interesa está en las páginas 211-215.
10. Cfr. Delgado Gómez, J., La iconografía de los Tímpanos... (t.c. en la nota 1).
11. Cfr. *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 29, Santiago, 1974 (VARELA), p. 238.



Fig. 1. a, Santa Catalina de Barga
y b, cruceiro en donde se halla en dintel.

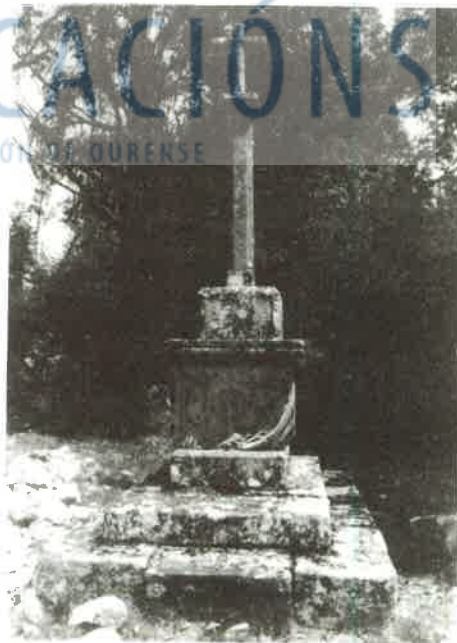




Fig. 2. Santa Catalina, del dintel de Couso.

PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Miguel Ángel González García

La orfebrería de la ex-colegiata de Xunqueira de Ambía

A nadie se le oculta que el interés por la platería ha alcanzado en los últimos años dentro de la historiografía del arte cotas muy altas, estudios minuciosos realizados con una adecuada metodología, exposiciones asombrosas, oportunas restauraciones... son buena prueba de ello. Pero al tiempo constatamos que este fenómeno claro y evidente en relación con centros plateros como Valladolid, Sevilla, Córdoba, Zaragoza o Extremadura, apenas se ha iniciado en el ámbito del arte gallego. Puntuales trabajos en revistas especializadas y no abundantes es la aportación historiográfica de Galicia al estudio de la platería.

Podría pensarse por ello que es pobre en cantidad o en calidad y ello no es, afortunadamente, cierto. Centros como Santiago y Orense pueden figurar en primera línea.

Los Diccionarios de Artistas Gallegos ¹, nunca suficientemente ponderados, recogen muchas fichas de plateros y orfebres que permitirían ya una base importante para un estudio sistemático de esta atractiva actividad artística. Quizá sea oportuno realizar pequeños trabajos de concretas piezas, maestros o localidades que vayan aportando una base suficiente para acometer una obra necesaria y no sencilla sobre la orfebrería gallega en su totalidad.

En este camino de puntual aportación está el presente trabajo en el que abordamos, con la mayor meticulosidad posible, el estudio de un conjunto de obras de orfebrería de muy diversa época y también de muy diversa calidad, que se conservan en la ex-colegiata de Xunqueira de Ambía en la provincia y diócesis de Orense.

Son en su mayor parte obras desconocidas o simplemente citadas sin precisión alguna o con afirmaciones equivocadas. Son piezas de variada tipología, en su mayor parte con dedicación al culto. Muchas de ellas punzonadas, es decir con el marcaje legal de autor, fiel contraste y localidad, otras, sin punzonar, pueden adscribirse a un determinado maestro por referencias documentales que contrastadas con estilo y época hacen la autoría incontable.

Nuestro estudio tras una breve referencia sobre Xunqueira de Ambía y algunas circunstancias que explican la formación o evolución de este tesoro, se detendrá en la ficha pormenorizada con la fotografía de todas y cada una de las piezas conservadas.

Estamos ciertos que determinadas obras son merecedoras de más particulares estudios, que esperamos susciten estas páginas al igual que es nuestro deseo aceleren el noble intento de los PP. Mercedarios de exhibirlas de una manera digna contando con las necesarias ayudas de las instituciones que velan por el patrimonio y la cultura.

LA COLEGIATA DE XUNQUEIRA

La historia de Xunqueira de Ambía ha sido repetidas veces abordada ² y aunque es cierto que siempre se pueden hacer nuevas aportaciones, es también cierto que nos es bien conocida en sus principales etapas, que en el presente caso nos limitamos a resumir casi de modo telegráfico:

1.ª etapa. Envuelta en la leyenda; se remontaría al siglo IV la aparición de una imagen de la Virgen, dando lugar al topónimo y a una pequeña capilla erigida por la devoción popular.

2.ª etapa. Fundación de un monasterio de regla indeterminada, a la vera de la ermita, en los años próximos al comienzo de la Reconquista.

3.ª etapa. La más destacada quizá. Priorato bien documentado desde el año 1007. De canónigos Regulares de San Agustín, destacando entre sus priores Dom Alonso de Piña en el siglo XVI por el mecenazgo que ejerció en el campo del arte y Dom Martín de Córdoba el último prior por las piezas de orfebrería debidas a su munificencia.

4.ª etapa. Se inicia en 1602 oficialmente, aunque no tiene realización práctica hasta 1619. El Priorato se anexiona a la reciente diócesis de Valladolid, convirtiéndose en una Colegiata secular, con un cabildo organizado según el esquema habitual de este tipo de instituciones.

5.ª etapa. Tras la desamortización (1835) Xunqueira se convierte en una parroquia más de la diócesis de Orense, atendida primero por el clero secular y desde 1928 por una comunidad de PP. Mercedarios que hoy siguen al frente de esta importante iglesia.

Como es de suponer, son las tres últimas etapas las que enmarcan todas las piezas conservadas en el que podríamos llamar «tesoro de Xunqueira». Tampoco es aventurar nada el afirmar que lo que ha llegado hasta nosotros no es todo, como nos confirman viejos inventarios y otras referencias.

LA PLATERÍA DE XUNQUEIRA

Forman el conjunto por nosotros estudiado 38 piezas, que en principio son todas las existentes, aunque siempre es fácil, dada la dispersión de las mismas, que falte alguna, aunque indudablemente sería de escasa importancia.

La cronología que abarca el conjunto es muy amplia, pues va desde el siglo XIII al siglo XX, siendo especialmente numerosas las piezas del barroco. Concretamente, por siglos, se desglosan del siguiente modo: siglo XIII(1); XV(2); XVI(5); XVII(6); XVIII(20); XIX(2) y XX(2).

No supone ello que el mayor esplendor en este campo haya sido el siglo XVIII, sino que es en este momento, por supuesto económicamente boyante, cuando se procede a una sustitución generalizada de piezas de siglos anteriores.

1. *Noticias históricas y documentales*

En la mayor parte de los casos las piezas de platería que estudiamos no tienen un refrendo documental preciso, ellas mismas a través de marcas o de características de estilo son la base de nuestra catalogación y estudio, sin embargo, sí poseemos algunas noticias documentales relacionadas con la platería de Xunqueira que nos parece interesante reseñar aquí siguiendo un orden cronológico.

1532 Recuento de sacristía con relación de objetos de plata, similar a otros posteriores que veremos. En éste se hace constar que el cáliz con la Quinta Angustia en el pie es donación del Sr. Protonotario, es decir, Don Alonso de Piña ³.

1553 «Memoria y recuento de la plata de la sacristía y tesoro de este Priorato y Monasterio de Sta. María de Xunqueira de Ambía que se entregó a Alonso de Siota, canónigo que fué nombrado por sacristán y tesorero en el día de la Natividad de San Juan Bautista del mes de Junio de 1553». Este tipo de documento se repetirá siempre que cambie el canónigo encargado de la sacristía y tesoro, pormenorizándose las piezas que en lo que respecta a platería eran en este caso las siguientes:

- Una cruz grande con su pie, dorada que pesa 10,5 marcos y una onza.
- Dos candeleros grandes del altar, uno de 7,5 marcos y 1,5 onzas y otro de 7,5 marcos y 0,5 onzas.
- Un cáliz grande de plata antiguo con su patena, dorado, 3 marcos y 6 onzas.
- Otro cáliz grande con su patena, dorado, que tiene una Quinta Angustia en el pie, 3,5 marcos.

- Otro cáliz con su patena, en partes dorado y con 6 esmaltes azules en el botón y el pie ochavado de 6 puntas, que tiene un letrero en el pie y otro en la copa, 1 marco y 6,5 onzas.
 - Otro cáliz con patena con unas piñas en el pie y unas hojas doradas y un letrero alrededor de la copa, 1,5 m y 3 reales.
 - Otro cáliz con patena que tiene 4 ramos dorados en el pie y 6 esmaltes en el botón, 1,5 y 1,5 onzas.
 - Otro cáliz con patena, de pie ochavado de 6 puntas y 3 letreros dorados y seis esmaltes en el botón, 1,5 m y 1,5 onzas.
 - Otro cáliz con su patena blanco, con su letrero en el pie, 1 m. 7,5 onzas.
 - Otro cáliz blanco con patena, 1,5 marcos.
 - Una cruz con su pie, que es de dos aspas, de un crucifijo y evangelistas, esmaltado y nielado para el altar, 4,5 marcos.
 - Un portapaz «rico» todo dorado con el Descendimiento de la Cruz, 4,5 marcos.
 - Un incensario con sus cadenas y botón, 3 marcos y 5 onzas.
 - Una naveta y cuchara, 1 marco y 6,5 onzas.
 - Dos vinajeras de plata, 1 m y 6 onzas.
 - Dos tablas guarnecidas de plata que llevan el diácono y el subdiácono, que llaman «testes», cuya plata no se pudo pesar, en la una tiene a Dios Padre con 4 evangelistas y la otra un crucifijo con 4 imágenes, falta a cada una un clavo de plata.
 - Unas olieras de plata con tres vasos, 1,5 marcos ⁴.
- 1587 Conocemos de este año un nuevo inventario, realizado el 26 de junio cuando se hace cargo del tesoro el canónigo Soutullo. Es mucho menos preciso en la descripción de las piezas que son todas las anteriores, debiéndose añadir dos cetros y otro par de vinajeras ⁵.
- 1611 El platero orensano Antonio de Cervela dio carta de pago de haber recibido de Gerónimo Díez de Mercado, administrador del Priorato por el Prior Don Martín de Córdoba, 349 reales «por el aderezo que hizo del pie de la cruz y ponerle un tornillo y hacer el remate del incensario y aderezar un cetro y ponerle dos tornillos y por hacer tres cálices nuevos con sus patenas y con las armas de su Señoría de la echura de otro que su Señoría envió a esta Iglesia y de dorar estos tres cálices y por siete onzas de plata que las dos se añadieron al pie de la cruz y una onza se añadió al remate y castillejo del incensario, otra onza al cetro y tres onzas a los calices que son las siete que por orden de su señoría se le encargó se aderezasen y hiciese para el servicio de la santa Iglesia desta villa...» ⁶.

- 1770 9.550 rls. y 23 mrs. que pagó a los herederos de D. Pedro Juan de Barrio, canónigo de esta colegiata por el coste que tuvo una cruz nueva de plata, dos cetros de fundición y adición de plata» ⁷.
- 1790 6.080 reales a Don Ángel Piedra, maestro platero en Santiago por un viril para la Iglesia ⁸.
- 1803-1807 1.418 rls al platero José Novoa de varias composturas y alguna cosa nueva que hizo para la Iglesia ⁹.
- 1813 1.260 rls a favor de Blas Melego, maestro platero por los gastos que se expresan en su libranza ¹⁰.
- 1835 A últimos de este año se comprobó haberse cometido un robo de importancia en la Colegiata, consistente en objetos de plata y utensilios del culto ¹¹.

2. *Plateros*

No conocemos el nombre ni la existencia de ningún platero de Xunqueira de Ambía; se documentan varios en la cercana villa de Allariz, aunque es probable que hayan trabajado para la colegiata, no nos consta documentalmente. Sí tenemos noticia de plateros orensanos, donde siempre existió abundancia de maestros y talleres de calidad, igual que de Santiago. No faltan obras de plateros de Madrid y es relativamente abundante la presencia de obras cordobesas, ignorando los cauces de su llegada hasta aquí y otros lugares de Galicia donde también se conservan piezas con marcaje de esta localidad.

3. *El marcaje de las piezas*

Su finalidad principal fue garantizar la ley del metal de acuerdo con lo autorizado. Suele ser triple: de localidad, del orfebre y del contraste. Pero no siempre se cumple con todo rigor este requisito y hay piezas que no muestran marca alguna, debiendo ser la causa de esta ausencia el ahorro de los derechos que el contraste llevaba por su trabajo.

En nuestra colección, 12 piezas llevan algún tipo de punzón, como indicaremos pormenorizadamente en el catálogo con las precisiones interesantes que sobre algunos nos parece oportuno hacer.

4. *Materiales*

Material básico la plata. El oro únicamente constatamos su utilización para sobredorar total o parcialmente (copas, cálices, medallones de cruz...) las piezas. En piezas de gran tamaño la lámina de plata recubre almas de madera.

También tenemos varias obras significadas trabajadas en bronce, una en cobre y otra en un metal en aleación con la plata, pero de bajísima ley. Podemos también indicar que un cáliz es de plata Meneses.

5. *Técnicas*

Cincelado, fundición, repujado y grabado ya manual o mecánico son las técnicas que están presentes en la Colección de Xunqueira. Otras como el calado y el esmaltado se utilizaron en piezas hoy perdidas, a excepción de un cáliz que presenta pequeños esmaltes en el nudo.

6. *Tipologías*

22 tipos diferentes de objetos abarca nuestro catálogo: 8 cálices, 3 coronas, 2 lámparas, relicarios, 2 pares de vinajeras, 2 cetros, 2 ciriales y 2 bandejas y un ejemplar de acetre, atril, aguamanil, cruz de altar, cruz procesional y cruz relicario, custodia, incensario, naveta, jofaina, portapaz, relicario tipo sol y pebetero. El número de cálices se explica por ser el vaso litúrgico más utilizado y por ello también más preservado de ventas y fundiciones. Se comprueba también que todas las piezas, a excepción de una cuya finalidad no es muy clara dentro del culto, son necesarias para el culto católico o para la devoción de los fieles como cabría esperar de un conjunto perteneciente a una iglesia colegial.

7. *Decoración*

Hay un buen número de piezas lisas, que cifran su impacto estético en la armonía de los volúmenes y el ritmo de las molduras. Hay motivos figurativos en algunos objetos, aunque pocos; abundan más los temas vegetales y geométricos. Heráldica e inscripciones cumplen en varios casos una doble misión: decorativa y de precisar donante o fecha.

8. *Iconografía*

Son los temas representados relativamente pocos, pudiendo sistematizarlos del siguiente modo:

- 8.a. Representaciones de Cristo: 2 como crucificado y otra de busto en un medallón. Total 3.
- 8.b. Representaciones de la Virgen: una Quinta Angustia, una Asunción, un busto y una Virgen con el Niño en brazos. Total 4.
- 8.c. Apóstoles: San Pedro, san Pablo, san Juan, Santiago el Mayor, san Andrés y san Simón. Seis.
- 8.d. Otros santos: Santa Ana con la Virgen y el Niño (Santa Ana Triple o Santas Madres).
- 8.e. Símbolos de la Pasión: tenazas, clavos, escaleras, en un cáliz.
- 8.f. Símbolos eucarísticos: cordero pascual, pelícano, ave fénix.
- 8.g. Otros temas: Águilas en el nudo de un cáliz y un cesto de frutas picoteado por un ave en sendas bandejas.

9. Estado de conservación

En general es bueno. Sólo precisan piezas, algún pequeño reparo y lim-pieza.

Su conservación quedará más garantizada el día que sea realidad su con-veniente exposición junto con otras piezas del mobiliario litúrgico de la Ex-Colegiata.

CATÁLOGO DE OBRAS

Pieza n.º 1. ACETRE

Lo menciona el P. Crespo ¹² y lo describe como «De plata repujada, muy hermoso, con su hisopo correspondiente». Hoy esta pieza no se localiza en Xunqueira, ni nadie nos sabe dar ninguna noticia sobre su desaparición o ena-jenación. La consignamos por si el recuerdo de su existencia en los años 60 de este siglo, pudiera facilitar su recuperación.

Pieza n.º 2. ATRIL (Foto n.º 1)

Cronología: primera mitad del siglo XVII.

Material: bronce.

Medidas: 40 x 30 cms.

Marcas: carece.

Estado de conservación: regular, una de las patas ha sido sustituida, abo-lladuras.

Taller y estilo: se ignora el taller. Estilo herreriano.

Descripción: atril de forma rectangular, abatible la parte que soporta el li-bro. Se apoya en cuatro patas en forma de garras de animal felino. Se decora con pequeños balaustres de fina factura que recuerdan obras de la rejería mo-numental del momento, fines del siglo XVI y principios del XVII ¹³. La varilla de sostén de la parte abatible es un clásico término balaustre, también muy utili-zado en la rejería.

Pieza n.º 3. AGUAMANIL (Fotos n.ºs 2 y 3)

Cronología: primera mitad del siglo XVII.

Material: bronce sobredorado.

Medidas: 31 cms. de altura.

Marcas: carece.

Estado de conservación: bueno.

Taller y estilo: taller se ignora ¿Madrid? Renacimiento.

Descripción: jarro de boca en forma lanceolada estrecha y fina. Cuello corto de superficies lisas con remate de molduras. Panza aovada con labores florales y geométricas grabadas, muy finas y de gusto renaciente. En el cen-

tro, friso de labores ovales. En la parte superior también friso con formas gallonadas. Pie de perfil circular con una moldura de gallones y el resto liso. Asa de perfil sinuoso, perfilada con una fila de perlas. Arranca de la parte trasera de la boca, rematada en una voluta, y se une a la panza mediante una garra de animal felino apoyada en un mascarón.

La jofaina es de mano, material y época distinta, por lo que es pieza aparte de nuestro catálogo. Guarda la forma de este jarro un cercano parecido con un Jarro, dibujo de examen, firmado por Gerónimo Ratera en 1619 ¹⁴.

Piezas n.ºs 4 y 5. BANDEJAS (Foto n.º 4)

Cronología: 1793.

Material: plata en su color.

Medidas: 55 x 37 cms.

Marcas: hay tres punzones. Uno es un león rampante hacia la izquierda, de la ciudad de Córdoba; el otro es un marco rectangular con casetón superior ES/PEJO; y un tercer punzón contrastía, 93/MARTINEZ.

Platero: el artífice cordobés Fray José Espejo y Delgado.

Fiel contraste: Mateo Martínez Moreno.

Estado de conservación: bueno.

Taller y estilo: obrador cordobés; estilo rococó.

Descripción: tipo ovalado vertical. Perfil ondulado que se repite en el borde interior de la orilla algo elevado, que se adorna con una guirnalda incisa con flores de cinco pétalos y hojitas. Emblema circular con un cesto de flores picoteado por un ave sobre fondo de círculos punteados. En torno, guirnalda de flores, ramas y ovas. Las dos bandejas son iguales y están dentro de una tipología bien conocida de talleres cordobeses. Las de Xunqueira, que consideramos todavía rococós, están sin embargo ya cercanas a la estética neoclásica que prolongará estos perfiles aunque con decoración más sobria.

Pieza n.º 6. CÁLIZ (Fotos n.ºs 5 y 6)

Cronología: siglo XIII, último tercio.

Material: plata en su color.

Medidas: alto 21 cms. diámetro del pie 14,5 cms.; diámetro de la boca 16 cms.

Marcas: carece.

Inscripción: (en la parte interior del pie):

IOHNS: PETRI: CÁNOCIC: NCARIE: AD: HONORE: BTE: OL:
 +: HVC: CALICEM: FIERI: FEC: DOO:

Estado de conservación: bueno.

Taller: taller gallego. *Estilo:* románico.

Descripción: copa lisa, de ancha boca. Nudo con seis águilas inscritas en círculos, y palmetas, fondo escamoso, el astil hasta el pie es liso. Pie ligera-

mente cónico, de perfil circular, con labores grabadas a modo de festón u orla con flores de lis en las partes agudas y una cruz flordelisada. Borde vertical con cenefa de cruces del mismo tipo.

Una tapadera de plata lisa que lo convierte en copón, nada tiene que ver con la copa. Es, sin duda, una pieza interesantísima, que debe encuadrarse dentro de una corriente o tipo de cáliz de ancha copa y nudo decorado que surge en talleres, quizá compostelanos, en el siglo XI y se prolonga en las centurias siguientes ¹⁵. Entre ellos deben citarse el llamado de San Rosendo de la catedral de Orense, el del Cebreiro, el del tesoro de la catedral de Santiago procedente de Caaveiro y el que procedente de Santiago de Peñalba se conserva hoy en el Louvre. El de Xunqueira es quizá el más avanzado, cronológicamente hablando, de todos ellos y demuestra la pervivencia de determinadas formas, aunque ya en otras zonas están vigentes nuevos estilos y nuevos gustos.

La inscripción que nos da a conocer el nombre del donante de esta importante pieza y que es un canónigo de Xunqueira llamado Juan Pérez, nos permite proponer una fecha para esta pieza, si identificamos a Juan Pérez con un prior que la documentación del Priorato nos presenta al frente del mismo en los años finales del siglo XIII, concretamente en 1294. Por tanto la pieza sería de algunos años antes cuando Juan Pérez era simplemente canónigo ¹⁶.

Pieza n.º 7. CÁLIZ (Fotos n.ºs 7 y 8)

Cronología: siglo XV, último tercio-siglo XVI primer tercio.

Material: plata en su color y esmaltes traslúcidos.

Medidas: altura 22 cms., diámetro de la base 17 cms., diámetro de la copa 10 cms.

Marcas: hay dos, una un marco rectangular con una B de doble trazo; y otra casi cuadrangular con un personaje en hábito de peregrino, con dos veras a los lados de su cabeza y lateralmente en letras capitales SANT / IAGO. que es el punzón de Santiago de Compostela en los siglos XV y XVI.

Estado de conservación: bueno.

Taller: Santiago de Compostela. *Estilo:* gótico.

Descripción: copa abierta y lisa. Astil hexagonal liso. Nudo con labores grabadas a modo de gallones y ocho puntas con esmaltes con temas florales. Astil bajo el nudo semejante al cuerpo inicial. Pie de contorno lobulado con pestaña saliente y borde liso, dividido en 8 zonas o lóbulos, lisos a excepción de uno que se llena con la figura repujada de Nuestra Señora sosteniendo en sus rodillas el cuerpo muerto de Cristo y una cruz grabada de fondo.

La marca corresponde a la ciudad de Santiago de Compostela, como queda dicho, siendo imprecisa por el momento la cronología exacta que se usó, pero de cierto en los siglos XV y XVI. Corresponde con la n.º 1168 de la Enciclopedia de la Platería ¹⁷, aunque aquí está más completa. Igual punzón

ostentaba un cáliz de similar época al que catalogamos que pertenecía a la parroquia de Razamonde (Orense) y se perdió en el incendio de la Rectoral el 20 de agosto de 1959 ¹⁸.

La tipología entra dentro de un esquema muy habitual desde el siglo XIV y que se alarga hasta el XVI, simplificándose la decoración a medida que se avanza en cronología. Los modelos europeos llegan a España a través del Camino de Santiago y ello explicará que sea precisamente Santiago de Compostela la ciudad donde se trabaja esta obra que tiene como tema decorativo la Piedad, que es iconografía relacionada con la peregrinación ¹⁹. Este cáliz deberá identificarse con el que en 1532 se inventaría «con la Quinta Angustia en el pie» donación del Sr. Protonotario Don Alonso de Piña, y por tanto fechable en los últimos años del siglo XV o principios del XVI.

Es obra de interés por no ser abundantes los ejemplares conservados dentro de la platería orensana.

Pieza n.º 8. CÁLIZ (Foto n.º 9)

Cronología: fines del siglo XVI-principios del XVII.

Material: plata en su color.

Medidas: alto 25,8 cms., diámetro de la base 15,5 cms., diámetro de la copa 9 cms.

Marcas: en marco rectangular SAR, las letras enlazadas y otra marca que es una venera sobre corona o bonete de tres puntas. Que es también uno de los punzones de la ciudad de Santiago de Compostela en el siglo XVII, aunque los recogidos en la Enciclopedia de la Plata ²⁰ sólo traen la venera.

Platero: podría ser la marca SAR la correspondiente al artífice, aunque no tenemos otras noticias que nos permitan identificar un platero de este nombre y cabe que SAR haga referencia a la Colegiata compostelana así denominada y relacionada históricamente con Xunqueira por ser ambas de canónigos regulares de San Agustín. Serán puntos a estudiar.

Heráldica: en el pie grabado escudo cuartelado: 1.º fajas y castillo, 2.º león rampante y tres palos con bordura de 8 calderos, 3.º tres llaves puestas en palo y 4.º dos lobos pasantes puestos en palo con bordura con 8 sotueres de oro. Cruz potenziada y sombrero prelaticio con 12 borlas, 6 a cada lado. Se ignoran metales y esmaltes.

Estado de conservación: bueno.

Taller: compostelano. *Estilo:* clasicista.

Descripción: copa ligeramente acampanada y lisa partida en dos por un baquetón; astil y nudo de forma de jarrón con remate superior saliente y apoyado en un gollete cilíndrico elevado y delimitado por arandelas salientes. Pie circular formado por un zócalo elevado y liso de borde moldurado, una superficie convexa lisa que se eleva en su centro con una moldura plana en donde se apoya el gollete del astil.

La pieza responde en su diseño general al tipo de cáliz de extendida cronología desde el siglo XVI incluido el XIX, cuya elegancia radica en la proporción y en el ritmo de las molduras. El escudo grabado en la base, único elemento decorativo, corresponde con las armas del prior Dom Martín de Córdoba, que estuvo al frente de Xunqueira desde fines del siglo XVI hasta 1619, lo que permite fijar su cronología. Estas armas son iguales a las que figuran en una piedra a la entrada de la plaza de la canónica de Xunqueira, éste rodeado de estandartes.

Pieza n.º 9. CÁLIZ (Foto n.º 10)

Cronología: fines del siglo XVI-principios del XVII.

Material: plata en su color.

Medidas: alto 24 cms., diámetro de la base 14,5 cms., diámetro de la copa 9 cms.

Marcas: un marco rectangular con dos casetones SAHA/GUN, que corresponderá al platero madrileño García de Sahagún, activo de 1517 a 1617.

Platero: García de Sahagún.

Heráldica: escudo con 4 fajas (se ignora metal y esmalte) con estandartes en torno.

Estado de conservación: bueno.

Taller: obrador madrileño. *Estilo:* clasicista.

Descripción: copa ligeramente acampanada lisa, astil de cuello de botella, nudo de forma ajarronada ovoide apoyado en gollete cilíndrico antes de la base, ésta de planta circular y en grada de formas concéntricas abombadas y lisas a excepción del escudo descrito anteriormente grabado.

Seguimos dentro de un esquema de cáliz liso torneado como el n.º 9 con variantes que indican una evolución en las formas, especialmente el nudo. Este cáliz de taller madrileño ostenta en la base el escudo simplificado, primer cuartel de sus armas, del citado prior Dom Martín de Córdoba y creemos identificar este cáliz con el que en 1611 «se dice invió a esta Iglesia» el citado prior proponiéndosele como modelo para otros tres al platero orensano Antonio de Cervela.

Pieza n.º 10. CÁLIZ (Foto n.º 11)

Cronología: año 1611.

Material: plata en su color.

Medidas: 23,5 cms. de alto, 14,5 cms. de diámetro de la base y 9 cms. de diámetro de la copa.

Marcas: carece.

Platero: Antonio de Cervela.

Heráldica: escudo con 4 fajas (se ignora metal y esmaltes) con estandartes en torno.

Estado de conservación: bueno.

Taller: Orense. *Estilo:* clasicista.

Descripción: igual al anterior a excepción que la copa se divide en dos por un baquetón, y alguna moldura del pie es ligeramente diversa.

Creemos identificar este cáliz con uno de los tres que en 1611 se le encargó al platero orensano Antonio de Cervela, «hacer tres cálices nuevos con sus patenas y con las armas de Su Señoría de la echura de otro que su Señoría invió a esta Iglesia» ²¹. La única diferencia con el anterior que suponemos modelo, está en el baquetón de la copa, diferencia que podría explicarse por una sustitución de esta parte en alguno de los dos, cosa que dada la falta de decoración es difícil de precisar. Con esta obra de Antonio de Cervela se amplían las noticias de este platero dadas por Pérez Costanti ²².

Pieza n.º 11. CÁLIZ (Fotos n.ºs 12 y 13)

Cronología: año 1791.

Material: plata en su color y en partes sobredorada.

Medidas: 28 cms. de alto; 15 diámetro de la base; 7 diámetro de la copa.

Marcas: tres marcos: uno circular con león rampante que mira a la izquierda, que es de Córdoba; un segundo rectangular que dice LUQUE y un tercero rectangular con casetón inferior: MARTÍNEZ/ 91.

Platero: el artífice cordobés Juan Luque y Ramírez.

Fiel contraste: Mateo Martínez Moreno.

Estado de conservación: bueno.

Taller: obrador cordobés. *Estilo:* rococó.

Descripción: copa acampanada y lisa en su mitad superior; la inferior repujada con flores, lazos y espejos ovales que tienen grabados con motivos pasionales: cruz, clavos, corona de espinas... El astil es de cuellos cóncavos y bocales hexagonales, el nudo responde a una típica estructura triangular arracimada de querubines, cartelas, racimos y rocallas. La base se inicia con una moldura lisa y sigue la ornamentación de la copa a base de óvalos con temas eucarísticos repujados: cordero pascual, pelícano y ave fénix, sartenes de frutas y labores vegetales grabadas. Base de perfil sinuoso.

Responde este cáliz a un tipo de obra rococó muy difundida en talleres del sur, especialmente cordobeses, de gran vistosidad, alcanzando quizá por ello mucha difusión.

Pieza n.º 12. CÁLIZ (Foto n.º 14)

Cronología: siglo XVIII, último tercio.

Material: plata en su color.

Medidas: 24 cms. de alto; 13 cms. diámetro del pie; 8 cms. diámetro de la copa.

Marcas: tres marcos: uno circular con león rampante que mira a la izquierda, que es de Córdoba, y dos rectangulares: uno dice MARTÍNEZ y otro ESPEJO.

Platero: creemos es el artífice cordobés Fray José Espejo y Delgado, activo entre 1768 a 1821.

Fiel contraste: Mateo Martínez Moreno.

Estado de conservación: bueno.

Taller: cordobés. *Estilo:* Neoclásico.

Descripción: copa acampanada recorrida por un filete saliente que marca el límite con la subcopa. El astil se remata en cuello de jarrón moldurado. Nudo de forma periforme a base de combinar un cuerpo troncocónico con un toro moldurado en su parte central. Arranque cilíndrico con un cuello cóncavo. Pie circular y elevado constituido por tres zonas bien diferenciadas: basa saliente y borde oblicuo; peana convexa y gollete de forma ligeramente acampanada. La obra es totalmente lisa y se encuadra dentro de un esquema de cáliz, que ya hemos dicho, abunda mucho en todas las latitudes, aunque éste concretamente sea de procedencia cordobesa.

Pieza n.º 13. CALIZ (Foto n.º 15)

Cronología: principios del siglo XX.

Material: plata Meneses.

Medidas: alto 26 cms.; diámetro de la base 11,5 cms.; 8 cms. de diámetro de copa.

Marcas: un marco rectangular MENESES y otro cuadrado con la M entre rayos propia del metal plateado.

Inscripción: (en el pie) LOS FELIGRESES DE JUNQUEIRA DE AMBIA A SU INVOLVIDABLE CURA DON DELFIN MARTINEZ. 1906.

Platero: Meneses de Madrid.

Estado de conservación: bueno.

Taller: Madrid. *Estilo:* romántico.

Descripción: de copa acampanada. Gran subcopa con decoración superpuesta de espigas y racimos y medallones con los bustos de Cristo, la Virgen y la Virgen con el Niño. Cuello de perfil cóncavo con una moldura decorada dan paso a un nudo de forma periforme invertida con decoración vegetal y tres medallones circulares con niños y ángeles. Un cuello decorado da paso a una forma acampanada lisa que pone fin al astil. El pie circular está formado por una zona convexa con decoración vegetal y medallones con corazones, otra cóncava con querubines, espigas y un borde liso recto donde va la inscripción dedicatoria. La fábrica Meneses establecida en Madrid en 1879 que difundieron a un precio más asequible, por no ser obras de plata sino de metal blanco

y por tanto sin el marcaje oficial establecido, obras para el uso litúrgico de cierta vistosidad con abundante decoración, aunque por lo general respondiendo a modelos similares a los realizados en plata en la época.

Piezas n.ºs 14 y 15. CETROS (Foto n.º 16)

Cronología: 1770.

Material: plata en su color.

Medidas: altura total 176 cms.

Marcas: carecen.

Platero: ¿Benito Carballal?

Estado de conservación: bueno.

Taller: orensano. *Estilo:* rococó.

Descripción: dos cuerpos de sección convexa, el superior con gallones grabados y ramas, el inferior con gallones y tornapuntas, soportan un cuerpo de tipo cilíndrico con seis medallones o espejos ovales circundados de rocalla simétricamente dispuesta, separados por contrafuertes de tornapuntas lisas. Le sigue una cornisa moldurada lisa. Lleva cubierta en forma de cúpula con gallones separados por sencillas formas tornapuntísticas y peón ajarronado como remate. El cañón es cilíndrico y liso.

Cumplían los cetros en la liturgia de las iglesias con cabildo la misión de ser portados por los prebendados que acompañan al preste en el coro o el altar.

Si estilísticamente podemos fecharlos a fines del siglo XVIII un apunte de las cuentas de 1770 lo confirma al señalarse el gasto de 9550 rls. y 23 mrd. por el coste de una cruz nueva de plata, dos cetros su fundición y adición de plata²³. Cetros que indudablemente son éstos. Y como la cruz parece ser obra del platero orensano Benito Carballal a este maestro platero adscribimos por el momento estas obras, hasta que un mejor conocimiento del quehacer de este maestro nos lo permita confirmar o retirar.

Piezas n.ºs 16 y 17. CIRIALES (dos) (Foto n.º 17)

Cronología: siglo XVIII mediados.

Material: plata en su color.

Medidas: altura total, 1,63 m. Cabeza 23 cms.

Marcas: carecen.

Estado de conservación: regular.

Taller: probablemente orensano. *Estilo:* barroco.

Descripción: forman juego. La pértiga o vara es un cilindro dividido por bocales. Cabeza circular lisa y con tornapuntas con un estrangulamiento acampanado sobre el que sigue un cuerpo a modo de plato con moldura, del centro del cual surge el mechero liso y cilíndrico con sencillas molduras en sus

extremos. En el remate de la pértiga, pequeñas sartas vegetales que constituyen toda la decoración. Al carecer de marcas y referencias documentales no es posible adscribir estas piezas, cuyo destino eran las procesiones, a ningún maestro concreto, si bien pensamos que se trata de un taller orensano donde en el siglo XVIII se realizan obras dentro de unos similares planteamientos.

Pieza n.º 18. COPÓN (Foto n.º 18)

Cronología: siglo XIX mediados.

Material: plata en su color, interior de la copa dorado.

Medidas: 26 cms. alto; diámetro del pie y de la copa 11 cms.

Marcas: un marco rectangular con la palabra RAÑOI.

Platero: el artífice orensano Rañoi.

Estado de conservación: bueno.

Taller: Orense. *Estilo:* neoclásico.

Descripción: de forma esferoidal lisa con molduras en los bordes de la copa y de la tapadera, se remata en cruz con formas vegetales, astil bulboso y pie circular moldurado todo liso. El punzón nos permite conocer la autoría de esta sencilla pieza. Es el platero orensano Rañoi, no recogido por los Diccionarios de artistas gallegos. Activo en Orense en el siglo XIX. En 1854 la parroquia Eiras le encargó una cruz procesional de plata con partes sobredoradas ²⁴.

Pieza n.º 19. COPÓN

En el Inventario del Mobiliario de la Diócesis de Orense se inventaría copón (XX, pl) ²⁵. No lo pudimos ver, quizá por estar en uso en el Sagrario.

Pieza n.º 20. CORONA (Foto n.º 19)

Cronología: siglo XVIII.

Material: plata en su color.

Medidas: 30 cms. de altura, 38 cms. ancho, 9 cms. diámetro base.

Marcas: un marco rectangular algo frustro y RAJO.

Platero: no podemos identificar hasta el momento ese punzón con ningún maestro.

Estado de conservación: regular.

Taller: Orense. *Estilo:* barroco.

Descripción: de tipo imperial. El aro de la base liso, sobre él chapa ligeramente oblicua con temas vegetales dispuestos rítmicamente. Las seis bandas que partiendo de esta chapa se enlazan en la parte superior, presentan también labores florales. Remata en la bola del mundo con una crucecita. Diadema ultrasemicircular, formada por un cerco de nubes del que arrancan los rayos lisos de distintas longitudes.

Está esta pieza también dentro de esquemas habituales en este tipo de obras.

Piezas n.ºs 21 y 22. CORONAS (Foto n.º 20)

Cronología: siglo XVIII.

Material: metal plateado.

Medidas: la mayor 22 cms. de alto, la menor 12 cms.

Marcas: carece.

Estado de conservación: regular.

Taller: obrador orensano. *Estilo:* rococó.

Descripción: son las dos iguales guardando la proporción entre ambas. Pertenecen a la talla barroca de Nuestra Señora del Carmen. De tipo imperial que rematan con la bola del mundo y cruz. El aro de la base con decoración de rombos y círculos. La chapa oblicua que parte de esta base se decora con labores rococós: rocalla, espejos, volutas, al igual que las 4 cintas que partiendo de esta chapa se cruzan formando el copete.

Pieza n.º 23. CRUZ DE ALTAR (Fotos n.ºs 21, 22, 23)

Cronología: siglo XVII.

Material: plata en su color.

Medidas: 42 cms. alto total. 20 cms. el Crucificado. El pie 12 x 11 cms.

Marcas: carece.

Estado de conservación: bueno.

Taller: se ignora. *Estilo:* manierista.

Descripción: base de forma trapezoidal de perfil curvo, sobre 4 patas. Superficie decorada con temas vegetales, sartas de frutas. Espejo central enmarcado por formas geométricas. En su interior fajas, que pudieran tener significado heráldico. De esta base parte sobre un cuerpo gallonado un cilindro liso moldurado del que arranca la cruz latina de brazos rectos y planos rematados los extremos en peones torneados. Crucificado fundido de tres clavos y colgante, cabeza inclinada a la derecha, paño de pureza recogido y rodillas vueltas a su izquierda. Es tipología de Crucificado que aparece con frecuencia en Castilla aunque pudieran tener un posible origen italiano. Se enmarca este sereno Crucificado dentro del estilo manierista contrarreformista. La base nos abre hacia una estética barroca. Si el espejo con las barras tuviera significación heráldica, podría ser el escudo simplificado, como hemos visto en otras piezas, del prior Dom Martín de Córdoba, tendríamos un dato más para precisar su cronología, el primer tercio del siglo XVII, que sí podría convenir con el estilo del conjunto de la pieza.

Pieza n.º 24. CRUZ PROCESIONAL (Fotos n.ºs 24, 25 y 26)

Cronología: 1768.

Material: plata en su color.

Medidas: 90 cms. de alto x 39,5 cms. de ancho en los brazos.

Marcas: carece.

Inscripción: HIZOSE ESTA CRUZ EN ORENSE EL AÑO DE 1768.

Platero: Benito Carballal.

Estado de conservación: bueno.

Taller: orensano. *Estilo:* rococó.

Descripción: cruz latina de perfil muy sinuoso, cuyos brazos terminan con expansiones ovales con cabezas de querubines, rematados con florones de los que faltan algunos. Fondos con líneas grabadas onduladas, formas averneradas y rocalla. La medalla crucera es circular y en los espacios angulares se disponen rayos, el central terminado en forma estrellada. En la placa del anverso se disponen nubes y la paloma del Espíritu Santo entre rayos. En el reverso la figura airosa de María entre nubes y sosteniendo sobre su cabeza dos ángeles una corona. Iconografía motivada por la titularidad de la Asunción sobre la iglesia colegiata. La imagen fundida del Crucificado de tres clavos y cabeza inclinada hacia la izquierda, preside la cara principal. El nudo o macolla está compuesto por una pieza de anclaje sobre un casquete semiesférico, en la moldura inferior del cual corre la inscripción que data la pieza, y de un cuerpo cilíndrico donde pilastras y términos balaustres vestidos de época y extremidades en espiral dividen las superficies en seis hornacinas de medio punto, con figuras de 6 apóstoles de fundición, adosadas. Son éstos san Pedro, san Pablo, san Juan, Santiago el Mayor, san Simón y san Andrés. Un nuevo casquete semiesférico con mascarones y labores grabadas en el que se engarza el cañón cilíndrico rematan esta interesante pieza.

La obra carece del sistema reglamentario de marcaje, pero la inscripción que la fecha en Orense en 1768 y otras referencias documentales como la partida de 9550 rls. y 23 mrs. de su coste junto al de los otros dos cetros ²⁶ y la noticia de Couselo Bouzas de que en 1768 la hizo el platero Benito Carballal ²⁷ nos aclaran satisfactoriamente los datos más importantes sobre ella. Está trabajada con maestría y denotan la calidad de la platería orensana del siglo XVIII y la valía de Carballal del que pocas noticias se tienen por el momento.

Pieza n.º 25. CRUZ RELICARIO (Foto n.º 27)

Cronología: siglo XVII.

Material: madera, plata.

Medidas: 75,5 cms. de alto; ancho brazos 40,5 cms. Diámetro tecas 3 cms.

Marcas: carece.

Estado de conservación: bueno.



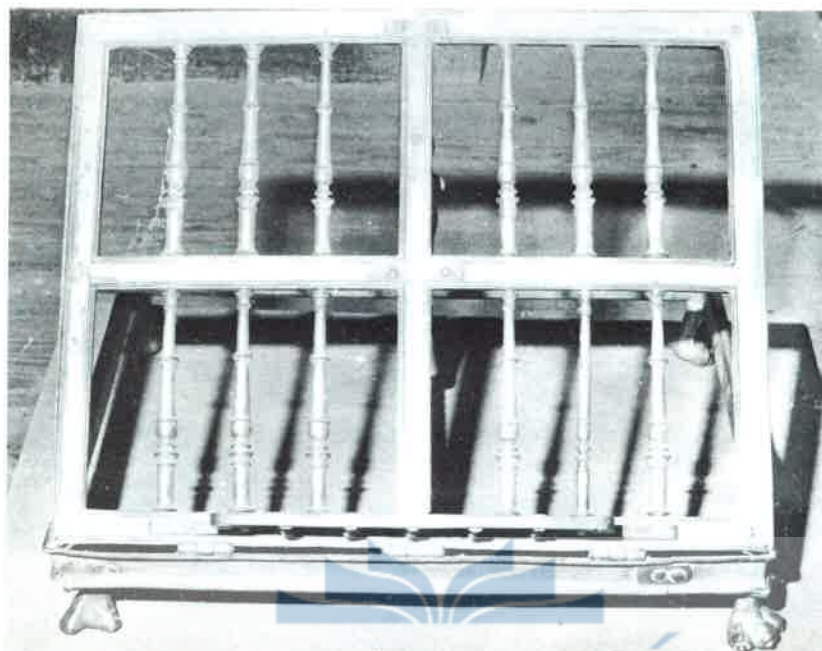


Foto 1. Atril.



Foto 2. Aguamanil (detalle).



Foto 4. Bandeja.

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



Foto 3. Aguamanil.



Foto 5. Cáliz. s. XIII.



Foto 6. Cáliz. s. XIII. Nudo.



Foto 7. Cáliz de D. Alonso de Piña.



Foto 8. Cáliz de D. Alonso de Piña, detalle del pie.

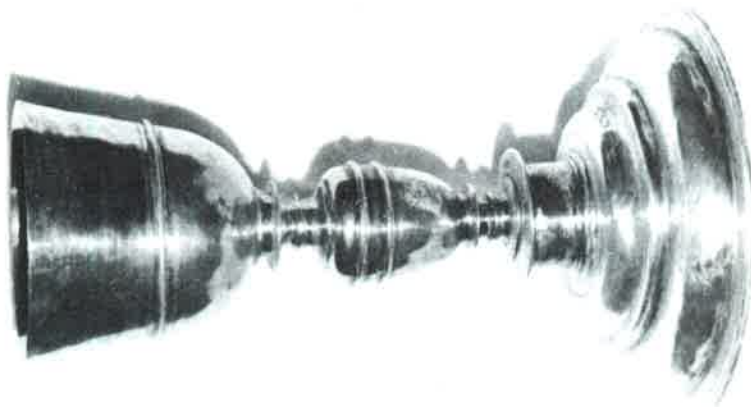


Foto 11. Cáliz orensano.



Foto 10. Cáliz madrileño.



Foto 9. Cáliz santiagués.



Foto 13. Cáliz cordobés. El ave fénix en la base.



Foto 12. Cáliz cordobés.

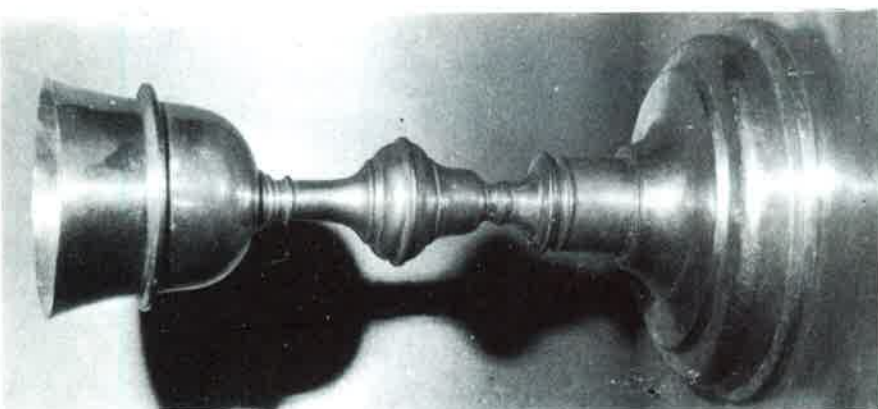


Foto 14. Cáliz cordobés.



Foto 15. Cáliz romántico.



Foto 16. Cetro.



Foto 18. Cáliz m.



Foto 17. Círial.

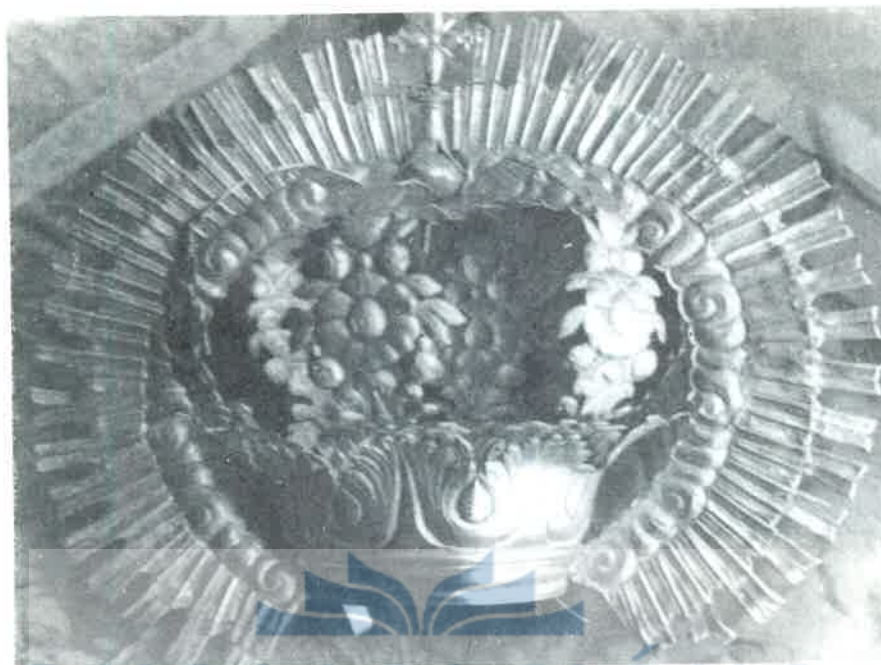


Foto 19. Corona de la Asunción.



Foto 20. Corona de la Virgen del Carmen y el Niño.



Foto 21. Cruz de altar.



Foto 22. Cruz de altar. Crucificado.



Foto 23. Cruz de altar, base.



Foto 24. Cruz procesional.



Foto 25. Cruz procesional, macolla.



Foto 26. Cruz procesional, reverso.

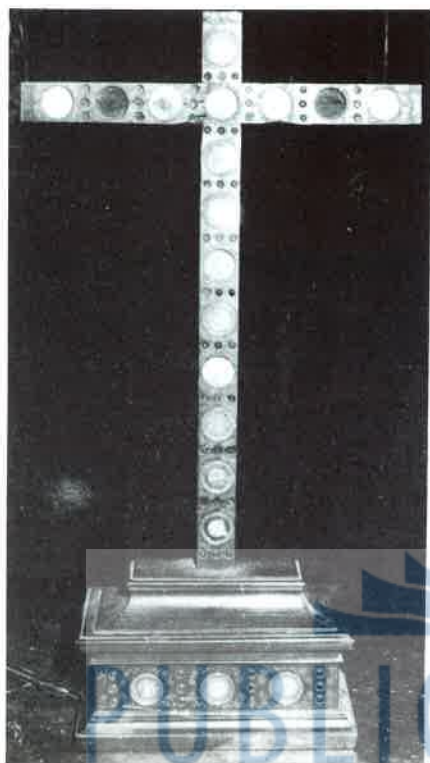


Foto 27. Cruz relicario.



Foto 28. Custodia.



Foto 29. Incensario.

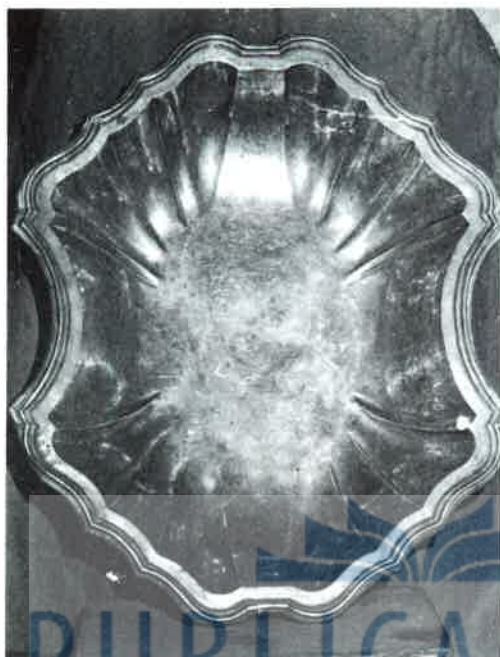


Foto 30. Jofaina.



Foto 31. Lámpara.



Foto 32. Lámpara.

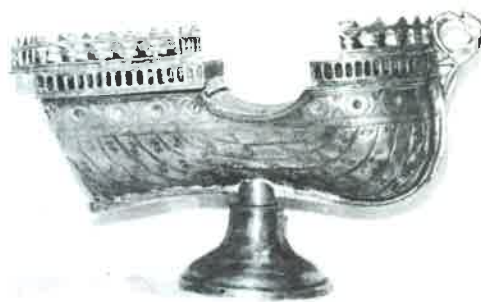


Foto 33. Naveta.



Foto 34. Pebetero.



Foto 35. Portapaz.



Foto 36. Relicario de S. Pedro Nolasco.

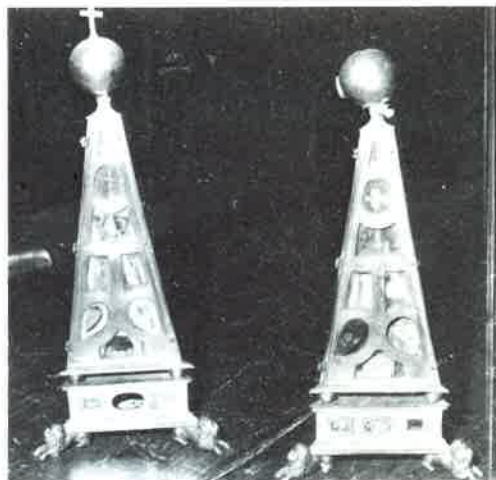


Foto 37. Relicarios.



Foto 38. Vinajeras.



Foto 39. Vinajeras.

Julio Lamelas Míguez

La historia de Job en la iconografía: S. Salvador de Río (Vilamarín) y Monasterio de Montederramo - Orense *

«Había una vez en el país de Hus un hombre llamado Job; era justo y honrado, religioso y apartado del mal» (Job 1,1), así comienza un libro del Antiguo Testamento que lleva el nombre de su protagonista.

Se ha hablado mucho sobre si existió o no ese hombre de Hus. Ezequiel (14, 14-20) lo menciona al lado de Noé y Daniel y parece referirse a un personaje legendario, presente en una narración popular que desde tiempos patriarcales describía la trágica historia de un hombre justo, de vivencias extremas y enfrentado con realidades opuestas (su mujer, sus amigos, Satán...), que acosado por las desgracias permanece fiel a Dios, que al final le recompensará.

Es la historia de un hombre en su angustia, del que han escrito Shakespeare, Goethe, Renan, Kierkegaard, Jung, Rubenstein, Camus, Bloch, Paul Claudel, Dostoyewsky... y tantos otros literatos y comentaristas de ahora y de otros tiempos. Es el misterio del hombre mismo narrado en un libro de la Biblia. El libro de Job, en palabras de L. Alonso Schökel, «es singularmente moderno, provocativo, no apto para conformistas, una cumbre de la literatura universal. Como Edipo, Hamlet, don Quijote o Fausto, su protagonista se ha convertido en punto de referencia, prototipo de una actitud ante la vida» ¹.

«Explicar Job —afirmaba San Jerónimo— es como intentar agarrar en las manos una anguila... cuanto más se aprieta, más velozmente escapa de la mano». Es difícil hablar de Job, de su libro, de su poesía, de su mensaje, del abundante simbolismo que encierra, de las numerosas hermenéuticas a las que ha sido sometido. Multitud de autores, comentaristas y exegetas lo han estudiado y siempre ha permanecido desconcertante y fascinador, fuente de innumerables sugerencias y provocador de nuevas preguntas.

Pero no sólo la literatura y los comentarios exegéticos nos hablan de Job, también el arte, como especial y verdadero código de la exégesis bíblica, nos presenta la figura de este habitante de Hus dentro de unas coordenadas iconológicas muy significativas y con gran fuerza hermenéutica.

Será éste el objeto del presente estudio, que distribuimos en dos partes. En la primera, presentaremos, a grandes rasgos, las coordenadas iconológi-

cas de Job, a lo largo de la historia del arte; en la segunda, centraremos nuestra atención en dos ejemplos de la iconografía jobea en el arte orensano: dos relieves del primer cuerpo del retablo de la iglesia parroquial de San Salvador de Río (Villamarín) (Fig. 1 y 2) y un tablero de la sillería del coro del Monasterio de Montederramo (Fig. 3).

1.^a *Coordenadas iconológicas de la figura de Job*

1. Job, símbolo de la resurrección

Será S. Clemente Romano en su carta a los Corintios 26,3 —refiriéndose a Job, 19,26, según un texto de la versión de los LXX²— el primero que aplique este verso al «resurgir de la carne». En el contexto el Obispo de Roma apelaba a la leyenda de Fénix que llegaría a ser un símbolo clásico de la resurrección. La tradición patrística al interpretar este texto hará constante referencia a una praxis litúrgica funeraria que hunde sus raíces en el «Ordo commentationis animae»³.

Testigos de esta praxis litúrgica serán las catacumbas y sarcófagos de los primeros siglos de la era cristiana⁴. Ejemplo de ello son los frescos del cementerio romano de San Pedro y Marcelino (s. III)⁵, pinturas del hipogeo de Viale Manzoni en Roma cerca de la antigua via Labicana⁶, fresco de la bóveda del «arcosolium» principal del «cubiculum» III de las catacumbas de Domitila (s. III)⁷, tumba próxima a la Basílica de los Santos Marcelino y Pedro (s. IV)⁸, bóveda del «cubiculum» IX de las catacumbas de los mismos (s. III)⁹, frontón en la bóveda del «arcosolium» de la cripta de Susana en el «Coemeterium majus» de Roma (s. IV)¹⁰, un hipogeo de la vía Apia, hoy destruido, donde Job aparece sentado, con el brazo alzado, como un hombre que habla¹¹.

En los grandes ciclos catacumbales del arte funerario cristiano Job es representado como un joven vestido con una túnica corta, sentado en actitud meditabunda y de dolor, a veces con una mujer, su esposa, que le alimenta o le ofrece pan en el extremo de un bastón¹².

El hecho de que Job sufriente sea representado joven podría ser signo de la asimilación a la figura de Cristo o de la tipología relativa al estado paradisíaco. «Sin embargo, éstas y otras transmigraciones de formas (de Job a Cristo o a Apolo) deben ser hipotizadas con mucha cautela»¹³.

La simple alusión de los primeros ciclos de las catacumbas a la resurrección adquirirá un carácter explícito total a partir de la divulgación de la Vulgata. La lectura literal profética de la resurrección en Job 19 aparece por primera vez en el epitafio de Flaviano, Obispo de Vercelli, muerto en el 555. También la imagen del estercolero se ha interpretado alegóricamente como símbolo de la fragilidad y mortalidad del cuerpo humano. La referencia se encuentra en Job 4,19 donde se define a los hombres como «los que habitan en casas de arcilla, cimentadas en barro».

2. Job, hombre de admirable paciencia

«Admirandae patientiae vir» es la definición que de Job nos ofrece el martirologio romano, conforme al texto de Sant 5,11: «Habéis oído hablar del aguante de Job y ya veis el final que le dio el Señor, porque el Señor es compasivo y misericordioso»¹⁴. Ello es expresión de una tradición ya viva en el ambiente judío y rabínico. Testigo de ésta es el «Testamento de Job», apócrifo en griego de antes del último cuarto del siglo I de nuestra era¹⁵.

Sin embargo, el autor de este breve escrito nos presenta a un Job (Jobad) distinto del de la Biblia hebrea. Se trata de un pagano virtuoso, ansioso de encontrar al Dios verdadero (2,4), y que, cuando lo halla, rompe radicalmente con el culto pagano. Rodeado de sufrimientos, consecuencia de su adscripción a la religión verdadera, no cede ante la tentación. A diferencia del Job canónico, el del Testamento es un modelo de sumisión a la voluntad divina. Sus virtudes características son la paciencia-resistencia (27,7) y la liberalidad-caridad (9-15), virtud que, en el fondo, no pretende otra cosa que acercar los pobres a Dios. La paciencia no es un fin en sí misma, sino la prenda que asegura, tras la lucha, la posesión de la Jerusalén celeste (18,6-8) y que hace que el «atleta luchador» reciba una «corona» (4,6ss): «... si resistes con paciencia, haré tu nombre famoso en todas las generaciones de la tierra hasta el fin del mundo. Te pondré de nuevo sobre tus bienes y se te dará el doble... Te despertarás en la resurrección y serás como un atleta luchador que soporta muchos trabajos y recibe la corona»¹⁶.

También S. Clemente Romano en su «Carta a los Corintios» (17,3-4) sitúa a Job en la lista de los santos ejemplares por la paciencia y humildad.

Sin embargo, esta tipología está ausente en el arte paleocristiano, si se excluye el testimonio directo de S. Paulino de Nola que, en el poema XXVIII, describiendo los frescos de su iglesia, destaca la representación de Job como «vulneribus temptatus» (PL 61,663). Al lado de Job —afirma S. Paulino— aparece pintado Tobit¹⁷, un símbolo clásico de la paciencia.

Será S. Ambrosio en el siglo IV el que, en su obra «De interpellatione Job et David», acentúe la tipología de la paciencia en relación con la resurrección a través de la esperanza. Job es el «bonus atleta» que en su esfuerzo y en la tensión del sufrimiento espera y, por ello, merece el premio de la resurrección. «Atleta» era la definición de mártir y S. Gregorio declarará explícitamente que Job es un mártir «ante litteram» (PL 75,602). En esta línea los sarcófagos de la Galia le representan como un atleta y, por lo tanto, como un mártir.

3. Job, imagen de Cristo

«Job, fratres carissimi, Christi imaginem praeferibat», de esta manera S. Zenón de Verona en el siglo IV (PL 11,439-443) comenzaba trazando su re-

trato de Job, visto como prefiguración o prototipo de Cristo. Más aún, Zenón destaca trece paralelismos entre Job y Cristo que tendrán un gran éxito en la iconografía medieval ¹⁸.

También en el siglo IV, S. Jerónimo nos habla de Job como «typum Christi» (PL 23,621) y S. Agustín en sus «Adnotationes in Job» lo relaciona con el Salvador (PL 34,826). S. Gregorio dirá que «el beato Job con su cuerpo sugiere un tipo del Redentor» (PL 75,525). Job, por lo tanto, se sitúa en la línea de figuras veterotestamentarias leídas en clave típica, es decir, de prefiguración cristológica. Será la analogía de Job con el Cristo sufriente la que anime el lenguaje icónico desde el año 500 al 1200.

A partir del 1000 comienza a aparecer en el cuadro iconográfico la figura de Satán (Satanás), visto como tentador según una amplia gama de connotaciones. Job que resiste a Satanás y Cristo que responde al demonio llegan a ser figuras de la victoria del bien paciente sobre el mal. El Leviatán ¹⁹, o monstruo mitológico con que aparece Job en la iconografía, será una representación de ese demonio, símbolo de la anticoncreación, de la nada, del mal y, por lo tanto, del Anticristo.

No falta tampoco en esta relectura la mujer de Job, como representando el sentido carnal por excelencia, la sabiduría de la carne contrapuesta a la del espíritu. El Pseudo-Jerónimo la veía como «typum carnalium in Ecclesia» (PL 23,1468), aspecto muy recalcado por Roberto de Deutz (PL 168,974), mientras Sto. Tomás de Aquino y Savonarola la relacionaban con Eva ²⁰. También S. Agustín hablaba de «una Eva entregada para la seducción; su mujer fue reservada para servir al diablo, no para consolar al marido, y propone la blasfemia. Él no cede. Cedió Adán a Eva en el paraíso; rechaza Adán a Eva en la basura» (*Enarrationes in Psalmos* XCVII,6). S. Gregorio amplía la sugerencia describiendo a Job como un alcázar y a la mujer como la escala por donde busca acceso el diablo.

Pero la influencia decisiva para la interpretación carnal y teológica de la mujer de Job hay que buscarla en el «Epitome moralium in Job» de Odón de Cluny (PL 133), donde ella aparece como un paralelo de Satanás y de todos los carnales aún presentes en la Iglesia y el estercolero llega a ser signo de los pensamientos y deseos ilícitos.

A partir de la mitad del 1200, bajo el influjo de la «Devotio Moderna» y de los fermentos franciscanos, la iconografía se caracteriza por la referencia estrictamente cristológica al poner en relación los sufrimientos de Job con el «Christus patiens» ²¹. En esta línea hay que interpretar también las xilografías y representaciones populares del primer Renacimiento ²².

Aunque con nuevas y más complejas alegorías y con una cierta tendencia a la desteologización, el interés cristológico en el tema de Job continúa a lo largo de todo el Renacimiento, sobre todo en Venecia. Ejemplo de ello es el Hospital de San Job. En dicha ciudad Bellini (1430-1506) realiza un retablo de-

dicado totalmente a Job en la iglesia del Santo Job (c. 1480-1500). A esta obra hay que asociar la representación que del santo sufriente había hecho en la «Sacra allegoria» de los Uffizi (Florencia 1490-1500), una de las pinturas más fascinantes del Cuatrocento italiano.

Carpaccio (1455-1526), discípulo del Bellini y autor de «la Meditación sobre la pasión» hará continuas alusiones a Job, el gran sufriente, en sus representaciones del Cristo Redentor. Es probable que en su interpretación de la pasión de Cristo se inspirase en los «Sermones» de S. Lorenzo Giustiniani y en los «Diálogos sobre el amor de Dios» del beato Pablo Giustiniani²³. Por aquel tiempo se publicaba en Venecia un comentario a Job, fruto de unas charlas cuaresmales tenidas en Florencia por el dominico fray Jerónimo de Volterra en el 1495. El Savonarola decía en aquellas predicaciones que Job «representa la persona de Cristo y de todos los mártires»²⁴, mientras que todo el libro era una exhortación a la penitencia dirigida a los «sabios de este mundo»²⁵.

Desde entonces la iconografía jobea se hace más popular, no exenta, sin embargo, de una gracia especial y una gustosa espontaneidad de contenido y lenguaje. Nace la alusión humorística a un Job martirizado no tanto por las llagas de Satanás, sino por su mujer blasfema y lenguaz. Este es el tema del «Job burlado por sus amigos» de la escuela de Bosch que se encuentra ahora en Douai y del tríptico del retablo de Jabach (Frankfurt 1505), en el que Dürero había representado a la joven mujer de Job vertiendo sobre el santo anciano una tinaja de agua.

Ahora la iconografía comienza a perder toda referencia teológica. La difusión de una terrible enfermedad importada de América juntamente con el oro indio hará hablar en Francia del «mal de monsieur Job». Job se convierte en el patrono de los sifilíticos y de los leprosos y a él se dedicarán hospitales y lazaretos, como lo atestiguan los hospicios de S. Job de Venecia y Utrecht. Estos patronatos darán origen a una intensa actividad figurativa, popular, folklórica e incluso picaresca. Ya desde el 1612 los juglares y los músicos de Bruselas, basándose en Job 30,31: «Mi cítara está de luto y mi flauta acompaña al llanto», consideraban a Job como su patrono específico.

4. Job y los amigos herejes

Job no sólo se presenta en el arte como figura-tipo del supremo justo, o del siervo sufriente, Jesucristo, sino también de los justos²⁶, de la asamblea de los justos que es la Iglesia. Mientras que sus amigos representan la injusticia y la herejía, como sugiere el Pseudo-Jerónimo (PL 23,1411). Entramos aquí en una interpretación que podemos llamar eclesial de la figura de Job: él es el símbolo de los justos, la mujer representa a los carnales, los siete hijos son el emblema de los siete dones del Espíritu Santo, los amigos encarnan la

heregía y la restauración de Job en sus bienes y en su propia vida se convierte en la anticipación del triunfo escatológico de Cristo y de la Iglesia «in aeternum regnantes» (PL 75,256b).

Siguiendo al Pseudo-Jerónimo, S. Gregorio ve en los amigos de Job la figura de los herejes (PL 75,126), pero en el texto de Job 42,7-9 ve también su conversión (PL 75,226). Se establece así una nueva categoría hermenéutica en el arte medieval. En efecto, el diálogo con los amigos es presentado como una «disputatio», un verdadero debate teológico: Job aparece sentado solemnemente como si estuviese «in cathedra»; el estercolero, muladar o basura son sustituidos por un sillón elegante y los interlocutores o el mismo Job tienen una mano alzada, en actitud retórica. Es la sabiduría de la fe y de la Iglesia, la conciencia cristiana que discute con sus adversarios ²⁷.

A partir del Renacimiento los tres personajes amigos aparecerán caracterizados por sus hábitos. Jean Forguet en el ciclo sobre «Obras de los antiguos caballeros» de Chantilly (1450) representa a los amigos de Job respectivamente, como un humanista, un prelado y un árabe, calificándolos como símbolos del Humanismo (Elifaz), de la Escolástica (Bildad) y del Averroísmo (Sofar), representantes, quizá, de una ortodoxia rígida y especulativa, defensores de una tradición anquilosada, ante un hombre disconforme con la doctrina tradicional de la retribución, realista y firmemente anclado en la experiencia y en el hombre mismo ante toda teoría o principio desconectado de la realidad ²⁸.

2.^a *La iconografía de Job en el arte orensano: dos ejemplos*

1. **Cuerpo inferior del retablo del siglo XVIII de la iglesia parroquial de San Salvador de Río (Vilamarín)** ²⁹.

a) Job en el estercolero o muladar (fig. 1)

En este relieve se representa plásticamente la escena narrada en el libro de Job 2,7-10: «Satán se marchó. E hirió a Job con llagas malignas desde la planta del pie hasta la coronilla. Job cogió una tejuela para rasparse con ella, sentado en medio de la ceniza. Su mujer le dijo: —¿Todavía persistes en tu honradez? Maldice a Dios y muérete. Él le contestó: —Hablas como una necia. Si aceptamos de Dios los bienes, ¿no vamos a aceptar los males? A pesar de todo Job no pecó con sus labios».

Tres datos esenciales sobre los que se apoya esta escena afloran inmediatamente al lector o espectador de la misma:

— La enfermedad con llagas malignas (v. 7).

La fantasía de los comentaristas antiguos y la curiosidad de ciertos filólogos ha conducido a muchos autores a intentar diagnosticar la enfermedad llamada aquí en el texto hebreo «šē ḥîn rā» (infección maligna). Se ha hablado de lepra, leucodermia, «pemphigus foliaceus», inflamaciones ulcerosas, bu-

bones llamados «rosa de Jericó» o «botón de Bagdad». Hipótesis todas ellas semejantes a las que proponía Pineda en el siglo XVI en su comentario al libro de Job, dedicando a la cuestión diecinueve columnas, o Calmet que en el 1732 había tratado el problema en siete páginas «infolio». En realidad el texto hebreo ha elegido un término y una sintomatología genérica, «šḥn», que sugiere sólo la idea de inflamación. Tal término aparece también en Ex 9,8-12, en la sexta plaga, que obliga a los magos egipcios a abandonar la escena; en 2Re 20,7, para indicar la enfermedad del rey Ezequías; en Lev 13,18ss, relativo a las enfermedades epidérmicas que podían exigir el aislamiento temporal del enfermo; en Dt 28,27.35, se trata de llagas incurables signo de las maldiciones contra los trasgresores de la alianza. No se trata, por lo tanto, sólo de dolor físico, sino también de un aislamiento social y religioso, como si fuese una muerte moral.

Job comprende que la enfermedad para sus contemporáneos, defensores de la doctrina clásica de la retribución, era signo de maldición, y esto le lleva a la marginación, pues en el mundo oriental una persona con una enfermedad contagiosa debía mantenerse totalmente aislada. Él tiene que salir de su pueblo, soportar las durezas del desierto y refugiarse entre los montones de escombros incinerados, arrojados fuera de los muros de la ciudad y de todo lugar habitado.

En el relieve de la figura 1 pueden comprobarse estos detalles: Job, enfermo, con llagas, sentado en un montón de escombros, se mantiene alejado de la ciudad, cuyas casas se contemplan al fondo ³⁰.

—Las cenizas, el polvo o la basura (v. 8)

El término hebreo «'ēper o 'apār» tiene el significado de «tierra blanda, suelta, polvo». En sentido más amplio puede significar, «argamasa» (Lev 14,41.42.45), restos de destrucción, como el «polvo» de los utensilios del culto destrozados (Dt 9,21), los escombros de las ciudades destruidas (1Re 20,10), así como la «ceniza» de las víctimas quemadas (Nm 19,9.17) ³¹. Dentro de este sentido amplio puede incluirse el significado de «basura o estiércol». «'apār» es, además, el alimento de la serpiente (Gen 3,14; Is 65,25; Miq 7,17).

Polvo o ceniza son utilizados en el Antiguo Testamento en los ritos de luto, penitencia y autodisminución. En este sentido se habla de esparcir polvo en la cabeza, tenderse en el polvo, rodar por el polvo (Jos 7,6; 2 Sam 13,19; Is 58,5; 61,3; Jer 6,26; Ez 27,30; Jon 3,6; Miq 1,10). Y cuando Yahweh rebaja, humilla o destruye, arroja al polvo (Is 25,12;26,5) y cuando eleva o ensalza, levanta del polvo (1Sam 2,8; 1Re 16,2; Sal 113,7). En esta línea se pueden interpretar los textos de Job 2,8.12; 30,19; 42,6 donde «polvo» se relaciona con la penitencia y el luto, el sufrimiento y la humillación: Job sentado en el polvo, los amigos echan polvo sobre la cabeza y hacia el cielo, «me confundo con el barro y la ceniza», «me retracto y me arrepiento echándome polvo y ceniza».

La Vulgata y los LXX precisan más al traducir «'ēpr» por «estercolero» para expresar la bajeza máxima a la que puede llegar un hombre ³².

«La vocación de Job — decía E. Mounier (1905-1950) — era la de soportar los gusanos sobre su muladar descubriendo la perfecta expoliación del corazón» ³³. «Allí, en el muladar — afirmaba J.M. Bedoya (1770-1850) — a falta de lienzo raía con un casco de teja las materias y los gusanos que le manaban de las llagas, siendo lo que buscaba por remedio otro tormento más» ³⁴.

La teja, con la que rae sus úlceras, confirma la vileza a la que ha llegado el justo. En la simbología funeraria oriental el reino de los muertos es llamado «el lugar de los cascajos» donde se quiebra la existencia humana. La imagen, unida a la del muladar, puede sugerir también la praxis de las incisiones rituales de luto atestiguadas en la Biblia (Lev 19,28; 21,5; Dt 14,1; Jer 16,6; 41,5). A esta figura de dolor y humillación se va a acercar ahora su mujer, un personaje considerado por algunos como secundario e interpolado y que sólo aparecerá otra vez en el libro en 19,17.

— La mujer de Job (vv. 9-10):

Ante el justo que sufre se alza la presencia fastidiosa de la mujer que, como cómplice inconsciente de Satán, invita al marido a maldecir a Dios. «Está defendiendo una religiosidad interesada e hipócrita, condicionada al comportamiento de Dios: el hombre ha de bendecir al Dios benéfico y maldecir al Dios maléfico; así estarán en paz. Ya que ha de morir, que guste el último consuelo de la venganza impotente: maldecir al verdugo. La mujer tienta al marido (le instiga a la blasfemia), poniéndose de su parte contra Dios: en el fondo es cariño al marido y consiguiente rebeldía frente a un Dios que parece cruel» ³⁵.

La mujer seductora entra a formar parte de ese esquema tradicional de mujeres instigadoras que se encuentran en la Biblia: Eva, la mujer de Putifar en sus relaciones con José, Dalila, la mujer de Tobit, las mujeres de Salomón... S. Agustín la llamará «diaboli adiutrix», para S. Juan Crisóstomo será la peor plaga para Job, y para S. Jerónimo el paralelo exacto de Ana, mujer de Tobit (Tb 2,11-14). Calvino la define como «organum Satanae».

Para Job es una «necia o insensata» («'aḥ at hann 'hālôt»). «Nābāl» es el «no inteligente», que no sabe interpretar la historia (Dt 32,6), o el «profeta mentecato, que se inventa profecías» (Ez 13,3), o el necio que niega la acción de Dios en el mundo (Sal 14,1). La mujer, movida quizá por compasión o cariño, no comprende el sentido de las cosas que están sucediendo. Le falta penetración para entrar en las «vicisitudes de la vida humana» hechas realidad en su marido. ¿Las comprenderán mejor los amigos de Job o Job mismo cuando apriete el dolor y la angustia?

«A pesar de todo, Job no pecó con sus labios». Y alzando su mano al cielo y a Dios que a través del Sol manifiesta su poder de «artífice de la luz y crea-

dor de las tinieblas» (Is 45,6) (Fig. 1), hace un acto de confianza y abandono en el Omnipotente. Satán es derrotado y la mujer desaparece de la escena.

Es interesante la descripción de esta derrota en el Testamento de Job 27, donde la mujer aparece como instrumento de Satán: «¿No ves al diablo que está detrás de ti perturbando tus razonamientos para engañarme a mí también? Desea, en efecto, presentarse como una de esas insensatas mujeres que han extraviado la integridad de sus maridos» (*Test Job* 26,6), «Salió entonces (Satán) de detrás de mi mujer y exclamó, entre lágrimas, frente a mí: —Ya ves, Job, estoy en dificultades. Cedo ante ti, que eres de carne, yo, que soy espíritu... He sido como un atleta que lucha con otro. El primero derriba al segundo. El que está encima hace callar al de abajo llenándole la boca de arena y oprimiéndole todos los miembros, ya que aquél está debajo. Cuando éste muestra su fortaleza y no cede ante la dificultad, el que está arriba emite, por último, grandes gritos. Así, tú, Job, estabas debajo y recibirás golpes, pero has vencido en los ataques que contra ti he dirigido. Entonces, avergonzado, se apartó de mí Satán durante tres años. Ahora, pues, hijos míos, tened también vosotros paciencia en todo lo que os ocurra, porque la paciencia triunfa sobre todo» (*Test Job* 27,2-7).

Esta escena que nos narra el Testamento de Job con bastante detalle y que en el texto bíblico encontramos en el cap. 2,4-7 aparece curiosamente representada en el segundo relieve que pasamos a analizar ahora.

b) *Job martirizado por el diablo* (Fig. 2)

La complejidad de elementos presentes en el relieve exigirá un estudio más pormenorizado tanto de los motivos que aparecen como de su simbolismo profundo.

Nos conformaremos con dar unas cuantas pistas de aproximación.

La fuente bíblica se encuentra en Job 2,4-7 y en una serie de textos donde el autor del libro hace continuas referencias a los animales.

El diablo, como montado sobre un caballo, martiriza a Job con un flagelo y tirando fuertemente de la rienda unida a su boca. Éste permanece debajo, atado con cadenas, atormentado también por gusanos, lagartos y víboras, mientras que en sus alforjas lleva unos animales a simple vista benévolos ³⁶.

La víbora («gepen o 'ep^{ec} eh» — cfr. Job 20,14.16) es una especie de culebra venenosa, cuyo veneno, pensaban los antiguos, se encontraba en las vejiguillas de la hiel. Es una imagen del pecado (Dt 32,33) o sirve para castigo del pecado (Eclo 39,36); en los tiempos mesiánicos y para los justos no es dañina (Is 11,8; Sal 91,13) ³⁷.

El lagarto, del cual no se habla en el libro de Job, pero que aparece representado en el relieve, es para el Antiguo Testamento uno de los reptiles («ş sab») que simbolizan la impureza.

Los gusanos (cfr. Job 7,5; 21,26; 24,20; 25,6 y TestJob 26,1) («tôlē^{câ}») son imagen de los débiles, insignificantes y contrahechos, instrumento de tormento en las culturas antiguas. El seno materno y los gusanos de la tierra representan los dos extremos de la existencia humana (cfr. Job 24,20).

Del caballo se hace una hermosa descripción en Job 39,19-25³⁸. En la serie de animales descrita en 38,39-30, aparece después del avestruz (39,13-18) que «cuando se yergue batiéndose los flancos, se ríe de caballos y jinetes», pero es necia y en compensación posee una velocidad por la que supera a los corceles más rápidos. Las alas no le sirven para volar, aunque «aletee orgulloosamente», pero parecen ayudarla en su carrera³⁹.

Otros animales se encuentran en esa descripción poética de Job 38,39-39,30. Todos ellos revelan el cuidado y la protección de Dios. Leona y cuervo (38,39-41), gamuza o rebeco y cierva (39,1-4), onagro o asno salvaje y búfalo o bisonte (39,5-12), halcón y buitre (39,26-30). «Casi todos los animales, vistos uno por uno en el contexto del Antiguo Testamento, presentan cualidades admirables, no sólo carácter amenazador». Salvo las serpientes (o víboras), el lagarto y el gusano que en el relieve parecen presentarse como amenazadores, los descritos en 38,39-39,40 son «bivalentes, atractivos y peligrosos a la vez». «El león es valeroso, amable la cierva, libre el onagro y fuerte el bisonte, el caballo es bello e intrépido, velocísimo el avestruz, seguro en el vuelo el halcón, de ojos penetrantes el buitre. Esta bivalencia nos conduce a la siguiente conclusión: los animales no son simplemente malos, más bien son buenos, como todos los seres creados (Gen 1). Aunque no sean directamente útiles al hombre, no hay que despreciarlos; aunque sean nocivos, no hay que eliminarlos. Dios cuida de ellos y los controla. ¿No sucederá algo semejante en el reino de los hombres? La división buenos y malos puede resultar simplista. Aunque en algunos hombres se haga presente la fuerza del mal, hermana del caos, no por ello son pura maldad. Dios puede alimentarlos y cuidar de ellos (el Nuevo Testamento dirá: «hace salir su sol sobre ellos»); lo importante es que los controla. Como deja hacer al Satán y lo controla»⁴⁰.

Ese Satán que, con látigos y cadenas, martiriza a Job, está controlado por Dios y el mártir saldrá vencedor.

También una serie de animales buenos aparecen representados en dicho relieve. Ellos ayudarán a Job a mantener el equilibrio y a seguir confiando en Dios providente. A algunos de ellos hace alusión el libro: asno (símbolo de vida nómada e independiente, Job 1,3; 6,5; 11,12; 24,3.5; 39,5) y oveja (símbolo de la inocencia y la bondad, Job 1,3; 31,20) (cfr. Fig 2, derecha), gamuza o rebeco (junto con la cierva, es imagen de gracia y belleza, imagen de la esposa (Prov 5,19 y Cantar de los Cantares), Job 39,1-4) y perro (símbolo del insulto o de lo despreciable o expresión de humildad extrema, Job 30,1) (cfr. Fig. 2, izquierda).

De la rana (o sapo), que se observa a la izquierda en el relieve (Fig. 2) no se habla en el libro de Job. El Antiguo Testamento las menciona en las plagas de Egipto (Ex 7,26-8,11; cfr. Sal 78,45 y 105,30). Las ranas se encuentran entre los animales impuros (Lev 11,10). Como símbolo de la impureza aparecen en Ap 16,13.

Tampoco se menciona el pavo real, a no ser que los términos «tūḥ ôt = ibis» o «'sek'wî = gallo» (Job 38,36) hayan sido interpretados en la fuente iconográfica del autor del retablo como «pavo real» («tûkkiyyîm», 1Re 10,22). Maisler traduce la expresión por «gallinas»⁴¹. Gallo e ibis son considerados por Job como anunciadores del tiempo.

La escena termina con la victoria de Dios. Satán se retira de la apuesta, Dios se esconde entre bastidores, la mujer de Job desaparece y ahora Job recibe consuelo de sus amigos.

2. Job y sus tres amigos en la sillería del coro del Monasterio de Montederramo (s. XVII)⁴²

En un tablero de la sillería del coro se encuentra representada la escena de Job con sus tres amigos: Elifaz, Bildad y Sofar (Job 2,11-13).

Estos tres personajes son quizá tres jeques de la región de Edom. Algunos de sus nombres se leen en las listas de genealogías (Gen 25,2; 36,11). Son amigos auténticos, no de los que estigmatiza Ben Sira: «Hay amigos que acompañan a la mesa y no aparecen a la hora de la desgracia; cuando te va bien, están contigo, cuando te va mal huyen de ti» (Eclo 6,10s).

Son amigos llenos de compasión que lloran ante el amigo solo y abandonado, desnudo y sumido en la basura de la miseria, pero su consuelo se irá convirtiendo poco a poco, a lo largo del libro, en discurso y debate, porque ante un hombre anticonformista ellos representarán una ortodoxia rígida y especulativa. Sus hábitos lo indican (Fig. 3).

Gritan, lloran y, según el rito oriental de lamentación y dolor, «se rasgan el manto y echan polvo sobre la cabeza y hacia el cielo» (2,12). Pero esta cercanía rumorosa y patética se convertirá en un debate que eliminará toda falsa compasión dando lugar a un vacío total donde sólo tiene sentido el silencio: «Se quedaron con él sentados en el suelo, siete días con sus noches, sin decirle una palabra, viendo lo atroz de su sufrimiento» (2,13). Un «silencio atónito ante el dolor, un silencio que se prolonga, invade los siglos y el mundo llegando hasta nosotros. Este silencio expresa la incapacidad de explicar el misterio del dolor y se adensa hasta hacerse intolerable. Después de dos días de calamidades acumuladas, esos siete días con sus noches vacíos son «parte de la acción: el consuelo es imposible, la contemplación enmudece, hasta que de la profundidad de este silencio brote el grito alucinante de Job»⁴³.

Con el arte hemos leído a Job como quien asiste a una representación teatral, donde hay un escenario con personajes que actúan y espectadores que reciben el mensaje. El escenario tiene dos planos. Encima, en la corte de Yahweh, uno de sus ministros, el fiscal (Sátán), apuesta con Dios sobre la integridad de Job; en el plano inferior, o en otro cuadro, acontece la desintegración de Job en su cuerpo y en sus bienes, mientras tres amigos, teólogos «consoladores» y especulativos, exponen su manera particular y tradicional de entender sus sufrimientos. El desenlace es sorprendente. ¿Cómo podrían los tres defensores de Dios esperar que Dios se dirigiera a ellos en los siguientes términos: «Estoy irritado contra ti (Elifaz) y tus dos compañeros porque no habéis hablado rectamente de mí, como lo ha hecho mi siervo Job»? (42,7). Los que habían defendido a Dios con la doctrina de la retribución, condenando a Job, son desenmascarados ahora como los que no han hablado con rectitud sobre el verdadero Dios.

«¿De qué sirve hablar de Dios si nada cambia en el mundo? El que sufre y es oprimido, antes que consuelo, pide transformaciones; menos que menos, acusaciones. Job es el teólogo que supo descubrir, en su propio acontecimiento, el rostro salvador de Dios. La rebeldía teológica de Job le permitió trasponer las barreras de la sabiduría clásica, cósmica, y encontrar al Dios liberador de Israel» (Severino Croatto) ⁴⁴.

«Si el alma está orientada hacia el amor —son palabras de Simone Weil— cuanto más cerca se contempla la necesidad, cuanto más estrechamente se la tiene, dura y fría como metal sobre la piel desnuda, tanto más se acerca uno a la belleza de lo creado. Es esto lo que prueba Job. Dios bajó a él y le reveló la belleza de lo creado, porque había sido honesto en el sufrimiento, porque había rechazado todo pensamiento que pudiese alterar la verdad» ⁴⁵.

NOTAS:

- Este trabajo se comenzó a realizar en el Pontificio Colegio Español e Instituto Bíblico de Roma en una estancia de estudios para la preparación de los cursos de Doctorado (1^{er} semestre, 1988-89), con la subvención de la «Fundación Pedro Barrié de la Maza». A ella y a su presidente, la Condesa de Fenosa quiero expresar mi más sincero agradecimiento. Agradezco también de manera especial a Dña. María de los Angeles Vidal Vidal su colaboración en la elaboración del mismo.
1. L. Alonso Schökel-J.L. Sicre, *Job*, Madrid 1983, 14-15.21.
2. LXX es la sigla de la traducción griega del Antiguo Testamento hecha en Alejandría (250-150 a.C.) en tiempo de los Ptolomeos por 72 hebreos doctos, según la leyenda de la carta de Aristeas.
3. Cfr. L.A. Muratori, *Liturgia Romana Vetus I*, Venetiis 1748, 751.
4. H. Leclercq, «Job», en *Dictionnaire d'Archéologie Chétienne et de Liturgie VII*, París 1927, 2.557-2.563.
5. Aparecen aquí representados Job y su mujer. Ella le ofrece alimento en el extremo de un bastón.
6. Un personaje sentado sobre un montículo de basura o estiércol, vestido con «saccum super cutem» (Job 16,16), hace un gesto con la mano dirigiéndose a una mujer que está de pie ante él. Ella le reprocha su fidelidad a Dios. Cfr. H. Leclercq, *o.c.*, 2.557.
7. Job vestido con una túnica aparece sentado sobre un montículo, la mano izquierda cuelga abandonada, la derecha sobre la rodilla. Su actitud es melancólica. Cfr. H. Leclercq, *o.c.*, 2.558-2.559.
8. Job aparece vestido con túnica, sentado en un escabel; su mujer le presenta un pan en el extremo de un bastón. Cfr. H. Leclercq, *o.c.*, 2.559.
9. H. Leclercq, *o.c.*, 2.559.
10. H. Leclercq, *o.c.*, 2.559.
11. Otros ejemplos, además de H. Leclercq, pueden verse en L. Reau, «Job», en *Iconographie de l'art chrétien II*, t. I, París 1956, 311-318.
12. En un sarcófago romano del siglo IV proveniente de la confesión de la Basilica de S. Pablo, conservado en el museo Vaticano.
13. Cfr. G. Ravasi, *Giobbe*, Roma 1984, 260.
14. Job 42,10-17.
15. A. Díez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento V*, Madrid 1987, 161-213.
16. A. Díez Macho, *o.c.*, 166-167.179.
17. Tobit, padre de Tobías, de los que se nos habla en el Antiguo Testamento, en el libro de Tobías.
18. Estos son los trece paralelismos de Zenón: Job el justo / Mt 4,2; Job el veraz / Jn 14,6; Job el rico / Sal 22,1; Job y la triple tentación / Mt 4; Job pierde todos sus bienes / Cristo se hace pobre; Job pierde sus hijos / asesinato de los profetas; Job cubierto de llagas / Encarnación; Job incitado por su mujer a pecar / Cristo expulsado de la Sinagoga; Job despreciado por sus amigos / Cristo despreciado por los judíos; Job en el estercolero /

Cristo en el mundo; Job recupera sus bienes / Resurrección; Job recupera sus hijos / Apóstoles; Job feliz reposa en la paz / Cristo en la gloria eterna.

19. El Leviatán es un monstruo marino mitológico, que en el Antiguo Testamento, exclusivamente en el lenguaje poético aparece como la personificación de todas las fuerzas de la desgracia. Se trata de uno de los monstruos marinos que resisten al poder ordenador de Dios (Is 27,1; Sal 74,14; 104-26). En Job 40,15-41,26, poco después de hablarnos de Behemot (= hipopótamo, 40,15-24), se hace una descripción del Leviatán, identificándolo con el cocodrilo.

Se han intentado diversas identificaciones de los dos monstruos. Leviatán ha sido considerado también como elefante, así piensan Pineda y Fray Luis de León en sus comentarios a Job. J.M. Bedoya (1770-1850), deán de Orense, profesor del Seminario, vicario capitular sede vacante (1840) y obispo electo que renunció (1847) en su comentario al cap. 40 del libro de Job en una nota afirma: «Por Leviatán se entiende comúnmente la ballena y otro gran cetáceo, o el cocodrilo (a que se inclina más Calmet), animal anfibio que se cría en el Nilo y algunos otros ríos. De su fiera habla aquí Dios en prueba de su poder que hace y deshace como por juguete lo que los hombres ni a mirar se atreven». Cfr. J.M. Bedoya, *Los poetas inspirados. Parte Dramática: Job*. Hemos utilizado el texto manuscrito de este comentario que Bedoya había iniciado en Sanlúcar en el año 1813, y que completó en los años 1826-27 en el Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil donde se hallaba desterrado. En el artículo de J. Coignet, «Bedoya (Juan Manuel)», en *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques VII*, París 1934, 415, se dice que los *Poetas inspirados* han sido publicados en doce volúmenes en Madrid (1819-1832). No pude localizar estos volúmenes, por lo que dudo que este dato sea cierto. Sólo conozco publicado de *Los poetas inspirados, Los Cantares de Salomón*, Imprenta de Pascual Polo, Burgos 1849. Es probable que el resto de los comentarios: Salmos y Cánticos, Isaías, Trenos y Job permanezcan aún inéditos.

La identificación de Behemot con el hipopótamo y de Leviatán con el cocodrilo es hoy más corriente. Pero su simbolismo va mucho más allá. Ambos animales representan desde el punto de vista alegórico poderes sobrenaturales, hostiles al hombre y al orden del cosmos, las fuerzas del desorden y del caos opuestas a Dios y a su poder creador. Serían como encarnaciones poéticas de las fuerzas del mal y en última instancia representarían al demonio y al anticristo en el Nuevo Testamento. Cfr. L. Alonso Schökel-J.L. Sicre, *o.c.*, 578-592.

20. Esta relación se encuentra expresada en una vidriera, de las cuatro encontradas en unas excavaciones realizadas en el año 1847 en Neuss (Novesium), cerca de Colonia. En ella aparecen cuatro personajes: en los extremos, San Hipólito y San Sixto; de pie, en el centro, Job sobre un montículo o estercolero y delante de él su mujer que le acerca un pan en el extremo de una vara. Job es designado por su nombre: IOB; la mujer por el epíteto BLASTEMA (blasphema). Cfr. H. Leclercq, *o.c.*, 2.563-2.564.
21. Así por ejemplo en la «Biblia Pauperum» la burla de la mujer de Job es leída como la flagelación de Jesús («flagellatio linguae») y Job en el estercolero parece evocar al Cristo humillado.
22. Pensemos en las sillerías de la catedral de Amiens o de la de Champ-aux (1522) donde todas las vicisitudes de Job están en paralelismo a las de Jesús.
23. Cfr. G. Ravasi, *o.c.*, 266.
24. Savonarola, *Opere*, Edición preparada por R. Ridolfi, II, 25,69; III, 43,11-15.
25. G. Ravasi, *o.c.*, 267.
26. Cfr. S. Agustín en su comentario al Salmo 72 (PL 37,1732).
27. En esta tipología se mueven casi todas las miniaturas y los bajorrelieves de los sarcófagos. Ejemplo de ella son también los frescos de Tadeo Gaddi (s. XIV), discípulo de Giotto, conservados en el camposanto de Pisa (1371) y de Bartolomé de Fredi, en la Colegiata de San Gimignano (1356). Cfr. G. Ravasi, *o.c.*, 269-270.
28. Esta escena la veremos representada en un tablero de la sillería del coro del Monasterio de Montederramo, obra de Alonso Martínez.
29. Este retablo perteneció a la capilla del Pazo de los Gayón en Trasalva y fue vendido a la iglesia parroquial de San Salvador de Río. Cfr. J.C. Fernández Otero, M.A. González Gar-

cía y J. González Paz, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*, Vigo 1984, 259. Según información facilitada por D. Salvador González Crespo, canónigo de la catedral de Orense, tal retablo había sido comprado a la Casa de los Gayón (Trasalva) por su abuelo D. Francisco González («O tío Farruco») y donado a la iglesia parroquial de San Salvador.

Es probable que los dos relieves, objeto de este estudio, no perteneciesen originariamente al retablo y fuesen añadidos posteriormente, aunque parecen de la misma época y autor, que desconocemos por el momento.

30. Piénsese en la Gehenna de Jerusalén, lugar apartado de la ciudad y fuera de los muros, donde los pecadores son castigados, según la apocalíptica judía. O la «mazbala» de los residuos de la limpieza urbana de ciertos pueblos árabes, que forma un cúmulo que muchas veces supera en altura al pueblo mismo. Allí se establecen aquellos que son echados de casa, allí se encuentran los perros que buscan algún desperdicio que les sirva de alimento. Piénsese también en nuestros basureros actuales donde las lluvias reducen las cenizas a una masa compacta. Todo ello se constituye en emblema del sufrimiento y de la humillación.
31. G. Wanke, «^cápar, polvo», en Jennj-Westermann, *Diccionario Teológico Manual del Antiguo Testamento II*, Madrid 1985, 541.
32. En la Vulgata se lee: «sedens in sterquilinio». La versión de los LXX traduce: «sentado en el estiércol fuera de la ciudad». El Testamento de Job habla del «estercolero fuera de la ciudad» (20,7; 21,1; 24,1; 28,8; 32,4).
33. E. Mounier, *Oeuvres*, París 1961, vol. I, 751.
34. J.M. Bedoya, *Los poetas inspirados III. Parte dramática: Job*, Manuscrito, nota al v. 8 del cap. 2.
35. L. Alonso Schökel-J.L. Sicre, *o.c.*, 109-110.
36. Cfr. *TestJob* 27,5: «estabas debajo y recibías golpes».
37. Lo que consideramos víboras podrían ser perfectamente serpientes. La serpiente que, según opinión popular, comía polvo (Gen 3,14; Miq 7,17; Is 65,25) es temida por su astucia y su veneno y es símbolo de falsedad, maledicencia y difamación, astuta malignidad y sagacidad. En la mitología oriental y en el folklore de muchos pueblos se presenta como un animal que acarrea la desgracia o da la vida. Leviatán, la gigantesca serpiente de mar con siete cabezas, es, en Israel y Fenicia, un enemigo de Dios que acarrea desgracias (Is 27,1; Sal 74,13s; Job 3,8; 7,12; 9,13; 26,12).
38. Fray Luis de León tradujo el texto así:
 «¿Eres tú por ventura el que al guerrero
 caballo proveyó de valentía,
 quien de relincho le ciñó el garguero?
 ¿O qué con fuerza, salte y gallardía,
 o qué bufe le das, y ponga miedo
 de su nariz el brío y lozanía?
 Cava con la uña el suelo, y con desnudo
 va para el enemigo, y acomete:
 ni freno le contiene ni voz quedo.
 No conoce temor, ni espada mete
 espanto en sus entrañas, ni ruido
 de golpes poderosos sobre almete;
 Ni encima del la aljaba y su sonido,
 ni la temida lanza blandiendo,
 ni el acerado escudo combatido.
 Herviente y furibundo deseando
 el son de la trompeta sorbe el suelo,
 no cree llegará jamás el cuándo.
 Al punto que la oye alza el vuelo
 y dice há, la, há, porque adivina
 encuentros, golpes, voces sin consuelo».

39. L. Alonso Schökel-J.L. Sicre, *o.c.*, 566.
40. Idem., 569-570.
41. Cfr. Maisler, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 51 (1933) 153 y Zorell, *Lexicon Hebraicum et Aramaicum Veteris Testamenti*, Roma 1968, 898.
42. Este tablero, así como el resto de los que forman la sillería del coro del Monasterio de Montederramo, es obra de Alonso Martínez, de principios del siglo XVII (c. 1605). No he podido localizar el paradero actual de dicho tablero. Cfr. M.^a D. Vila Jato, *Escultura manierista*, Santiago de Compostela 1983, 140-154.
43. L. Alonso Schökel, *Los libros sagrados. Job*, Madrid 1971, 26.
44. J. Severino Croatto, «El libro de Job como clave hermenéutica de la Teología», *Revista Bíblica* (Buenos Aires) 1 (1981).
45. G. Ravasi, *o.c.*, 254.





Fig. 1. Job en el muladar (S. Salvador de Río) (s. XVIII)



Fig. 2. Job martirizado por el diablo (S. Salvador de Río) (s. XVIII)



Fig. 3. Job y sus amigos (Coro del monasterio de Montederramo - s. XVII)

Francisco Javier Limia Gardón

El autor de la fachada del monasterio cisterciense de Santa María la Real de Oseira (S. Cristóbal de Cea - Ourense)

«Litterati Principibus suspiciendi» (Solórzano, Emblema LXXX)

ELUCIDACIÓN A MODO DE PROEMIO

Este artículo fue presentado en el *1^{er} Coloquio sobre Historia del Monacato Gallego*, que se celebró en Ourense, Samos, Celanova y Oseira entre el 10 y el 14 de marzo de 1981, dentro de la Sección 4.^a «El Arte Monástico y su influencia en el regional», comunicación n.º 35. Fue inscrita con el título «El autor de la fachada de Oseira y otras notas de arte».

Por motivos que desconocemos, no se publicó en el número monográfico del *Boletín Avriense*, Anexo 6 (Ourense, 1986) del Museo Arqueológico Provincial, *Monacato Galego Sexquimilenario de San Bieito. Actas do primeiro Coloquio Ourense 1981*.

Diversos autores —Fr. M.^a Damián Yáñez Neira, D. Antonio Bonet Correa, entre otros—, se han hecho eco del hallazgo del autor de la fachada monasterial ursariense. Desde entonces también nosotros hemos vuelto sobre ello, revisando aquel primer planteamiento que, en líneas generales, sigue siendo válido. Por eso presentamos ahora el estudio íntegramente, con la sola alteración del título, por pensar que así resulta más preciso.

Por último, y a modo de «addenda», mencionar una selección bibliográfica de aquellos estudios desde 1981 son de interés en relación con nuestro tema:

Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Un artista leonés en tierras de Galicia» en Rev. *Tierras de León*, n.º 44 (León 1981), 69-74. La primera publicación con excepción de la previa en la prensa local.

—, «Posible intervención de Pedro de Monteagudo en Oseira», *La Voz de Galicia*, 6.VIII.1987, y «El arquitecto Pedro Monteagudo en Oseira», *La Región*, Ourense, 31.X.1987. Acerca de las razones de por qué este autor no pudo ser el artífice de la fachada —como se sostenía— y las obras que haría realmente en Oseira.

Fr. M.^a Damián YÁÑEZ NEIRA,

José Carlos VALLE PÉREZ y

Francisco Javier LIMIA GARDÓN, *El Monasterio de Osera. Cincuenta años de restauraciones*, Diputación Provincial de Orense, Evergráficas, León 1988, 71ss., donde se expone en clave de hipótesis la atribución del segundo cuerpo de la fachada al arquitecto benedictino Fr. Plácido Iglesias, y asimismo se alude a la ubicación del remate de la fachada contratada por Francisco de Castro y Canseco.

Un nuevo hallazgo documental sobre la obra del hasta ahora considerado exclusivamente como escultor y entallador en madera ¹ Francisco de Castro y Canseco (ca. 1655-1724), artista de una abundante producción para la Galicia de la época ², pone una vez más de manifiesto la perentoria necesidad de estudios más profundos, ya de revisión, ya de investigación pura, del arte moderno gallego conocido hasta la fecha ³.

De la vida y vicisitudes del artista, desde que de tierras de León viene a Galicia, poco se conoce. Nace en San Juan de Valderas, provincia de León, hacia 1655 ⁴. Hermanos suyos eran Alonso, capitán, y Mariana, en quien recaen precisamente las legítimas, paterna y materna, que ambos donan en el momento de la boda del artista ⁵. En la iglesia parroquial de dicha villa contrae matrimonio con Isabel Montero de Ribera, hija única de Francisca Gutiérrez y Pedro Montero. Hasta 1687, según se cree, reside el matrimonio en Valderas ⁶. Seis años más tarde lo encontramos morando, de una manera fija y estable, en la villa de Mellid, La Coruña. Estamos en el año 1693 ⁷.

Desconocemos los hechos acaecidos en fechas tan importantes para su formación. Hoy por hoy, sólo hipótesis podemos aventurar. El hecho es que entre ambos años la familia se traslada a Galicia, desconociéndose los motivos exactos del viaje. Hay quien sospecha que su venida pudiera estar relacionada con asuntos de índole familiar, con lo que la datación del traslado seguiría imprecisa. Sería la tendencia genealogista ⁸. Otros opinan que el motivo fue la realización del coro del Monasterio de Santa María de Sobrado, cerca de Mellid, cuya obra se contrata a 7 de diciembre de 1693, con lo que su viaje a nuestras tierras se produciría poco antes. Sería la hipótesis profesional ⁹. Por otro lado, ésta última opinión justificaría una formación autóctona y una producción localista que, con todo, le diese el suficiente renombre como para que los monjes de Sobrado lo reclamen. Sin embargo, todo son conjeturas por el momento. Otra hipótesis sería la sugerida por la primera posibilidad de traslado —enunciada líneas atrás— que nos conduciría al aprendizaje de nuestro autor en el taller de alguno de los grandes maestros compostelanos del momento, como el arquitecto y escultor Domingo Antonio de Andrade ¹⁰.

En 1696 lo encontramos en Orense ¹¹, contratado para realizar obras en la catedral, en la capilla del Santo Cristo ¹². Orense será en adelante la residencia

oficial de Castro y Canseco hasta su muerte, acaecida en la ciudad en 1724 ¹³, a pesar de que no siempre esté residiendo en la misma, como se deduce de las contratas que ejecuta entre ambas fechas en Tuy, Oseira, Celanova, Ribadavia y Compostela ¹⁴, entre otros lugares.

Con todo, pues, la vida de Francisco de Castro y Canseco puede, merced a los datos de que actualmente disponemos, seguirse de un modo bastante eficaz en el antiguo reino de Galicia, desde los 38 a los 69 años, por las obras que jalonan su existencia en una época de recambio dinástico primero, gestado en la última década del XVII y producido en la entrada del nuevo siglo ¹⁵, hecho que no resuelve los múltiples y profundos problemas que la sociedad española en general y la gallega en particular tenían, y después al prolongarse la transición por resultados de la guerra que envuelve al país hasta 1714.

La decadencia de España a todos los niveles, notoria en todo el siglo XVII ¹⁶, es especialmente grave en Galicia aunque ello no es óbice para que el estilo Barroco haga furor a partir del último tercio del mismo. Dentro de este contexto, hemos de valorar en su justa importancia las medidas que el conde de Oropesa emprende para mejorar la economía en el período que desempeña el gobierno (1685-91), efectos que se hicieron sentir doblemente en Galicia ¹⁷. Así el arte arquitectónico y decorativo puede renovarse para alcanzar su apogeo en los primeros decenios del siglo XVIII ¹⁸. Planteada esta situación, en Galicia se vive un momento de auge constructivo todavía mal conocido en sus raíces sociales y económicas. Muestras de este renacer son, entre otras, la reconstrucción de la iglesia de San Paio de Antealtares en Compostela (1700-7), ampliación del Colegio de Fonseca (1701), Claustro de la catedral de Lugo (1705)... y la fachada del monasterio de Santa María la Real de Oseira, objeto central de la presente comunicación.

Así estaban las cosas cuando el abad y monjes de Oseira deciden emprender la construcción de la Celda Abacial y, con ella, la fachada de los edificios monasteriales propiamente dichos, dispuestos en el tradicional ángulo recto respecto a la iglesia del recinto monástico ¹⁹. Es preciso, sin embargo, como paso previo del primer análisis, reflexionar brevemente en torno a los datos que conocemos de nuestro autor ²⁰ en el ínterin de dicha construcción.

Las fuentes documentales nos hablan de las actividades artísticas de Francisco de Castro y Canseco en la catedral de Orense desde 1696 hasta 1703 ²¹. En dicho espacio de tiempo su actividad se desenvuelve exclusivamente como entallador e imaginero. Desde 1703 hasta 1707 silencio en las fuentes. En esta fecha — 10 de febrero de 1707 — se considera al maestro con la suficiente capacidad y experiencia como para hacer un contrato de aprendizaje para enseñar «*el oficio de arquitecto y escultura*» ²². Al año siguiente, en fecha 2 de abril de 1708, en contrato para el convento de Santo Domingo de Ourense se autodenomina «maestro de arquitectura» ²³. Desde entonces, va-

rias veces más se encuentra reflejada ésta variante en los protocolos notariales ²⁴.

Tenemos, por lo tanto, un antes y un después en la consideración profesional de Castro y Canseco. ¿Qué sucede entre dichas fechas? ¿Cuándo y dónde aprendió el oficio de arquitecto? ¿Por qué ahora se le denomina así, y antes solamente escultor y entallador? Y lo que es todavía más importante, ¿dónde y en qué obra o fábrica había demostrado su aptitud y cualificación —en base a la que los monjes de Oseira lo contratan—, en una faceta de su personalidad hasta entonces poco menos que desconocida o ignorada? ²⁵. A este último interrogante solamente podríamos contestar con conjeturas que quizás nos trasladarían a fechas anteriores a 1693. Al resto de las incógnitas intentaremos responder a continuación.

Por otra parte, y antes de continuar con el objeto central de nuestra disertación, permítasenos un breve aparte, cronológico-recensivo, en torno a la bibliografía que trata sobre la fachada del monasterio. Grosso modo, nos encontramos con dos tipos de opiniones: 1) la de aquellos que son partidarios de datarla a finales del siglo XVII, con remate en 1708, y 2) la de los que creen es obra enteramente dieciochesca. Entre los primeros, Castillo (ha. 1927), Torres Balbás (1954), Bonet Correa (1966, ya redactado en 1957) y Sa Bravo (1972). Los segundos, Fociños de Valenzuela y Sales y Ferré a finales del siglo XIX, las «Guías» del monasterio (1930, bilingüe, y 1932), Cid Rumbao (1972) y Yáñez Neira (1980). Estos últimos tienen en común una mayor profundidad documental ²⁶.

En cuanto a la autoría de la obra, se han venido aduciendo, por González Paz (en «La Región», Ourense) y Bonet Correa, siguiendo métodos meramente comparativos, que Pedro Monteagudo es su autor. Este último investigador, sin embargo, añade que «de no ser suyas sus trazas (las de la fachada), sólo un Andrade podría concebirlas» ²⁷.

Pues bien, merced a un documento hallado en el Archivo Histórico Provincial de Ourense en julio de 1980 ²⁸, y que ahora en primicia damos a conocer, se puede saber no sólo el paradero de Castro y Canseco entre 1704 y 1706 —que líneas atrás resaltábamos—, sino la obra que le da en adelante la posibilidad de aumentar su cotización profesional por la fama que le reportó. Prueba de ello es el cambio de titulación contractual, y la solicitud de aprendizaje ya desde los primeros meses de 1707, que como sabemos le solicitan. El documento aclara tanto la cronología de la obra como, de forma definitiva, su autoría.

El 17 de septiembre de 1704 se hace en el monasterio de Oseira el contrato o «ejecutoria entre el Padre Abad de Oserra y Don Francisco de Castro y Canseco» ²⁹. En el documento —completísimo— se incluye tanto la informa-

ción interna que la Orden Cisterciense debe de hacer ante el General de la Congregación de Castilla en obras de importancia ³⁰, como el poder de fianza en el que Canseco pone a su mujer por fiadora, además del propio texto de la obra de fábrica a realizar (aquél en 4 de agosto y éste a 9 de septiembre).

Grosso modo el artista, previo concurso público, «y no haviendo acudido otro Maestro capaz a la boz de dicha obra» (f. 32), hace con Fr. Juan de la Torre, Abad trienal de Oseira (V-1704 al V-1707) contrato de «ajuste y remate» para hacer una obra de «cinquenta y dos baras castellanas. Y de alto ha de constar, desde la superficie del suelo asta la cornisa, de treze baras. Que a la parte de dicha guerta se ha de leuantar una torre de cinco baras del alto sobre las trece referidas» (f. 32/v). Aquí iría un «cubo hueco (para) una secreta». La fachada «ha de ser almoadillada en correspondencia del fronte ynsipicio (sic) de la yglesia» (f. 33).

Por su especial importancia y ubicación se hace más hincapié en la portada principal, que «ha de sobresalir más que el paramento de la fachada dos baras y media» (f. 32/v). Debajo cuatro columnas, «y en los yntermedios dellas dos efigies... con pilastras, tarjetas o escudos, para su buen adorno y arquitectura». Encima «de la principal puerta bentana se ha de hacer vn escudo de armas reales, con su corona ymperial orleado» (f. 33). El remate central, «en lo más eleuado, se ha de poner una estatua de Nuestra Señora de la Asumpción, como pide dicho misterio, y encima de las pilastras más inmediatas dos estatuas de los Padres San Benito y San Bernardo, y en las demás partes que demuestra dicha planta se an de poner las que parecieren a los otorgantes más combenientes». A continuación, se precisa la forma del resto del edificio y su disposición detrás de la fachada descrita. Las canteras para todo lo constructivo «han de ser las más cercanas al monasterio desde el lugar del Cubelo», mientras que para las estatuas y escudos «se buscará donde fuere combeniente» (f. 33/v).

«Dentro de dos años, contados desde haora, dos meses más o menos» la deberá de dar Castro y Canseco «fenecida y acauada» (f. 34) ³¹. Durante su construcción «no podrá tomar obra alguna», ni ausentarse más de tres a cuatro días. Una vez finalizada, el Monasterio mandará se compruebe por Maestro/s quien/es «allándola conforme a dicha planta, segura y permanente, le pague dicho Monasterio su trauajo», quedando libre en el futuro de cualquier suceso relacionado con ella. Caso contrario, «ha de demolerla a su quenta asta la parte donde lo estubiere («falsa o imperfecta») y boluerla a leuantar, sin para uno ni lo otro contribuirle dicho Monasterio con cosa alguna» (f. 34/v). El pago: 84.000 reales, pagados 4.000 en mano en el momento de la firma, y el resto a razón de 2.500 reales cada mes. Todo esto en moneda: en especie 50 fanegas de pan «por la medida y en la panera de la Granja de Viña... una mula arreada, nueva y de cuerpo mayor... y, porque ha de asistir a la dicha obra, le

ha de dar dicho Monasterio mientras durase celda en que recogerse, cama en que dormir y de comer y ueuer honradamente, sin por ello pedirle ni cobrarle cosa alguna» (fols. 34/35).

La obra se concluyó en el plazo fijado en el contrato. Las fuentes históricas del Monasterio de Oseira así lo reflejan, toda vez que en el resumen del trienio de Fray Juan de la Torre, y después de pasar revista a lo efectuado en el capítulo de obras, se menciona la obra de fábrica en estos términos: «... sin que por esso dejasse de emprender la obra de la Portería, y Fachada...»³², frase que corrobora su inicio en dicho momento. A continuación añade el cronista una observación de carácter temporal: «que oy adorna éste Monasterio...», para indicar lo ya realizado y que el monje alcanza a ver; para finalizar de forma precisa la reseña, indicando «que (la) dejó concluida, y adornada de balcones y puertas...»³³.

Tenemos, pues, dos fuentes coetáneas y complementarias cuyos datos son confluentes en el resultado informativo. La fecha de 1709 que se lee («AÑO D / 1709») sobre el arco de la puerta principal³⁴ es preciso, por eso, interpretarla de modo distinto a como se ha venido haciendo³⁵. En el Tumbo la única noticia que hace referencia a la fachada, dice: «... se puso vidrieras a toda la obra nueva de la fachada de la portería...»³⁶, dato del que se deduce necesariamente que ambas, fecha de 1709 y colocación de vidrieras, son del mismo momento. Item más: el cronista nos advierte, más adelante, cómo «en las obras empezó tarde, no por eso dejó de hacer...», que abunda a la línea clarificadora que aportamos. Esta obra menor acaeció en el trienio de Fray Isidoro Cabezon (V-1707/V-1710).

Por último, señalar cómo un cotejo entre la escritura que estamos dando a conocer y la fachada, siendo del todo necesario, no es de este lugar por alejarnos un tanto del motivo inicial de la presente disertación. Basten sin embargo unas breves líneas que a modo de apunte son una buena muestra de la jugosísima comparación que desde este hallazgo se abre prometedora.

Un mínimo análisis del documento nos lleva a la constatación de que Castro y Canseco contrata dos alturas, bajo y alto con su correspondiente coronación. La estructura original se ve por lo tanto alterada al tener la fachada un cuerpo más. Estilísticamente es evidente la unidad que existe en lo decorativo entre las plantas edificadas por el maestro gallego-leonés. La tercera altura —segundo piso, en puridad— fue edificada con posterioridad a su traza: en concreto entre los años 1775 y 1779, durante el cuatrienio de Fray Hermenegildo Pardo³⁷. De este momento es asimismo la reforma de la coronación tanto del parapeto o antepecho como de la iconografía de la calle central (camarín con la escena de la «lactación» y cambio en el remate, con la estatua de la Esperanza en lo más elevado).

Para concluir este pórtico introductorio a tema tan complejo, resumir lo hasta aquí expuesto: Primero, la propia presentación del hallazgo del contrato

de la fachada Monasterial de Oseira con Francisco de Castro y Canseco. Segundo: primera noticia que tenemos del artista como arquitecto, y hasta ahora, como escultor en piedra. Tercero: se completa una de las lagunas temporales que se tenían del autor, en su activa estancia dentro del antiguo Reino de Galicia. Cuarto —y emanando de lo anterior—, hace que el estudio de su producción artística se vea notablemente ampliado. Quinto: se remata la obra en el plazo fijado (1704-6). Sexto: ...y se disipan las brumas que existían en torno a su construcción. Y séptimo: se afirma que la fachada, tal como hoy se conserva, no responde fielmente a lo proyectado en origen, ni en la altura, ni en el remate superior, aunque se respete la traza estructural inicial en términos generales.



NOTAS:

1. Esta es la consideración tradicional que hasta el momento presente se tenía de la profesión de nuestro autor. Diferentes estudios, generales o específicos, así la han considerado siempre. Nuestra aportación da a conocer por vez primera esta actividad artística del gran escultor.
2. Sobre el artista pueden consultarse, en publicaciones de carácter general, Bonet Correa, A., *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Madrid 1966, pp. 369, 370, 373, 427 y 512; Cid Rumbao, A., *Crónica y Guía del Monasterio de Celanova*, Orense 1976; Chamoso Lamas, M., *Ribadavia*, Bibliófilos Gallegos. Col. Obradoiro, 1915; Martín González, J.J., *Sillerías de Coro*, Cuadernos de Estudios Gallegos (CEG) 1964; Sánchez Arteaga, M., *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, Orense 1916, p. 138; Ortega Romero, M.^a del Socorro, en *Gran Enciclopedia Gallega* (GEG), artículo «Barroco», pp. 132-140, sobre todo pp. 138-139. De modo específico o monográfico, son fundamentales las aportaciones de Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago 1930, pp. 94-98; Couselo Bouzas, J., *Galicia artística durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX*, Santiago 1932, pp. 259-263; Carames González, C., *El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco*, Boletín Auriense (BA), T. II. Orense 1972, pp. 167-192. Ha sido olvidado, sin embargo, por Vila Jato, D., en la GEG, T. X, pp. 165-171, en el repaso que da a la *Escultura* gallega en el Barroco. Lo mismo acontece en el caso de Bouza Álvarez, J.L., GEG, T. II, p. 226, artículo *Arte*.
3. Sobre ARTE vide Bouza Álvarez, *op. cit.*, en una breve síntesis referente a la etapa comprendida entre los siglos XV y XX. Sobre este tema, y asimismo dentro de la GEG, vid. los artículos *Barroco*, T. III, pp. 117-141; *Arquitectura*, T. II, pp. 207-210; *Escultura*, T. X, pp. 160-178, etc. en cuyos lugares se citan repertorios bibliográficos de referencia y ampliación.
4. Archivo Parroquial de Santo Domingo, Ourense. Cfr. Ferro Couselo, X., *El Convento de Santo Domingo de Orense*, BCPMOr., t. XIX, 1957-58.
5. Así se dice en el testamento otorgado el 19-IX-1724, ante Baltasar Montero, Ourense, Archivo Histórico Provincial (A.H.P.O.).
6. Archivo Diocesano de León (A.D.L.), Libro 2.º de Bautizados de San Juan de Valderas, 1641-1739, fol. 71.
7. Couselo Bouzas, cit. p. 259. Asimismo en Pérez Costanti, cit., p. 94.
8. Carames González, cit., p. 168. Sobre el apellido *Castro*, vid. en la *Gran Enciclopedia Gallega*, el artículo correspondiente, T. V, pp. 238-239, firmado por Seijas Vázquez, E., en el que da cuenta del origen, ramificaciones, expansión y otros datos de interés. Como ampliación, siempre interesantes son las informaciones a partir de Crespo Pozo, Fr. J.S., *Blasones y linajes de Galicia*, 3 vols., Santiago 1957-65, y De La Gandara, F., *Armas y triunfos de los hijos de Galicia*, Bibliófilos Gallegos, edic. facsímil (Madrid, MDCLXII), Compostela, MCMLXX.
9. Couselo Bouzas, J., *op. cit.*, p. 259, opinión que recoge también el anónimo autor de la reseña del artista en la *Gran Enciclopedia Gallega*, T. VI, p. 5, que allí consta. Notemos también que un autor tan documentado como García M. Colombás, *El Monasterio de*

Santa María de Sobrado, Everest, León 1980, desconoce el contrato de Castro y Canseco con los monjes del monasterio de Sobrado.

10. Artista probablemente relacionado asimismo con el Monasterio de Santa María la Real de Oseira en la factura del baldaquino o tabernáculo, que consta en el *Tumbo 6*, Archivo Monasterial de Oseira (A.M.O.), fol. 60, fotocopia del original conservado en el A.H.N., cart. n.º 86, OLIM 15-B, Abad Fray Raimundo Pellón) con un costo de 16.400 reales. El propio Bonet Correa, *op. cit.*, p. 373, alude a su gran importancia al frente de una escuela cuyos tipos iconográficos serían repetidos, sin apenas variación, por nuestro artista, Miguel de Romay... etc., entre otros «... hasta el primer tercio del siglo XVIII...». La relación de Castro y Canseco con Andrade, aun cuando sólo se hubiese producido por trabajar en los mismos lugares — Orense y Compostela —, resulta evidente.
11. Carames González, cit., pp. 169, 173 y 186, opina que antes del 18 de marzo de 1696 (AHPOr., Protocolo de Gregorio Fernández, 1696, fol. 96) Castro y Canseco estaría viviendo en Celanova, población en cuyo monasterio de San Salvador se encontraría trabajando en el coro y retablo del altar mayor, hecho que deduce del párrafo «...ha de pagar el porte y conduzion de la dicha obra desde la villa de Zelanoba, donde se ha de fabricar, hasta la dicha capilla del Santo Cristo, donde se ha de poner y asentar...». Sobre la factura de dicha obra por parte del maestro coincide asimismo Martín González, cit., p. 40, aunque ambos autores no coinciden en la interpretación de los motivos diferenciales respecto a las características apuntadas por el artista en otras obras. En espera de investigaciones más profundas que nos permitan afirmar definitivamente su residencia en Celanova, queda aquí la sospecha de tal posibilidad.
12. AHPOr., Protocolo de Gregorio Fernández, 1696. Contrato entre el canónigo Cardenal D. Andrés Ruiz de Salamanca y el maestro Francisco de Castro y Canseco de una media naranja para tabernáculo y altar del Santo Cristo, y, dos retablos colaterales a los lados de la capilla.
13. AHPOr., Protocolo de Baltasar Montero, año 1724, 19 de septiembre, según consta, es la fecha del testamento. La muerte le sobreviene pocos días después, el 21 de septiembre, dato tomado del Archivo de Santo Domingo de Orense, libro VI de Difuntos, fol. 73.
14. Procediendo cronológicamente, en Tuy trabaja en 1699 haciendo la sillería nueva del coro de la catedral. Dura la obra hasta 1701. Desde 1696 hasta 1703 trabaja en la catedral de Orense. En Oseira lo hace desde 1704 a 1706, como demostraremos detalladamente más adelante. En 1708 comienza en Celanova una obra que posiblemente le mantiene ocupado hasta el año siguiente. En 1709 contrata las cajas de órgano para la catedral de Orense. En 1710 el de Celanova. En 1711 realiza varios pasos para la cofradía de la Vera-Cruz de S. Francisco de Orense. En 1712 en Ribadavia, en 1714 nuevamente en Celanova y en Compostela, etc. Para más detalles sobre su producción artística, vid. Carames González, *op. cit.*
15. Carlos II, hijo de Felipe IV y de su segunda esposa Mariana de Austria, heredó el trono el 17 de septiembre de 1665 a la muerte de su padre pero no entra en plena posesión del reino hasta la mayoría de edad el 6 de noviembre de 1675. Su reinado durará hasta el 1 de noviembre de 1700. Sin descendencia en sus dos matrimonios, deja como sucesor a la corona, a Felipe de Borbón, duque de Anjou, segundo hijo del Gran Delfín de Francia y nieto de Luis XIV, que reina desde 1700 a 1746. El recambio dinástico no se producirá de modo pacífico puesto que el Archiduque Carlos (Carlos III) pretende que prevalezcan sus derechos al cetro español plateando a tal fin lucha hasta finales del tercer lustro del XVIII. Cfr. Fernández Álvarez, M., *Edad Moderna II*, en Historia de España, Ed. Carrogio, Barcelona 1978, y en los manuales de Historia de España Alfaguara, dirigida por Miguel Artola, T. III, Domínguez Ortiz, A., *El Antiguo Régimen: Los reyes Católicos y los Austrias*, 6.ª edic., Madrid 1979, y el T. IV, ANEZ, G., *El Antiguo Régimen: Los Borbones*, 3.ª edic., Madrid 1978, como fuentes actualizadas y con repertorios bibliográficos. Sobre la crisis económica y demográfica, vid. Kamen, H., *The decline of Castile: the lost crisis*, en Economic History Review, 1964; Elliot, J.H., *La España Imperial, 1469-1716*, Barcelona 1965, y Ruiz Marín, F., *La Banca en España hasta 1782*, Madrid 1972. Para Galicia es fundamental, en economía, García Lombardero, J., *La agricultura y el estancamiento económico en la Galicia del Antiguo Régimen*, Madrid 1973.

16. Sobre la decadencia española del siglo XVII vid. Domínguez Ortiz, A., *op. cit.*, supra, pp. 343-362 y 386-416, con bibliografía al final del texto. Nosotros preferimos decir, con Kamen, H., *El siglo XVII, ¿época de decadencia?*, en *Historia* 16, Extra XII, año IV, pp. 5-12, «dependencia y no decadencia».
17. Por una parte, al sanear la moneda mediante una severa política deflacionista se consigue el fortalecimiento interno de la economía del país. Por otro la afluencia de metales preciosos que en estos últimos años llegan a España, hacen que la situación varíe hasta el punto de haber una relativa mayor abundancia de bienes que, junto con el sentido de la «máscara», del camuflaje de los problemas —típico de las épocas de crisis— frente a los demás, dan como resultado la desmedida expansión del Barroco en los últimos años del XVII y primera década del XVIII. Sobre metales preciosos véase Hamilton, Earl J., *American treasure and the Price Revolution in Spain*, Cambridge, Mass., 1934, datos que corrige Morineau y que comentados por Ruiz Martín, F., en su estudio *La Banca en España hasta 1782*, Madrid 1970, dan como resultado una artificial prosperidad en la época de España que aquí se trata.
18. Tapie, Víctor-Lucien, *Barroco y clasicismo*, Ensayos Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid 1978, p. 337.
19. Yáñez Neira, Fr. M.^a Damián, *El Monasterio de Osera*, Cistercium, año XXIX, n.º 148, oct.-dic. 1977, p. 277; Bonet Correa, A., *op. cit.*, supra, p. 241; Anselme, Fr. M., *Recueil de Plans d'églises cisterciennes*, París 1849, p. 15.
20. Véase en nota n.º 2 Caramés González, C., *op. cit.*, texto a confrontar como complemento de lo que sigue.
21. AHPOr., Protocolo de Gregorio Fernández, año 1696, fol. 96, citado por Caramés, supra, pp. 173-174, habiéndolo tomado a su vez de Jesús Ferro Couselo-Joaquín Lorenzo Fernández, *La Capilla y el Santuario del Santísimo Cristo de la Catedral de Orense*, Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense, T. I, 1943, p. 40; y de Sánchez Arteaga, M., *Apuntes Histórico-Artísticos de la Catedral de Orense*, Orense 1916, pp. 138, 112-121.
22. AHPOr., Protocolo de Baltasar Montero, año 1707, fol. 14. Citado por Caramés González, *op. cit.*, *ibid.* 170, nota 10. El subrayado es nuestro.
23. AHPOr., Protocolo de Santiago Fariñas, año 1708, fol. 44. Vid. Couselo Bouzas, *op. cit.*, p. 263, y Caramés González, ut supra, p. 170, nota 10.
24. El 15 de diciembre de 1710, en contrato otorgado entre el artista y el convento de San Salvador de Celanova, se le denomina «maestro de obras», Archivo Diocesano de Ourense (ADO), Protocolo de Miguel Vázquez, año de 1710. El 23 de abril de 1712, en la «Escritura sobre el retablo y obra que se ha de hacer en el conbento de santo Domingo de Rivadavia echa por Don Francisco de Castro, Maestro de Arquitectura», AHPOr, Protocolo de Juan de Fiuza, años 1710-1719, fols. 3-4. sec. Ourense, sign. 176. El artista, además, declara ser «Maestro... de obras de la Santa Yglesia Cathedral desta ciudad», de lo que se colige hubo de hacer alguna obra —todavía desconocida— en el primer templo del obispado auriense. También en 1716, ADO, Protocolo de Antonio Losada, año de 1716. Idem en 1722, en Archivo Parroquial de Santo Domingo, pleito con Salvador Cebreiro, oficial de arquitectura. Algunas de estas noticias se contienen en el citado estudio de Caramés.
25. No debía de ser muy conocido en esta actividad cuando la silencia en el breve curriculum personal al inicio de sus contratos. Caso de haber ejercido debió de ser de tal importancia que ni él mismo se preciaba de mencionarla, reflejándolo en los encabezamientos contractuales.
26. Chamoso Lamas, M., «*La arquitectura barroca en Galicia*», Instituto «Diego Velázquez» del CSIC, Madrid 1955; estudio especializado en el que parece desconocer la esencia barroca de la mayor parte de las edificaciones de nuestro monasterio ya que ni una sola vez merece su atención.
27. Bonet Correa, *op. cit.*, supra, p. 358: «... la impronta de Monteagudo es tan grande y visible en ella que, con un poco de audacia, nos atreveríamos a atribuírsela». Audacia, en efecto, aunque no tan descabellada como pudiera parecer dada la similitud del repertorio decorativo usado por ambos; pero que, como veremos se trata de una tercera persona.
28. Limia Gardón, Francisco Javier, en «La Región», 17 de julio, p. 5, en nota dirigida a la redacción del rotativo provincial.

29. AHPOr., Protocolo de Antonio Pérez Sampayo, años 1701-6, fols., 31-37.
30. *DEFINICIONES CISTERCIENSES DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE SAN BERNARDO, y Observancia de Castilla, etc.* En Salamanca, por Lvcas Pérez Impresor de la Universidad. Año 1683, C. XXIV, pp. 79/v - 80/v.
31. La obra durará el tiempo concertado (vid. infra), y se contrata el año dicho.
32. A.M.O., Tumbo B, fol. 61/v. Aun sin esta magnífica fuente, ya García Gorriz, el «anónimo» autor de la GUÍA (1932), p. 106, asocia a este abad la construcción de la fachada, en 1705. El H. Pablo era monje de Oseira.
33. Remata este apartado el monje-cronista con una apreciación («...pareciendo imposible fuesse tan poco lo gastado, siendo tanto lo obrado...») que refleja fehacientemente el estado psicológico de la comunidad ante tamaña ampliación.
34. Por razones que se nos escapan, varios autores leen la fecha equivocada (1708) cuando excavada con regular trazo era legible (Cfr. GUÍA (1932), p. 40: «Según se observa en la inscripción», aunque yerre en la última cifra) antes de la década del 40. Hoy se ha seguido con pintura negra destacando poderosamente en el frente. En varias reproducciones anteriores se puede apreciar. Como botón de muestra basten las que aparecen incluidas en Yáñez Neira, Fr. M.^a D., *El Monasterio de Osera*, Everest, León 1980, lám. 7 (2.^a ed. 1954), lám. 7. Bonet, *op. cit.*, láms. 243 y 245.
35. GUÍA (1932), *Ibíd.*, Castillo López, A, del, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia, Santiago de Compostela 1972*, p. 403; Sa Bravo, H. de, *El Monacato en Galicia*, Ed. Librigal, La Coruña 1972, T. II, p. 36; Cid Rumbao, A., *Guía turística de la provincia de Orense*, Orense 1970, p. 29.
36. A.M.O., Tumbo B. fol. 62, Cid Rumbao, A., *Crónica y Guía del Monasterio de Osera*, Orense 1972, p. 24, que aunque más documentado no se decide en la cronología 1708-1709.
37. A.M.O., Tumbo B. fols. 304-305. En su tercer año. Así lo escribe también Castilo, A. del, *La arquitectura en Galicia*, p. 1.068, en «Geografía General del Reino de Galicia», dir. por Carreras y Candi, T. Generalidades, s/f, aunque —como precisamos— es una construcción ex novo y no una «reconstrucción». Sobre la posibilidad de los dos tiempos constructivos ya era favorable el propio Bonet, *op. cit.*, pp. 453 y 457.

ANEXO DOCUMENTAL

1704, septiembre, 17

Escritura entre el Padre Abad de Osseira y Don Francisco de Castro y Canseco AHPOr., Partido Judicial de Carballiño, caja 1027, Prot. de Antonio Pérez Sampayo, años 1071-6, fols. 31-7.

Dentro del Imperial Monasterio de Santa María de Osera, Orden de San Bernardo a diez y siete días del mes de Septiembre de mill setezientos y quatro años, ante mi escribano y testigos parecieron el muy Reuerendo Padre Don Fray Juan de la Torre, Abbad de este Monasterio y en nombre suyo, de una parte, de la otra Don Francisco de Castro y Canseco, Maestro Arquitecto, y vezino de la ciudad de Orense, diciendo que, considerando dicho Padre Abbad, Padre Prior y más monges de dicho Monasterio, amenaça ruyna la celda auacial por la parte que corresponde al claustro, resolvieron se acudiesse a remedio y que con esta ocasión se formase nueuamente y leuantase un edificio por aquella parte, qual corresponde a la grandeza de la cassa y auiendo de ponerlo por obra, fue primera y deuida diligencia representarlo al Reverendo Padre General Reformador de dicha horden para que se siruiesse permitirlo, y su Reverendísima, atendidas las causas que le an sido propuestas por dicho Padre Abbad y monges, conçedió su licencia y autoridad al mesmo fin y la mesma con la petición en uirtud de que se ganó, la manifestó dicho Padre Abbad a mí escribano, presentes dichos testigos, cuiuo thenor es como se sigue:

Reverendo Padre Maestro: Fray Juan de la Torre, Abbad del Monasterio de Osseira, el Prior y demás monges combentuales de dicho Monasterio y hijos de Vuestra Reverendísima, le representan como la celda auacial de dicho Monasterio por la galería que corresponde al claustro está amenaçando su ruyna, y siendo necesario su presto reparo y con él el dilatar y perfeccionar dicha celda auacial, suplicamos con todo su rendimiento a Vuestra reverendísima, se sirua concedernos su licencia para poder hacer dicha celda auacial, y así mesmo suplicamos a Vuestra Reuerendíssima se sirua dar licencia para que en dicho Monasterio se puedan dar siete áuitos de coristas, por ser neçesarios en dicho Monasterio, que en uno y otro reciuiremos merced de la mano de Vuestra Reuerendísima. Fray Juan de la Torre. Fray Antonio Ventero. Fray Pablo de Penas Alvas. Fray Juan Vela. Fray Chrisóstomo Corredor. Fray Pedro Blanco. Fray Diego de Gaynça. Fray Phelipe Parada. Fray Ángel González. Fray Baptista Sánchez. Fray Alonso de Aluornoz. Fray Joaquín Gascón. Fray Fauían de Sazedá. Fray Edmundo Martínez. Fray Cândido Terlín. Fray Gerónimo Asencio. Fray Herminigildo del Rial. Fray Ruperto de Ampudia. Fray Seuastián de Bal. Fray Rosendo de Barcia. Fray Marcos de Aragón. Fray Dionisio de Barçia. Fray Gabriel Balvas. Fray Ruperto de Soto. Fray Luís de Abrén. Fray Gerónimo Falcón. Fray Ignacio González. Fray Ambrosio Gómez. Fray Rosendo Yger. Fray Fulgencio Herrero. Fray Alexandro Díaz. Fray Jacinto Valverde. Fray Prudencio Martínez. Fray Manuel Cervantes. Fray Froilán López. Fray Lorenzo Salgado. Fray Esteuan de Valmaseda. Fray Vicente García Peceno. Fray Be-

nito Ynfante. Fray Athanasio Gómez. Fray Bartolomé Gil. Fray Andrés de Zaldierna. Fray Isidoro Vallejo. Fray Gaspar de Lossada. Fray Mathías Aluornoz. Nos, el maestro Alonso de Silua, General Reformador de la Orden de Nuestro Padre San Bernardo, en la regular observança deste Reyno de la Corona de Castilla, Doctor y Cathedrático de Filosofía de la Uniuersidad de Salamanca, etc. Vista la petición retroescrita y ante Nos presentada, y atendiendo a los motiuos que en ella se expresan, por la presente damos nuestra liçençia al Padre Abbad de nuestro Monasterio de Osera para que pueda hacer la Celda Auaçial, y juntamente para que pueda dar siete áuitos, conformándose con la distribución a lo dispuesto por las actas de capítulo, dada en nuestro Monasterio de la Espina, a quatro de Agosto de mill y setecientos y quatro años. Fray Alonso de Silua, General Reformador. Por mandato de Nuestro Reverendo Padre General, Fray Ambrosio de Varros, Secretario.

Que concuerda con la original que boluí al mesmo Padre Abbad, de que doy fee, el qual usando la dicha liçençia y la petición y poder de dicho Padre Prior y monges, hiço publicar en los lugares más populosos de este Reyno la resolución de dicha fábrica, para que los Maestros que quisiesen tomarla por su cuenta acudiesen a formar planta y haçer su postura, a cuias notiçias acudió el dicho Don Francisco de Castro, y tratando de la materia con dicho Padre Abbad, Prior y monges y ynformados de largo, ancho, alto repartimientos y más que se intentauan para leuantar la dicha celda auaçial, con todas las puertas, ventanasje (sic), corredores, feguras y dibujos combenientes, tanto para el seguro de la obra quanto a la hermosura del fronteyspicio de dicha celda, sacó su planta según arte en dos papeles, el primero propuesta la haçerá de dicho fronte-inspicio, y en el segundo dichos repartimientos, que mostró a dicho Padre Abbad y monges que, por ser a su satisfacción quanto a lo que a su bista les toca y perteneçe conoçer, se conformaron en que por ella se leuantase dicha çelda y obra, y después que dicho Don Francisco de Castro propuso los cuydados y desuelos que produce la fábrica, asentó su postura y repitió otras combeniençias, conseguido por ambas partes término cãpaz para considerar combeniençias y dificultades, y no hauiendo acudido otro Maestro capaz a la boz de dicha obra, ahora, por la presente carta y cómo más aya lugar, le hacen entre dichos Padre Abbad y Don Francisco de Castro de ajuste y rremate, para que el mesmo Don Francisco cómo tal Maestro por sí, su aparejador y oficiales los que quisiere y fueren de su mayor satisfacción y a propósito, prinçipie y fenezca la dicha obra, según la planta que por conformidad de ambas partes queda en mano de dicho Don Francisco de Castro, para ejecutarla y con la obligación de entregarla a dicho Padre Abbad siempre que se la pida, y aora la manifestaron a mí escribano y presentes testigos, y la firmaron conmigo, y los instrumentales desta escritura en ambas las dos partes de que queda relación, que recogió dicho Don Francisco de Castro, de que doi fee. Y para mayor claridad a las Capitulaciones formadas entre las partes y el principio procedimiento y final de dicha obra, propusieron y declararon ser las mesmas en cuestión conformados y que sean executiuas de parte a parte las siguientes:

La primera que se ha de ajecutar la traza con el plantado sin que se añada ni quite de lo que por ella se representa, menos lo que yrá espresa (sic) y lo que no se explicare siendo combeniente mudarse será con consentimiento de ambas partes. Y que ha de tener dicha celda auacial y fachada de largo, desde la pared del Capítulo alto para la esquina de la guerta, cinquenta y dos baras castellanas. Y de alto ha de constar, desde la

superficie del suelo asta la cornisa, de treze baras. Que a la parte de dicha guerta se ha de levantar una torre de cinco baras de alto sobre las trece referidas, y de la esquina que hará dicha fachada y junto a ella un cubo hueco capaz de lo que fuere necesario para una secreta, en la forma que se representa por dicha planta. Que la puerta principal ha de sobresalir más que el paramento de la fachada dos baras y media, esto es, el cuerpo principal de la entrada, de suerte que el sobre lecho del cornisamento ha de seruir de huella para un balcón, que ha de tener de largo todo el buelo de la portada, cómo de demuestra en dicha planta. Que se han de hacer quatro columnas con pedestales y cornisamentos, dos a cada lado de dicha puerta, y en los yntermedios dellas dos efigies las que parecieren a ambas partes más combenientes, con pilastras, tarjetas o escudos para su buen adorno y arquitectura. Que la dicha puerta principal ha de ser de medio punto, con sus jambas, molduras y talla, y un escudo de armas con dos niños y su floreio de talla, conforme al diseño. Que en el segundo cuerpo de dicha portada ha de quedar a cordel desde la esquina de la torre de la fachada de la yglesia asta la esquina de la huerta con todo el paramento de dicha fachada, solo si, en lo que toca a la portada, se an de haçer tres puertas bentanas para el seruiçio del balcón, con sus fajas, mascarones y talla, cómo parece en su diseño; y en los intermedios de dichas uentanas se han de haçer quatro pilastras baçiadas al plomo de dichas columnas, con sus bassas, capiteles y cornisamento, y ençima de la principal puerta bentana se ha de haçer vn escudo de armas reales con su corona ymperial orleado. Que se han de haçer las huellas para quatro balcones, con las quatro puertas bentanas principales de la fachada al nivel proporción del balcón principal, con tres baras de largo y cinco palmos de buelo cada uno; y así mesmo se ha de haçer otro balcón en el quarto de la torre en correspondencia del de auajo por la parte del norte, y por la parte del poniente se han de haçer otros dos en correspondencia de los de la fachada. Que todo el paramento de la fachada que mira a la parte del norte, yncluyendo la fachada de la torre, ha de ser almoadillada en correspondencia del frontte eispicio de la yglesia. Que ha de coronar dicha obra el floreio que representa la dicha planta, y ençima, en lo que corresponde a la puerta y balcón principal, en lo más eleuado se ha de poner una estatua de Nuestra Señora de la Asumpción, como pide dicho misterio, y, encima de las pilastras más inmediatas, dos estatuas de los Padres San Benito y San Bernardo, y en las demás partes que demuestra dicha planta se an de poner las que parecieren a los otorgantes más combenientes.

Que se ha de haçer otra pared por la parte de adentro del Combento, paralela a la fachada, del mesmo largo, y ancho de honze baras contando desde la parte de afuera de la facha (sic) a la de adentro, encluyendo el grueso de las paredes, de suerte que en los quartos de la viuenda de arriua han de quedar nueue baras en hueco, como parece por dicha planta. Que se ha de haçer vn cañón de bóueda, de medio punto, por todo el largo que toma las dos paredes principales desde el Capítulo alto asta la huerta, menos lo que comprehendiere la puerta principal o portería, que ha de ser una bóueda de cruçería con sus paredes colaterales proporcionadas, y al plomo de los maçizos de los perpiaños que diuiden los quartos altos se han de haçer unos arcos de cantería de medio punto incorporados con el medio cañón, para maior seguridad y fortificación de la obra. Que las diuisiones que se han de haçer en los quartos altos y uajos, alcouas y cancelas, han de ser de perpiaños, y en la sala que entesta con la torre, se ha de haçer una chiminea que uenga desde auajo; y se explica que en esta obra no entra cosa algu-

na del claustro, solo si, en la parte de la torre que mira al mediodía y elección del quarto que se sigue por la parte de la huerta, se ha de haçer una celda de seis varas de ancho, inmediata a la torre, la qual se ha de hacer al niuel de la altura de la fachada, por deuajo de la cual se ha de dar paso a la huerta con un medio cañón, y puerta a las caualleriças que se han de seguir de allí auajo, lo qual va señalada con vna cruz como ésta  en dicha planta. Que en dicha obra fuera de los balcones, que ya ban aquí declarados, se han de hacer las bentanas que en dicha planta parecen, y otras si fueren necesarias, como tamuién dos escaleras entre paredes: vna que baje desde la celda del Abbad a la portería, y otra que suba desde el clausto alto a la torre, como tanuién alaçenas para el seruicio de las oficinas.

Que las canteras han de ser las más cercanas al monasterio, desde el lugar del Cubelo, excepto para las estatuas y escudos, que se buscará donde fuere combeniente. Que ha de correr por cuenta de dicho Padre Abbad y su Monasterio el quitar los tejados y maderas. Y por cuenta del dicho Don Francisco de Castro el demoler todo lo demás de cantería y piedra, de la qual se ha de aprouechar en dicha fábrica nueva. Y que el mesmo Don Francisco de Castro en dicha forma y conforme a dicha planta, calidades y capitulaçiones, ha de hacer dicha obra perfecta, segura, aliñada, vistosa y con todo el garuo y ayre qual conduce a su realçe, según la dicha planta, theniendo su aparejador, oficiales y personas quantas sean a propósito para éste fin, entendiendo unos y otros en labrar la piedra, asentarla, y fenecer dicha traza desde lo más profundo y principio de los cimientos, y cortar dicha piedra en el monte, uno y otro con los ynstrumentos, yngenios y herramientas que le pareciese que ha de haçer, thener y adereçar por su cuenta y de los oficiales que la asistieren, como tanuién ha de açer las estadas, sarillos y más ingenios capaces para subir o leuantar la piedra a la obra, dándole dicho Padre Abbad y su Monasterio los materiales de madera, cuerdas y garfios necesarios para ello, y al mesmo paso toda la cal y arena que fuera neçesaria, y carretar la piedra desde donde se cortare en el monte asta traerla o ponerla junto a la obra. Que el dicho Don Francisco de Castro a de buscar los cimientos asta donde pueda seguramente fundar la dicha obra, la qual, admas (sic) de las calidades y condiçiones que quedan expresadas, ha de tener y contar de las más forttificaçiones, amchura, gruesos y más reparos y trauaciones quales sean bastantes para conseruarse la fábrica perpetuamente para este esmerar todo el arte que combiene, dándola fenecida y acauada dentro de dos años contados desde haora, dos meses más o menos, menos que subçeda algún açidente que se lo imposibilite y que no pueda por su mano euitarle, y sin haçer ausencia de dicha obra que esçeda de tres a quatro días, y para esto no podrá tomar otra alguna obra en manera alguna que sea mientras durare la referida, que perjudique su asistencia y empeño. Que, fenecida la dicha obra en conformidad de la dicha traça, mande llamar dicho Padre Abbad o su Monasterio vno a los más maestros de experiencia que gustare para que la examinen, y allándola conforme a dicha planta segura y permanente, le pague dicho Monasterio su trabajo, y quedará en este caso dicho Don Francisco de Castro libre de qualquiera açidente, ruyna o otro reparo que por tenblor de tierra, centella, rayo, inçendio o fatalidad que subceda, y lo mesmo sus herederos y fiadores; y al contrario, si dicho Maestro o Maestros llamados hallaren falsa dicha obra o imperfecta la dicha planta, que en tal caso Don Françisco de Castro ha de demolerla a su cuenta asta la parte donde lo estubiere, y boluerla a leuantar, sin para lo uno ni lo

otro contribuirle dicho Monasterio con cosa alguna, asta que la fenezca, por orden que queda dicho, y pagará al dicho Maestro o maestros dicha ocupación y salarios, y lo mesmo se ha de haçer y ejecutar en otra qualquiera vista de dicha obra que se aga saliendo falsa la primera. Que en caso de que dicho Don Francisco de Castro se muera antes que se fenezca la obra de dicha planta, puedan sus herederos correr con ella con los maestros que para este efecto buscaren y de su parte y horden quisieran acetarla, siendo capaces de encargársela; que para que dicho Don Francisco de Castro ejecute la dicha planta y cumpla con todas las condiciones que quedan explicadas dicho Padre Abbad y su Monasterio le han de dar y pagar por todo ello y al fin de dicha obra ochenta y quatro mill reales de vellón por una vez, pagados en esta forma: los quatro mil haora prompts, que parezieron delante mi escribano y testigos de esta escritura, en moneda usual y corriente, y pasaron de manos de dicho Padre Abbad a las de dicho Don Francisco de Castro, quien los reciuíó, de que doi fee, y a mayor abundamiento dellos dio carta de pago rasa y finiquito en forma; y de los ochenta mil restantes le ha de pagar dicho Padre Abbad, en la celda de la Mayordomía de este Monasterio, dos mill y quinientos cada mes, haciendo la primera paga en diez y siete de Octubre primero futuro, y a lo adelante consecutiamente al mesmo plaço, asta pagar los dichos ochenta mil; y demás dellos, le ha de dar cinquenta fanegas de pan, por la medida y en la panera de la Granja de Viña al tiempo que quiera sacarlas dicho Don Francisco de Castro, y al mismo le dieron, y confesó hallarse entregado de una mula arreada, nueva y de cuerpo mayor, de que dio reciuo y carta de pago en toda forma, y por no estar de presente renunció las leies al caso toquantes, y porque ha de asistir a la dicha obra le ha de dar dicho Monasterio, mientras durare, celda en que recogerse, cama en que dormir, y de comer y ueuer honrradamente, sin por ello pedirle ni cobrarle cosa alguna, a todo lo qual se obliga dicho Padre Abbad y a los más monges de dicho Monasterio y sus vienes y rentas, espirituales y temporales, y al mesmo respecto el dicho Don Francisco de Castro tanuén obligó su persona y vienes, presentes y futuros, de ejecutar la dicha planta, feneçer y acauar la dicha obra dentro del término señalado, y ambas partes deuajo de la mesma obligazón prometieron cada uno por lo que le toca obseruar todas las condiciones que quedan explicadas a que añaden que, después de fenecida y acauada la dicha fachada, no pedirán vno contra otro género de restitución, es a sauer: el dicho Padre Abbad aún en caso de que conozca crecida ganancia y que la tiene el dicho Don Francisco de Castro, y al contrario, aunque éste experimente conoçida o no conoçida pérdida, sin que ninguno dellos pueda reclamarla, pretender suspensión o tasa de la obra porque desde haora la renunçian y deello se apartan como de otro qualquiera derecho y recurso que pueda fauorecerlas consintiendo ser executiua qualquiera de todas las clausulas y condiciones desta escritura, y lo mesmo se entienda aún en qualquiera caso o circunstancia: que suba o uaje la moneda, como los frutos y mantenimientos, sin que por ello se aya de alterar lo que queda dispuesto ni pretender otra subida ni reuaja, y lo reciuén así por combenio ygual, tanto que si alguno dellos monges o Monasterio o herederos del dicho Don Francisco de Castro quisieren reclamarlo o no cumplirlo, admas (sic) de que carezcan de audiençia y paguen las costas, daños y menoscauos que se causaren, sean a todo lo que queda relacionado apremiados y compelidos, y dicho Padre Abbad por este fin como prelado de su Monasterio obligó, como ua dicho, los vienes y rentas deel y admás (sic) de la petición y consentimiento de

los más sus monges que aquí ua inserta (sic) presto en nombre de todos la caución de rato, y obligación que en tal caso se requiere, y al mesmo fin el dicho Don Francisco de Castro, para maior seguridad de lo que queda obligado en nombre de Doña Ysael Montero de Riuera, su muger, y con poder suio que exsiuió a mi esscriuano, presentes dichos testigos, que se alla al parecer otorgado, signado y firmado de Juan de la Cruz, escriuano de Su Magestad y del Número y Audiencias de dicha ciudad de Orense, en ella a nueue días del corriente, cuio ttenor es cómo se sigue:

En la ciudad de Orense, a nueue días del mes de Septiembre del año de mill setezientos y quatro, ante mi esscriuano y testigos parezieron Don Francisco de Castro Canseco, Maestro de Arquitectura vecino de esta ciudad, y Doña Isauel Montero de Riuera su muger, pedida, dada y aceptada la benia y liçencia que de marido a muger en tal casso se requiere de que doi fee, y vsando della la dicha Doña Ysael Montero dice que en el dicho su marido se remató la obra y fábrica de la fachada y portería principal del Monasterio de Santa María de Ossera, Orden de Nuestro Padre San Bernardo, conforme a la planta y condiciones capitulares con el Reverendo Padre Abbad y monges de aquel Monasterio, en ochenta y quatro mill reales de vellón, una mula y cinquenta anegas de pan centeno de una bez, además del gasto y asistencia de su persona durante el tiempo que asistiere a dicha fábrica, cómo más a la larga se contendrá en las Capitulaciones referidas a que se remite. Y porque la vna dellas a sido y es que el dicho su marido juntamente con la otorgante han de haçer escritura a la seguridad de dicha obra, y cumpliendo de todo lo capitulado en fauor de dicho Monasterio de Ossera, y poniéndola en efecto y para que por esta causa no se retarde ni atrase el ponerle en execución, desde luego usando de la dicha licencia y facultad por el thenor de la presente y en la mejor forma que aya lugar en derecho, da y otorga todo su poder cumplido quam bastante se requiera y sea menester sin género de limitación al dicho Don Francisco de Castro, su marido, ynsolidum espeçial y expresamente para que en nombre de la otorgante y representando su persona junto con ella de mancomún, renunciando como a maior abundamiento renuncia las leies y auténtica de la mancomunidad douisión, escursión pueda hacer y otorgar, aga y otorgue con el Reverendo Padre Abbad y monges de dicho Monasterio de Ossera la escritura o escrituras que conuengan y sean menester en horden a la dicha obra, obligándola y obligándose al cumplimiento de ella, y de todo lo que en horden de su fábrica tiene tratado y capitulado o capitulare con ellos, dentro del término que se le señalare, y a la paga de todos y qualesquiera daños y menoscauos, que de no haçerlo así se siguieren a dicho Monasterio, sujetando al seguro y cumplimiento de uno y otro las personas y vienes de la otorgante y de dicho su marido, muebles y raices, auidos y por auer, así especial como generalmente que tienen en esta escritura y tanuien fuera della, sin reseruación de cosa ninguna y con todas las cláusulas y firmeças generales y particulares que conuengan y sean menester para su seguro que, siendo echa y otorgada por el dicho Don Francisco de Castro, su marido, la otorgante desde haora para siempre la aprueua y ratifica, haçe y otorga y da por buena, firme y ualedera como si por su persona la hiçiera y otorgara, y a su otorgamiento fuese presente que quan cumplida y bastante poder como para lo de suso y lo anejo y dependiente en tal caso se requiere y es neçesaria al mesmo, y sen nenguna limitación da al dicho Don Francisco de Castro su marido, con inçidencias y dependencias, anexidades y conexidades libre y general administración, y relleuación en forma y obligac-

zión que haçe según derecho de su persona y vienes muebles y raíces, auidos y por hauer de hacerlo por bueno y firme y lo que en su birtud se hiciere y obrare y ni lo contradixir ni hir contra ello por ninguna caussa, pena de no ser oyda en iuiçio ni fuera del, y pague las costas que se causaren, y da poder y se somete y a sus vienes y a las justicias conpetentes de su fuero que della pueden conosçer, conforme a derecho, para que se lo agan cumplir como por sentencia difinitiva de Juez conpetente, pasada en cosa juzgada, renunçio todas leies, fueros, derechos de su fauor y la que prouee la general renunciación, y las del Senatus consulto, Beleiano, Justiniano, Toro y Partida, de que fue auisada por mi escriuano que renunciándolas esta carta traia aparejada axención contra ella y sin embargo las renunçió y las demás de su fauor, de que doi fee, y juró por Dios y una Cruz que hiço con su mano derecha de estar y pasar para siempre por esta escritura y su contenido, y no la contradexir por ninguna causa pena de no ser oyda en iuiçio ni fuera del y pagar las costas que se causaren, y que para hacerla y otorgarla no ha sido forçada, ynduçida ni atemorizada por dicho su marido ni otra persona en su nombre sino que la haçe de su libre boluntad, y que de este juramento no tiene pedido ni pedido absoluzión ni relaxación a persona que para se la conçeder facultad tenga, y aunque de propio motiuo se le conceda della no usará, y quantas absoluciones como se la dieren, tantos juramentos dijo hacia y uno más, y así lo otorgó junta, ente con dicho su marido por birtud de dicha liçencia, quien lo firmó de su nombre, y por la sobredicha no sauer híçolo un testigo a su ruego, siendo los presentes Francisco Antonio de Neyra, Francisco de San Pedro y Bernardo Caluiño, veçinos de esta dicha ciudad, e yo escriuano que dello doy fee y de que conozco a los otorgantes. Francisco de Castro y Canseco. Como testigo y a ruego, Francisco de San Pedro. Ante mí, Juan de la Cruz. Concuerta con su original a que me refiero, y como escriuano de su Magestad y del número y audiencias desta ciudad de Orense, lo signé y firmé dicho día. En testimonio de verdad: Juan de la Cruz. *ON DE ORENSE*

Que concuerda con el original que me fue manifestado, que boluí a entregar al dicho Don Francisco de Castro, y éste a dicho Padre Abbad que lo recogió, de que doi fee, y vsando del dijo el mesmo Don Francisco que, en nombre de la dicha su muger y el mesmo, y ambos de mancomun a voz de uno y cada uno dellos de por sí, por todo insolidum renunciando como renunçió por sí y por ella las leies de duobus rex debendit y la autentica presente hoc ita de fide y usóribus diuisión y escursión de vienes y más de la mancomunidad y sus cláusulas como en ellas se contiene, prometió el cumplimiento en todo y por todo de lo que comprehende esta escritura a cuya pena y seguridad obligó su persona y la de dicha su muger y vienes presentes y futuros de entrambos y al mesmo, con dicho Padre Abbad para la obseruancia, dieron poder en forma con submisión a las justicias eclesiásticas y seglares respectiuamente, cada vno a las de su fuero y jurisdicción que les sean competentes, para que a ello les compelan y apremien por todo rigor de derecho, y expecialmente dicho Padre Abbad los Capítulos suam de penis oduardus de solutionibus, y los más fueros y derechos que le competan, en cuyo testimonio ambas partes lo otorgaron así en estas siete ojas de papel del quarto sello, rubricadas al último de la primera plana de cada vna mesma letra, siendo presentes por testigos Roque Arias, Juan López de Aguiar, criados de dicho Monasterio, y Juan Fernández, oficial de mi esscriuano, que dello doi fee. Conozco a los otorgantes, aunque no el auonu del dicho Don Francisco de Castro y su muger, y por eso

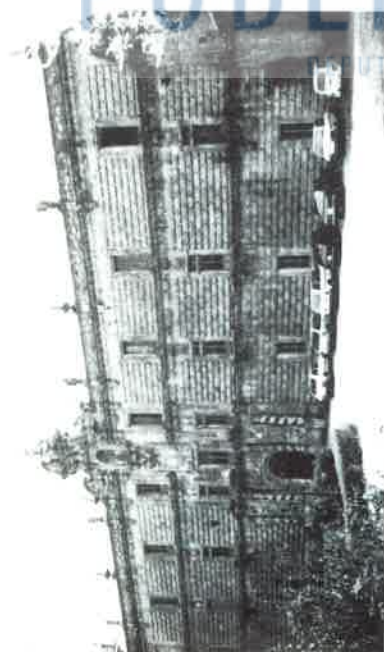
dicho Padre Abbad por ssi su Monasterio aprouó dicha fiança y obligación escusándome y a los testigos desta escritura de la fiança en que pudimos quedar, y así lo firmó con dicho Don Francisco de Castro, e yo escriuano que dello doi fee. (Firmas) Fray Juan de la Torre, Abbad de Osseira. Francisco de Castro y Canseco. Pasó ante mi Antonio Pérez. Recibí todos los derechos.







3. Oseira. Intercolumnio este. San Benito en la cueva de Subiaco



1. Oseira. Fachada del Monasterio (1704-1779)



2. Oseira. Portada principal del Monasterio



4. Ángulo NW del sobreclaustro



5. Ménsulas-sirenas. 2.º balcón lado este



6. Escudo de Orden Militar (ala de S. Miguel)- 1.º lado este



7. Escudo de Orden Militar (Montesa) - 6.º lado oeste



José Hervella Vázquez

La colección de cuadros exvotos del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Orense)

El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros (fotografía n.º 1), se encuentra situado en el Monte Medo, centro geográfico de la comarca de Maceda. Pertenece a la parroquia de San Juan de Vide, ayuntamiento de Baños de Molgas, provincia de Orense. De fácil acceso desde la capital de la provincia, basta tomar la carretera nacional 120 de Orense a Ponferrada, bifurcando a Maceda a la altura del Alto del Couso y continuando desde dicha localidad de Maceda por la carretera comarcal que lleva directamente al Santuario.

Tratando de encajar en un contexto el tema de este trabajo, se hace necesario una breve introducción histórica, aunque diversos autores y a lo largo de los años la hayan ya reseñado ¹.

Es coincidencia unánime señalar un relato tradicional o leyenda, tratando de explicar el origen del santuario del Medo. Dicha leyenda es como sigue:

«... A fines del S/ IX los Condes de Castro Caldelas y Pena tuvieron varias diferencias que determinaron resolver por la fuerza de las armas. El de Pena superaba en mesnadas al de Caldelas. La batalla más sangrienta se dió en el Marrubio, en donde el de Caldelas venció a su contrario, que replegado presentó de nuevo batalla en el Medo. El de Caldelas, seguro de la justicia de su causa, acudió a la Virgen María haciendo voto de Tevantarle allí una ermita si alcanzaba victoria. Derrotado su enemigo cumplió su voto y mandó construir en el Medo la ermita de la advocación de Nuestra Señora de la Defensa» ².

La tradición sigue señalando, localizando el hecho en torno al siglo XV: ... la ermita quedó oculta por la maleza y olvidada de las gentes. Sin embargo cierto día una pastorcita de Outeiro, del lugar de Froufe, parroquia de San Juan de Vide, se internó en el Medo y dio con la imagen de María resguardada en un hueco del tronco de un roble. Las ruinas de la primitiva ermita apenas aparecían. La pastora comunicó el feliz acontecimiento y descubrimiento al vicario de Vide, además de indicarle que la Virgen le había dicho era su deseo reedificaran la ermita. Comprobada la verdad del hallazgo, intentan trasladar la imagen a la iglesia de Vide. Asegura la tradición que llevada la imagen en andas, desaparece en un lugar determinado — La Chaira —, reapareciendo de

nuevo en el hueco del roble, lo que decide la construcción definitiva de una ermita en el Medo, atendido por los vicarios de Vide...

Esta tradicional leyenda permite centrar ya el tema y analizar un primer cuadro exvoto que en el Santuario se conserva (fotografía n.º 3) ³. En forma narrativa se nos describe el hallazgo de la imagen de la Virgen en un robledal. El abad de Vide, acompañado de sus feligreses en casi solemne procesión —el abad no viste mas que sobrepelliz y estola, aunque sí va acompañado de la cruz procesional, los faroles y el pendón— descubre la imagen y consecuentemente cree ya definitivamente el relato de la pastorcilla.

El cuadro, sin firma reconocible —con toda posibilidad fue ofrecido por algún devoto—, puede fecharse a mediados del siglo XIX ⁴.

Sin entrar en la discusión de cómo sería esta ermita ahora levantada, hay sin embargo constancia documental de su existencia, de que a ella acuden devotos, peregrinos y caminantes a implorar ante la Señora. Comienza a crecer su fama y devoción y se estructura y regula su culto.

En 1602, Bartolomé Fidalgo, vecino de Lamamá, encarga le digan diez misas en el Medo ⁵. En 1632 visita la ermita el obispo de Orense Diego de Zúñiga y regula su culto. En 1646, en el testamento de Martín Gómez, capellán de Santa María de Santirso se señala se le digan cuatro misas en Nuestra Señora del Medo ⁶.

La ermita aparece como dependiente de San Juan de Vide y Vide es anejo de Aguasantas, que es de patronato real. En 1627 con Felipe IV se permuta cediendo el Rey Aguasantas al obispo de Orense y el beneficio de San Juan de Vide al cabildo de la catedral orensana. Por su parte el obispo Fray Juan Venido cede al Rey el dominio y jurisdicción temporal de la ciudad de Orense. Por todo ello corresponde al cabildo orensano nombrar capellán para Vide y mayordomo para Nuestra Señora del Medo ⁷.

Crece la fama de la ermita del Medo y se amplía su culto. Sin embargo, y por razones hasta hoy desconocidas, durante el primer cuarto del siglo XVIII decayó mucho el culto en la capilla del Medo y hay quien señala que la ermita estaba desmantelada ⁸.

En 1728, el cabildo orensano elige a Don Francisco Fernández administrador de la ermita del Medo; a su lado figuran los ermitaños Antonio y José Garrido ⁹. Precisamente en este año acontece un milagro, la curación de un paralítico, que vino a remover la devoción popular. El paralítico dejó agradecido el cuadro exvoto (fotografía n.º 4), en donde se lee:

CURACION MILAGROSA DE UN PARALÍTICO ACAECIDA EN ESTE SANTUARº EL AÑO DE 1728, SIENDO ADMINº D. FRANº FERN. Y HERMITAÑO ANTONIO GARRIDO D BAÑOS. CON ESTE MILAGRO SE AUMENTO LA DEVOCION Y LAS LIMOSNAS A ESTA SMA. VIRGEN» ¹⁰. Cuadro de carácter popular, no por ello falto de expresividad, sin firmar. El tema se ajusta estrictamente a lo acontecido en el milagro. Dos detalles curiosos aparecen en la representación, uno de ellos en evidente ana-

cronía. Obsérvese que se representa el Santuario tal cual hoy lo contemplamos en su fachada y cimborrio. Ello obliga a retrasar la fecha de ejecución del cuadro y establecer que fue pintado con posteridad a 1775. Otro detalle curioso es la representación de dos perros en la explanada del santuario ¹¹.

El milagro del paralítico y alguna otra causa más, ignorada, hace que por estas fechas se cambie en cierta manera la advocación del Santuario. A partir de ahora se le conocerá con el nombre de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo.

Un nuevo prodigio se sucede en 1742, con la curación milagrosa de un joven, al cual «... se le clavó en el vientre toda la oja de un cuchillo»..., hecho que recuerda el cuadro exvoto correspondiente (fotografía n.º 5), en donde se lee:

... «XAN HIJO D ALEXANDRO D NOVOA Y D Dª CLARA D LOSADA, VECNO D MAZEDA DESGRACIADAMENTE SE LE CLAVO EN EL VIENTRE TODA LA OJA DE UN CUCHILLO Y DESPUES DE AVER ESTADO EN CAMA TREINTA Y QUATRO DIAS DESAUCIADO DE LOS MEDICOS SABIENDOLO SUS PADRES LE OFRECIERON DEVOTAMENTE CON UNA MISA CANTADA Y MAS OFERTAS QUE HICIERON A Nª Sª DE LOS MILAGROS Y LO SANO D REPENTE PIDIENDO D COMER Y VESTIR EL QUE EL DIA ANTES TODOS TENIAN POR CIERTO QUE AL OTRO DIA SERIA EL DE SU ENTIERRO Y POR MEMORIA SE MANDO PINTAR EL MILAGRO A MAYOR HONRRA Y GLORIA D TAN SOVERANA REYNA AÑO DE 1742...».

Vemos la representación de un muchacho en un bosque en actitud reverente. El cuadro está sin firmar y estilísticamente corresponde a la época fechada ¹².

Siguen prodigándose las curaciones. Así en 1750 sucede un nuevo milagro y de él queda constancia en un nuevo cuadro exvoto (fotografía n.º 6), en donde leemos:

... Dª CLARA LOSADA Y GAYOSO, DE LA VILLA D MACEDA, ESPOSA DE Dº ALEJANDRO VAZQUEZ D NOVOA, HALLANDOSE, EN EL AÑO D 1750 COMPLETAMENTE DESACCIADA POR LOS FACULTATIVOS, TANTO QUE NO DANDOLE MAS VIDA QUE TRES HORAS, SE LE ADMINISTRO LA UNCION A TODA PRISA, IMPLORO POR ELLA SU TIO DON ANTONIO DE NOVOA ABAD DE DICHO MACEDA, LOS AUSILIOS DE LA VIRGEN SANTISIMA DE LOS MILAGROS POR MEDIO DE UNA IMPORTANTE OFERTA, Y AL MOMENTO LA ENFERMA RECOBRO ALIVIO
EN EL MISMO AÑO D 1750, UNA HIJA DE LA D1 CLARA, PADECIO LA ENFERMEDAD D VIRUELAS, QUE POR SER MUY MALIGNAS, LOS FACULTATIVOS LA DESACCIARON, MAS POR INTERCESION DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS, A QUIEN SU MADRE LA OFRECIO, QUEDO PERFECTAMENTE SANA Y SIN LESION.
RICARDO VILANOBA LO PINTO. SE PINTO SIENDO ADMINISTRADOR DE ESTE SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS DEL MONTE MEDO EL SEÑOR DON JOSE BENITO CONDE AÑO DE 1853...

El cuadro representa el doble milagro. A la izquierda se nos presenta a la enferma acostada en una cama con dosel que recuerda el estilo de mueble portugués. A la derecha la misma dama pide o agradece a la Virgen la curación de su hija, que duerme en una cuna también del mismo estilo. Centra la escena un cuadro de Nuestra Señora de los Milagros, representada tal cual

hoy la contemplamos — obsérvese que es la primera vez que se representa a la Virgen en un cuadro exvoto —. El cuadro aparece firmado y fechado. Su estilo es acorde con la fecha. Hay un cierto deseo por parte del artista de hacer una obra bella ¹³.

Realmente aunque no se trate de un cuadro exvoto — defino el término exvoto, copiando a Don Joaquín Lorenzo, como «... una muestra de agradecimiento que el hombre tributa a Dios de una manera tangible, material...» ¹⁴ —, se conserva en el santuario de los Milagros una tabla con inscripción, en la que se recuerda la visita del obispo de Orense Fray Francisco Galindo, en 1767. La inscripción dice así: (fotografía n.º 7).

... EL YLL^{mo} S^{or} Dⁿ F^r FRAN^{co}, GALINDO, OBISPO DE ORENSE, EN VISITA DE ESTE SANTUARIO, CONCEDIO A TODOS LOS FIELES QUE DEVOTAMENTE REZAREN UNA AVE-MARIA DELANTE N.S. DE LOS MILAGROS QUE TANTAS VECES ?. LA REZAREN QUARENTA DIAS DE YNDULGENCIA Y LAS MISMAS POR CADA UNA DE LAS CINQUENTA AVE-MARIAS DEL ROSARIO QUE SE REZARE DELANTE DICHA SANTA YMAGEN. AÑO DE 1767... ¹⁵.

Curioso resulta el cuadro exvoto que representa una mujer, Doña Isabel Pico de Prado, ofreciendo a la Virgen de los Milagros a un niño de cinco años y medio, enclenque. (Fotografía n.º 8). La leyenda dice:

«... HABIENDOSE OFRECIDO D^a YSABEL PICO DE PRADO A ESTA S^{ma} VIRGEN CON UN NIÑO DE LA EDAD DE 5 AÑOS Y MEDIO SIN ANDAR, ACOMETIDO CON CONTINUAS ENFERMEDADES; TAN PRONTO VINO A CUMPLIR LA PROMESA EL NIÑO ANDUVO Y FUE SANO DE SUS DOLENCIAS. TU CORAZON PIADOSO / TODO ES BONDAD, TERNURA, / MISERICORDIA Y GRACIA / Y CELESTIAL DULZURA. DEPUTACIÓN DE OURENSE

Es cuadro de muy pequeñas proporciones — 50 x 30 cm —, sin fecha ni autor. Entiendo, sin embargo, que este cuadro, a pesar de su ingenuidad, resulta sumamente interesante por varias razones:

— El pintor trata de representar una de las naves del templo a través de unas arquerías lisas. Al Fondo de la nave, en una hornacina, sitúa la imagen de la Virgen con una cartela a los pies, en la que se lee Nuestra Señora de los Milagros. Ya se señaló que en 1767 se continuó la obra de la capilla mayor del Santuario, lo que obligó indudablemente a situar la imagen de la Virgen de los Milagros en otro lugar, con toda posibilidad en un retablo de una nave. El pintor anónimo en este cuadro recoge este hecho, lo que nos sirve para fecharlo alrededor del tercer cuarto del siglo XVIII (1761-1778). Obsérvese además que como ya se señaló la imagen luce cartela. No sucede lo mismo en otras representaciones de Nuestra Señora, ya del siglo XIX, cual es el caso del cuadro exvoto ya estudiado correspondiente a la fotografía n.º 6, o del que se estudiará a continuación, correspondiente a la fotografía n.º 9.

— Interesa también resaltar cómo el pintor representa la escena en el momento en que Doña Isabel levanta del suelo al raquítico niño para tocar la imagen de la Virgen o para ofrecérselo. Tiene la escena, por tanto, un carácter

mágico-religioso, de magia simpatética o de contacto o de contagio. Este tipo de magia, tan frecuente en la religiosidad gallega —y en otras zonas aunque en este caso sólo interesa la región concreta—, se emplea siempre en su aspecto práctico.

En 1852 un nuevo milagro se sucede: la curación de Doña Ildelfonsa Gutiérrez. De él queda constancia en el correspondiente cuadro exvoto (fotografía n.º 9). La leyenda dice así:

«... D^a ILDEFONSA GUTIERREZ, ESPOSA DE DON IGNACIO GARRIDO, PASIEGA DE NACION Y VECINA DE CACAVELOS EN EL VIERZO, HALLANDOSE EN CAMA GRAVISIMAMENTE ENFERMA, IMPLORO DESDE ALLI CON LA MAYOR TERNURA, LA EFECTIVA PROTECCION DE LA VIRGEN SOBERANA DE LOS MILAGROS, Y SIN EMBARGO DE QUE LOS MEDICOS LA HABIAN DESAUCIADO RECOBRO MILAGROSAMENTE LA SALUD, Y PARA RECUERDO DE ESTE PRODIGIO, QUE SUCEDIO EN EL AÑO DE 1852, LA ENUNCIADA PASIEGA MANDO DE SU CUENTA PINTAR EL PRESENTE CUADRO. RICARDO VILANOBA LO PINTO. SE PINTO SIENDO ADMINISTRADOR DE ESTE SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS DEL MONTE MEDO EL SEÑOR DON JOSE BENITO CONDE, AÑO DE 1853...»¹⁶.

Ya conocemos al pintor Ricardo Vilanoba. Su estilo personal en el que se mezcla su afán de preciosismo con la separación de escenas dentro del cuadro, aparece nuevamente aquí reflejado. El tema de la derecha corresponde a la escena de la enferma, Doña Ildelfonsa, encamada. A la izquierda, la enferma ya curada, reza devotamente a la Virgen de los Milagros, cuyo cuadro, acorde con el estilo del pintor, centra la escena. Manifiesto lujo en los muebles de la época, indicativo del estamento social de Doña Ildelfonsa, todo ello ajustable a la fecha del cuadro.

El último cuadro exvoto pintado sobre tabla (fotografía n.º 10), es ya relativamente reciente, fechado en 1924¹⁷. Narra la curación de Don Manuel Rodríguez «... enfermo de fiebre maligna...», que implora a la Virgen y fue sano. En la cartela del cuadro se lee:

«... MANUEL RODRIGUEZ, ENFERMO DE FIEBRE MALIGNA, HALLANDOSE MUY GRAVE, VIO EN SU DELIRIO A LA STMA. VIRGEN DE LOS MILAGROS. SE ENCOMENDO A ELLA, Y AL POCO TIEMPO SANO DE SU ENFERMEDAD. AGRADECIDO LA OFRECE ESTE CUADRO QUE MANDO PINTAR. AÑO 1924...».

El pintor anónimo representa al enfermo incorporado en su lecho rogando a la Virgen. Tema muy sencillo elaborado a través de la representación de la escena en un dormitorio típico de una casa de labranza gallega, con muebles típicos del país. Interesa nuevamente resaltar la representación de la Virgen de los Milagros tal cual hoy la contemplamos.

A partir de esta fecha —me remito a la colección de cuadros que yo he fotografiado en su momento— entra en desuso el ofrecer el cuadro exvoto pintado recordatorio de los favores obtenidos y gana la partida la fotografía. La estructura de estos nuevos cuadros sigue siendo la misma, en términos generales, aunque con algunas variantes: se conserva la representación de la

persona —en este caso a través de la fotografía—, se mantiene la leyenda y aparece o no representada la Virgen, aunque la representación no suele corresponder con la de Nuestra Señora de los Milagros.

Pacheco, fotógrafo acreditado en Orense capital, hace un nuevo cuadro exvoto (fotografía n.º 11), fechado en 1942. Preside una Inmaculada, hecho que no debe parecernos extraño toda vez que en su estudio —la fotografía es de estudio— no dispondría de una imagen de Nuestra Señora de los Milagros. Se sigue representando la persona al igual que la leyenda —en este caso muy difícil de leer— ¹⁸. En 1969, un nuevo cuadrado (fotografía n.º 12), fechado en 1969, con leyenda ilegible, sigue el esquema tradicional, pero ya no aparece ninguna representación de la Virgen ¹⁹.

Hasta aquí he expuesto todos los cuadros exvotos que hace diez años —como anteriormente dije— fotografié como existentes en el Santuario del Medo. No puedo finalizar este trabajo sin recoger textualmente algo que Don Florentino L. Cuvillas escribió sobre el Medo:

«... El Santuario del Monte Medo con sus dos torres y sus dos torrecillas, con su cimborrio y su balaustrada, con sus pináculos y sus galas barrocas, es hoy un centro de devoción de los más importantes de Galicia, y el sonar de sus campanas no se limita sólo a congregar a las gentes de la comarca comprendida entre Montederramo y Baños de Molgas, y entre Esgos y Vilar de Barrio, sino que cada día llega más allá y va a sonar en pueblos y corazones más distantes...» ²⁰.

NOTAS:

1. Carballo, F., «El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo», Vigo 1963.
Martínez Pazos, J.M., «Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de los Milagros», Santiago 1981.
Paradela Novoa, B., «El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros» (apuntes históricos), Madrid 1929.
Rivas Quintas, E., «Historia del Santuario de los Milagros», Orense 1983.
2. Resulta difícil defender el origen de la primitiva ermita de Nuestra Señora, si acaso existió, como cumplimiento del voto del Conde de Caldelas. Por otra parte no consta en ningún documento aparecido hasta el momento la advocación de Nuestra Señora de la Defensa y es posible todo haya sido inventado para acoplar la tradición a los hechos, sirviendo todo ello de punto de arranque para el relato tradicional de su fundación.
El tema de la supuesta batalla —en principio sin excesiva importancia para este trabajo—, ha sido ampliamente debatido por los historiadores del Santuario citados con anterioridad, a los que remito al posible lector interesado.
3. Cuadro de 194 x 170 cms. Pintura sobre tabla. Buen estado de conservación.
4. La leyenda asegura que en principio el vicario de Vide no cree a la pastora. En este sentido interesa resaltar que el artista popular anónimo conoce perfectamente la leyenda. Tres aspectos contempla la escena del cuadro: a) La pastora señala al abad de Vide y a sus vecinos el lugar en donde se encuentra la imagen de la Virgen. Éstos se convencen definitivamente de la veracidad de la historia contada por la pastora y el sacerdote junta las manos en actitud de adoración reverente. b) La anterior postura se refuerza por la actitud de los dos primeros feligreses que en avanzadilla descubren la imagen. El pintor los representa en actitud de sorpresa y reverencia: gesticulante y asombrado, uno; arrodillado el otro. Ambos reverentes como lo atestigua el haberse descubierto ante la imagen. c) El paisaje representado con la Virgen en el robledal, el Monte Medo y la Sierra de San Mamed al fondo.
En el lugar tradicional de la aparición de la Virgen a la pastora, por los años 1959 se levanta una fuente pétrea, obra de Nicanor Carballo. Imita la estructura interior del templo con la Virgen bajo baldaquino (fotografía n.º 3).
5. Cita tomada del Gil, C., «Orense mariano», Orense 1954, pág. 28.
6. Archivo Diocesano de Orense. Protocolo Antonio de Castro. Año 1646.
7. Archivo Catedral de Orense. «Diversarum rerum» T.X, folio 155.
8. Tomado de Paredela Novoa, B., *op. cit.*, pág. 37, que a su vez lo toma de un acta del Regidor de la ciudad de Orense, Don José Vicente López de Agra.
9. Don Francisco Fernández y los ermitaños Garrido, ante la avalancha de peregrinos y el crecimiento de las limosnas, deciden la construcción de un nuevo templo, iniciándose en 1731. Es el Santuario que hoy contemplamos.
10. Óleo en perfecto estado de conservación. Medidas 120 x 110 cms.
11. De esta fecha —más o menos 1775— debe arrancar el hecho de que en el Santuario existían un poco como adorno, pero más como protección contra las alimañas y ayuda al pas-

toreo, jaurías de perros. Predominaban en un principio los de la raza San Bernardo. En la actualidad no existe ninguno.

Es de advertir que este trabajo sobre exvotos fue escrito hace diez años aproximadamente. Hoy, debido a recientes publicaciones, se ha retocado. Precisamente por el año 1976, realizando una encuesta para el presente trabajo entre los pueblos limítrofes al Santuario, preguntando sobre los perros, la contestación coincidía con el relato de leyendas que hacían referencia a un personaje caminante atacado por los lobos que pide la protección de la Virgen y rápidamente es socorrido por la jauría del Santuario que le acompaña hasta su destino. Agradecido, el caminante intenta dar de comer a los perros, que rehúsan y regresan al Santuario.

12. En perfecto estado de conservación. Medidas 32 x 120 cms.
13. Pintura sobre tabla. Medidas 116 x 85 cms. Estado de conservación, bueno.
14. Lorenzo Fernández, J., «Los exvotos...». La Región, 9-VI-1955.
15. El Obispo ordenó la continuación de las obras de la Capilla Mayor paralizadas hacía algún tiempo. Por eso en la parte exterior del ábside, debajo de la ventana que ilumina el camarín de la Virgen se lee JULIO DE 1767.
Escritura en letra capital sobre tabla, con medidas de 50 x 30 cms. Estado de conservación, regular.
16. Pintura sobre tabla. Medidas 114 x 78 cms. Estado de conservación, bueno.
17. Pintura sobre tabla. Medidas 50 x 30 cms. Bien conservado.
18. Fotografía de estudio, enmarcada. Medidas 45 x 49 cms. A excepción de una tosca imagen conservada en la iglesia de Santa María Madre de Orense, no conozco ninguna otra imagen de Nuestra Señora de los Milagros que exista en la diócesis de Orense —indudable excepción de dos en el Santuario del Medo.
19. Medidas 17 x 20 cms., en muy mal estado de conservación. Se trata de una simple foto con leyenda, protegida con cristal corriente y con un enmarcado de cinta.
20. Cuevillas, Florentino L., «Cosas de Orense», Orense 1969, págs. 244-45.

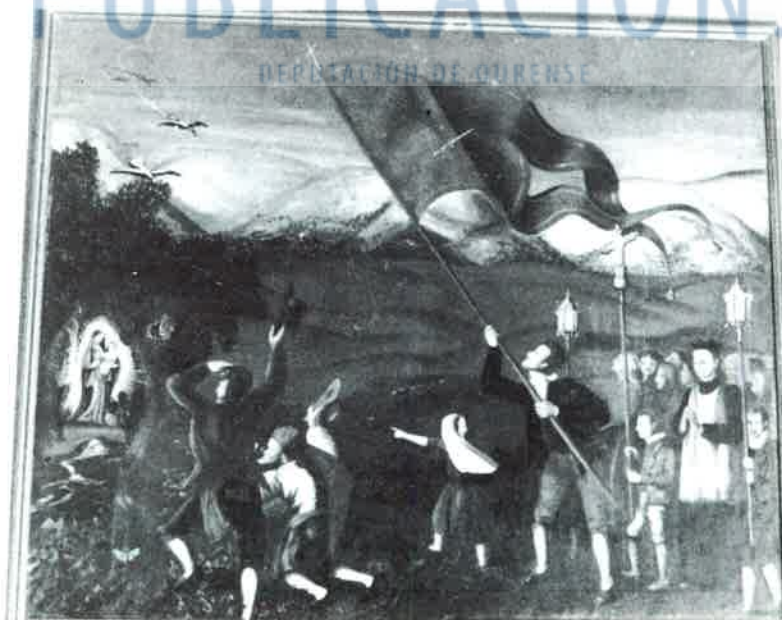
PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE



1. Santuario de los Milagros



2. Fuente



3. Exvoto. Hallazgo de la imagen



4. Exvoto. Año 1728

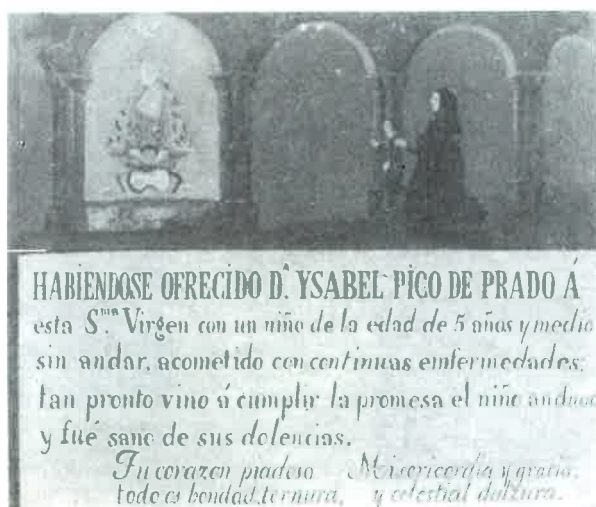
5. Exvoto. Año 1742



6. Exvoto. Año 1750



7. Tabla de indulgencias. Año 1767



8. Exvoto. Fines del s. XVIII



9. Exvoto. Año 1852



10. Exvoto. Año 1924



11. Exvoto. Año 1942



12. Exvoto. Año 1969

Eligio Rivas Quintas

Arte popular A talla de «Legoxo»

1. Os retábulos das nosas eirexas, as cadeiras dos coros e outras táboas en mosteiros e pazos, foron tallados en gran medida por artistas innominados, populares, cuia vida e obra constitúe unha longa interrogante. Aproveitámola ocasión dun artista popular coñecido, pra nil e coil entender moitas cousas. E coido ser da meirande importancia os antecedentes ou comezos niste caso.

Xosé González Lemos, «Legoxo» como gusta de firmar (son iniciais de apelidos e nome ó revés) nace polo 1942 no Covelo, Xunqueira de Ambía. Alí medra ó marmurio da fonte de Pinguelos; auga pura de sarrio ó pé da caeira da Farria. Todo é paz de aldea e dos campos. Anos de neno aloumiñado pola natureza vizosa, labor e escola rural. O vivir petrucial dos devanceiros segue aínda e, por sorte, agarrado á terra nai que de todo dá, e sostén á xaramea con traballo. Curte a vida corpo e alma; terma a xentiña con dureza e tamén sorrí sen nunca chegar á gargallada. En tódalas casas hai labranza con facenda; cada veciño, una vez por semana, vai ó muiño. Á beira un ferreiro dos bós toca e martelea todo ó día e á noite. Algo máis alá hai un chanqueiro que canturrea, sen deixar, o alalá; pasa a costureira coa máquina á cabeza, pasa o home da carpenta, pasa un labrego coa xugada e asubía. Ven o tempo da sega, xa se aguzan as fouces. Hai alaboura coas mallas; cada cando quenta o forno. Xuntan o concello. O vrau, o inverno; a castañeira e a matanza. Logo o nadal, o entroido... A muller traballa dentro e fora; o neno ten que ir coa facenda e, cando pode, á escola. Unha vida sumida na natureza de fauna e flora e xeolóxica; o home é o director da magna orquesta. O que compre nesta escola é ter sensibilidade, alma de artista e xeito. É de agradecer que no Covelo aparecese quen o recolla e saibe reflexalo, xa que o noso mundo, o herdado dos devanceiros e que fixo á xaramea, agora, polos cincuenta, creba. Qué importante sería, coa súa fiel obra, deixar un verdadeiro Museo do Pobo Galego, non de muñecos senón de homes e mulleres, en madiera.

2. Non estou a facer literatura, que estou a dar razón dun artista, do motor e a obra. Non hai outra maneira de interpretar ó verdadeiro artista popular: mergullado nesa vivencia vibra en pena e gloria, e garda pra recrear e deixar

constancia. Nos longos días de monte e soedade, o silencio en medio da natureza arrriquece a alma, que todo o que nos arrodea resultan ser acenos e sinais que descodificar, cheos de sentido. Aquí medra o artista que vai dentro. Unha navalla de cachas de pau e sortella era pra nós un tesouro naquiles días; os palitroques, unha madeira, unha chamada a darlle vida coa labra, faguerlle cara: un cichón, un tiratacos, una cachava zoomorfa, un pau con zaramoca, a billarda. Dos 12 ós 15 xa fai de madeira paxaros articulados, saltimbanquis que brincan, canastros retorneados que lle mercan a 30 ou 40 pts. Logo cruceiriños a 90 e 100. As longas horas trala facenda dan moito de sí e resulta tentador faguerlle decir algo á madeira que se deixa moldear. Compríalle mais ferramenta e axeitou a súa trencha e goiba. Así segue sen presa; e xa chegan os 30 anos sen que adur se lle coñeza como non sexa en Xunqueira. Non é nin ebanista, aínda que algún tempo atendeu un obradoiro. Nin se lle pode moi ben chamar a aquilo obradoiro, o dil; nin torno usa, e a ferramenta, moita e ella, é feita pola mau: trenchas, gobias, escoupres, macico..., que o que vale é saber mo-velas.

Un día, xa con 30 anos, aparece polo Museo e fala con D. Xesús Ferro Couselo. Sabe da súa afición e il dille da súa xa abondosa obra, moita en Xunqueira, outra no «obradoiro» no Covelo. Fálalle dunha táboa que fixera ós 14 anos, inspirada no que lles contara o P. Antonio ó lles ensina-la cartilla, do papa Pío XII que coidaron que morría. Veu á casa e tallou unha táboa con tódolos detalles, polícromada e todo, que deixou colgada na cociña. O fumo deulle a súa pátina. D. Xesús fixo que a trouxese e armoulle a 1.^a exposición; gustou moito a táboa. Gustou tanto toda a súa obra que alí mesmo se vendeu toda, e mais que houbese. Foi posta de largo de «Legoxo», o espaldarazo. Foi perdendo o medo. Era o ano 1974. Il di que o lanzaron os amigos, e ten razón, porque a súa natural humildade non deixaba salir de sí. Pero non deixou a labranza, que había longos anos que o era; o outro, a talla, era a evasión, un descanso e satisfacción da interior inqueda. Nin tiña nin ten «escola» mais ca de primeiro ensino; nin tampouco negocio. Todo é de seu, por arte nativa; «cando labro non me lembro do diñeiro, é outra cousa». Así vai medrando pacientemente coil, sen res de escolas, estilos...

3. *Exposicions.* Deica os trinta Xosé González Lemos non era coñecido; non era o «Legoxo» que lle suxeriu un amigo por nome de artista. Somentemente en Xunqueira. Por abril de 1974 presenta a súa obra no *Museo Provincial de Ourense*. Son 20 tallas e esculturas, escudos heráldicos. Alí aparecen: *O tal da corozza, A matanza, Mallando, Muller coa ferrada...* Están labrados en buxo, castiñeiro, nogueira. Esculturas e tallas en relevo que amosan transparente creatividade, inxenua, non mediatizada. «Una de las exposiciones más gratas que hemos tenido últimamente», dixo un comentarista. Vendeu todo e un de León houbese mercado máis.

Ano de 1975. Segunda exposición: nos salons do *Orfeón Unión Orensana*. Baixorrelevos sacros, táboas con ricas escenas rurais, cadeiras cunha rica decoración significativa, arcaces historiados... Louvase a súa espontaneidade en tallas frescas e acabadiñas, populares, feitas con amor.

En xullo de 1976 expón en *Santiago* con outros artistas, en *San Martín Pinarario*.

1977. É a terceira exposición, por marzo, no *Liceo Recreo Orensano*. Son as obras expostas 21: sete esculturas en buxo, catro baixorrelevos, xarriñas en buxo de asa zoomorfa e rica figuración alusiva, pratos e escudos cincelados, dúas pinturas inxenuistas. Ven coa mesma sinxeleza de sempre, pero máis arrequecido e seguro, sempre arreigado no fondo terrón xerminar. Tan fiel que é preciosista, sen moita conta cos canons ós que supera a inspiración. «Eu fago as cousas según me san».

1982, a 4.^a exposición, con outros artistas, co gallo do día das Letras Galegas. É no *Centro de Formación Profesional de Allariz*. Son novidades importantes *O carpinteiro* e *O velliño fumando*. Na decoración tamén é perfectamente fiel á terra: folia de carballo e belota, de castiñeiro...

En 1985, 5.^a exposición, faise na *Escola Universitaria de E.X.B. de Ourense*. Vemos: *A muller mazando o leite*, *Os titiriteiros*, *Os músicos*, *un tríptico*, un peto con baixorrelevo, un Cristo, cruceiro, xarras de madeira decoradas. Fondas vivencias plasmadas con tenrura, cheas de poesía.

Durante o ano 1988 está preparando obra. Soña con expór en Vigo, en Coruña, en Barcelona, Madrid...

A súa obra, toda mercada, e moi disputada, está hoxe moi dispersa e espallada. Prá faguer unha nova exposición ten sempre que volver empezar; sempre é nova. Os primeiros traballos foron prá vila, prá Xunqueira; bastante en Miraval. Outras están en Allariz, Maceda, Xinzo de Limia; un bo número en Ourense, en Coruña, Asturias, León, Salamanca, Madrid, Barcelona, Venezuela...

4. *Legoxo tallista e escultor popular*. Antes de cada talla, Legoxo fai un pequeno boceto; vaille dando forma progresiva deica chegar. Ten un concepto artesano la plástica, mais de feito vai moito mais alá da forma anque tan acabada, pois aparece a alma. É de agradecer que así sexa, xa que tamén hai arte que non é mais ca eso. Os valumes e difuminos son universais, non individualizan; poden ser de calquera parte. Se hoxe sabemos dos instrumentos, da indumentaria... medievais, é por estaren nidiamente constatadas nas iluminuras das Cántigas e no Pórtico da Gloria. O arte abstracto é subxetivo, sen dado concreto, interpretable por un vidente en trance en calquera parte, e de todas. E dase o caso que o mundo camiña a marchas forzadas cara aí, cara a despersonalización, cosmopolitismo. Estamos moi a piques de deixar de ser nos. Por eso é que valía ben a pena xuntar toda a obra de «Legoxo» e faguer

un Museo do Pobo Galego; coido non termos artista algún que reflexe tan plasticamente os tipos, individualizados, da nosa sociedade patrimonial, da xaramea, corpo e alma. «Retratos de homes e mulleres da terra, que coñecemos», di un crítico. Os tipos de Legoxo andan por aí, mais vanse acabando, van morrendo dende os anos cincuenta. Un tempo que non volve; unha xaramea en perigo de se perder. Legoxo, con inxenuidade non contaminada, non sofisticada, plasma a súa vivencia; en parte plásmase a sí mesmo. A impronta é persoal, é do pobo do que non saíu. O que hai aí son homes e mulleres e nenos que aínda andan pola carreira, ou que anduveron deica onte. Que van por auga á fonte do Pinguelo, que cocifian na lareira á luz do gancio ou do candil, que acomodan a facenda levando o farol e o baldo... O de acotío ten pouco de monumentalidade; un ir e vir ollando cara dentro tanto coma cara fora, guarranto coa vida que curva os corpos. Termando cos traballos que fan maduras as almas; todo o mais, un leve sorriso. ¿Qué vai faguer o artista, que é un diles, senón, «deixa-los abeños, apaña-la navalla», a gobia, e decilo? Tamén é froito dun longo madurar. Cadaquén temos as nosas cualidades, e esta é moi rara, ventureira. Pro caso mellor é non saber de técnicas, que sen querer deixaría de ser auténtico, tería reparos en presentarse, disimularía ou falsificaría con mais arte. A diferenza vese ben cando se trata de labrar un Cristo románico.

Legoxo di que lle gusta Bucifios, que lle gustan outros; que admira ó mestre Mateo e a Miguel Anxo. Mais il segue coa súa, e fai ben, que cadaquén ten que realizar a súa obra; o demais sería allerarse. A forma de traballar de Legoxo é popular, inxenua; preciosista, con crara delectación, no que é de fábrica, na suntuaria, coma ourive en campaña. É buido cando de flora se trata. Ó retrata-la persoa a confrontación é de tosquedade natural, que a vida é dura e aflora a alma; así é a realidade. «Non aprendín con ninguén» lle temos oído decir; algo, a usa-la ferramenta, daquela que pasou pola capital ou a vila. Legoxo é autodidacta, mellor, pura expresión, honesto e transparente. A calquera hora pode decir: «Esto é meu». E aínda que non dixese. E non é mesmamente un artesán da madeira, que nunca o tuvo por oficio e nin xiquera ten torno. Legoxo é unha secuencia, desenrolada, do seu faguer coa navalla; de neno xa. A súa creatividade aparece mergullada por partida dobre no mundo rural, na terra. Son inspiracions-vivencia íntimas plasticamente expresadas na forma. Segue sendo labrego escultor, tanto coma escultor labrego; que leva cada semana o seu fol de millo ó muiño da Ponte de Pedra e, coa mesma, talla unha muiñada en todo o seu proceso. Que usa o sacho e a fouce cada día, ises que levan *O da coroa* ou *O velliño do burro*; e o chapeo, o barril, as chancas desamalloadas... Unha cousa e ver o mundo á beira e outra é vivilo por longos anos; e, craro, compre sentilo e sabelo expresar, que aínda son menos. E tamén é ben de agradecer que, botada a lebre pola sona, non caese na tentación de crelo e de querer aprender a faguer, coma os demais, nunha *aca-*

demia. E derramarse ou derramar o arte *seu*, o popular. É humilde, pero tamén de carácter, que non se domeña.

Non é que non sexa moi bo domeña-las exquisiteces do arte, senón que os auténticos de ida poden non sélo de volta; eu diría mais, non poden xa sélo verdadeiros máis nunca. Será arte popular, mais que se atén a algo e ten conta con algo, non pura expresividade sen reparos. O que ganan en arte é universal, non individual e propio. Legoxo é inxenuista de fonda inspiración artística, coa que empezou; esa condición pode encubrir mesmo a falla de canon. O mesmo Faílde, de volta, aparece cun popularismo estudiado, mesmo que se coce co infantilismo; do artesanismo pasa polo academicismo e, a posta, volve a un primitivismo por forza tasado. En Legoxo o popular segue tan transparente como que segue a trampea-la condición de artista e a de labrego, sen abandona-lo medio. Díxose dil na primeira exposición que fixo, que era «un artista puro, incontaminado, sen tendencias», e por elo *incomparable*. Pode ser nimio, preciosista nos encaixes coma un principiante, por inxenuo, mais non ten nin res de infantil, que o que reflexa é realidades vitais, e a vida é seria. Leda, triste, resignada; un termar coa circunstancia que, se sorrí, non chega á gargallada; queixadas caídas e unhas bágoas caladas, mais non se regota. Non é doado chegar ó fondo destas almas, desentraña-la profunda e complexa persoalidade da xamea nosa; senón, que o digan os sicólogos. Presencia e ausencia; realidades próximas e transcendentales. Pois eu coido que deica aí chega o noso artista, aínda que co arte non chegue onde outros chegan. Un drama vivencial representado en madeira; os tipos populares son de corpo e alma, están en acción e falan sen palabras con maus e pés, cos seus corpos e súas caras. Algún me ten dito que lle gusta moito a súa talla, mais as caras... As caras son as de diario, as reais; podían ser outras, suxeitas a canon, ideais, pero non verdadeiras ou auténticas, falsas. Mais entón non debía haber traballiños cos que termar; e ser a nosa xamea outra tamén. Entón luovarían a exquisitez, o equilibrio clásico, mais non preguntarían: «¿E ló, quen é iste?», porque non hai sofisticación nin manipulación. Di ben o Legoxo: «Eu quería faguer vivir á madeira», coma unha reanimación ou trasvase. O artista ten inspiración de abondo e a vida en torno por il asumida e sentida, deposítala no cepo ó que lle tira o que lle sobra. Por eso é que a súa obra, chea de significado, conmove por enxebre. Corazón, arte e poesía, con mau coidadosa, sensible e paciente. Alvarado considéralo «verdadeiro artista do escoupre e da gobia, que consegue faguer da madeira carne e oso cheo de beleza, emoción e sentimento popular».

Se a volta ó popular inza a partir de Brocos polo cabo do XIX, a recadén dil segue unha boa xeira de adictos ó sistema: Asorei, Faílde, Eiroa, Baltar, Bucifios, Acuña... Os mais proceden da plástica dos canteiros; Faílde labra, coma fino barroso, ménsulas e capiteis. Istes sí que proceden da artesanía laboral e logo aprenden dun mestre unha técnica, aínda que procuren manterse

ou volver ó propio. Xa dixemos que non é o mesmo. Legoxo, ademais de non ser home da pedra, non emparella cos outros por non sofisticado, por espontáneo. Fáilde reflexa tamén a alma popular, mais ten escola, e ó tela non crea individualidades; son grupos encantadores, de alma inxenua, infantil, populares, mais sublimados deica repetirse. Os valumes son rebuscados, adrede, calculados, estáticos. Está lonxe a mau callosa, que alterna co cincel e o sacho; sabe a distancia tasada á que se pode arredar sen mingua. Legoxo está onde estaba.

5. *Relación de obras:*

- 1) *Escultura: a. Tipos populares; b. Cristos*
- 2) *Tallas: a. Trípticos; b. Petos; c.- Táboas*
- 3) *Suntuarias: Cadeiras, arcaces, escudos, xarras*

1) *Esculturas: O tal da corozza - A galega da fonte - A galega coa ola - A nai e os nenos - A hermana e o neno - A muller co peixe - O vello e o cigarro - O carpinteiro - Muller mazando o leite - Vello en burro - O monaguillo - O peloqueiro - A pantalla - Grupo de músicos - Grupo de titiriteros - O chanqueiro - O mallador - Dez Cristos, todos románicos non sendo tres: O Cristo de Santiago de Allariz - O Cristo barroco de Ourense - O Cristo vivo de Almoite.*

2) *Talla: Trípticos: da S^a. Mariña - da Asunción - da Piedade.*

Petos de ánimas: retabuliños, petos de pedir.

Táboas: A morte do papa - A matanza - Muiñada - Pulpada na feira - Pisando as castañas - Na forxa - Na carpintería - A malla

3) *Suntuaria: seis cadeiras, arcaces, dez escudos, moitas xarras, outros.*

6. *Estudo das obras:*

a) *O tal da corozza.* Hai dúas esculturas en buxo; unha en Ourense, outra tena o autor. De 80 ctms. de alto, dunha peza. O home vai embrullado coa corozza, con carapucha e polainas; empuña coa dereita a aixada, coa esquerda a fouciña nova do trínque. Aquela toda exenta. Todo está labrado en cada freba de xunco, bías, nós e lazadas, incluso o rabiño da carapucha. Leva chancas. O trato da corozza é moi persoal. Camiña o home atafegado que non se lle ve mais ca cara; semella ir decindo a quen ouza «A min, que chova».

b) *A galega da fonte.* Moi representativa. Ven a muller da fonte coa sella, ferrada ou balde, á cabeza a bo paso. Ampara a vasilla con entrámbalas maus. O vaciado é completo e as extremidades de todo libres. Leva pano á cabeza, atado ó desgaire, e rolla. Na toquilla cruzada vese o labor de gancho; o cingui-deiro, moi rameado, cai con gracia. Na sella aparece tallado, en baixorrelevo, un mozo que leva algo nas maus; as asas son dous gatos. A moza, de bo ano, vai decidida.

c) *A galega coa ola.* Ven ela da fonte coa ola á cabeza, que ampara lixeiramente coa dereita. Coa esquerda ampara a cabeza do neno, que leva o seu barril na mau e a outra no bulso. A roupíña do neno semella de garda, que a

non sabe levar coma a de a cotío. Mellor leva a nai o seu pano de cabeza, anoado; labrada toquilla o mandil ou cinguideiro. Son caras anchas, de pan enteiro, saúdaes.

b) *A nai e os nenos*. É unha maternidade chea de tenrura; vai cáixeque toda a familia. Leva a mais pequena no colo, coa dereita, e aínda lle sobra mau pra amparar dun pé ó cativo que leva ó chico e que se agarra con ámbalas maus á súa fronte; e vai rindo no alto. A nena mais velliña vai ó dereita da nai, e como parece que non quere andar, a mau que lle quedaba libre á nai, anque é a esquerda, colle como pode á pequena pra que se non arrede.

e) *A hermana e o neno*. Hermano-a por aquí dinlle ó pobre que anda a pedir. Pois é unha hermana que vai pedindo; ata leva unha moeda na mau que di que é de 50 ptas. das de Franco. A muller leva pano á cabeza (toda-las mulles o levan) naturalmente derribado con natural nozada. Leva un pano mantón vello de gran flequeira con que acocha unha meniña de cara redonda coma a dela, atafegada que non se ve mais. Andando, agarrado éla, vai o neno xa grandíño, portanto na outra mau o serán de esmola. Leva chancas de cachoto, como di o P. Crespo. Na peaña firma, coma nas demais, «Legoxo», 1976. Foi para León.

f) *A muller co peixe*. Ela, de blusa e toquilla, sempre con mandil, ven satisfeita coa banasta á cabeza chea de peixe. Na esquerda leva un serán con peixota. O pano á cabeza, moi ben realizado, recóllese atrás na covatiña. O tecido do serán e da banasta é minucioso. Todo vaciando, mesmo as asas do serán, as pezas das chancas, mallós... Cara redonda, sana.

g) *O vello do cigarro*. É unha escultura moi expresiva, que plasma perfectamente o momento despreocupado de botar un pito, armado de chisqueiro e mecha, xa chupando. Dedos curtos, gorra vella; chaqueta e pantalón coas súas lорzas, tamén en descanso, arrimado unha perna, a remesuco totalmente excavado. Aínda fican vellos distes, os nosos. «Eu xa traballei ben; agora que traballen os netos». Está en Ourense.

h) *O carpinteiro*. O home anda á carpenta e vai cara o traballo coma cada mañá, satisfeito, perdido o pensamento. Podía ser fillo do vello de pau a cesta de carpenta ó homebreiro, coa esquerda; na dereita, colgando e agarrada da mau, a garlopa. Todo está traballado independentemente, exento, o que supón un esforzo de labra enorme, e arriscarse ó non disimular res. É unha das tallas mais logradas, coma a do vello, pola anatomía, o movemento e a expresión. Deus sabe qué contas il irá botando, qué ilusions. «A vida, despois de todo, ben se leva». Está en Maceda.

i) *Muller mazando o leite*. Cola ola do leite ben preparada e apoiada a cunca coa esquerda, inclinada, dalle ó mazarelo coa dereita. Está ó que está, o pano á cabeza en punta, ben anoado, e toquilla de todo labrada á gancho. Roupas longas, deica os pés. Séntase nunha mesíña, todo excavado. Cara re-

dondeada, desas que andan pola carreira. As nosas mulleres levaban sempre pano á cabeza, toquilla e cinguidiero. Está en Ourense. 1984.

l) *O vello en burro*. Vai a cabalo do seu burriño, que ten que engruña-las pernas pra non bater cos pés no chau. Primitivismo inxenuo no animal. O homiño, cara chea e sombreiro de palla ben tecido, de chaleque por ser de vrau, vai coa fouciña na mau dereita, co fío pra baixo como dicta a experiencia; algo inclinado polo peso dos anos. Os novos xa andan na leira segando; total il vai-lle levar unha augiña fresca e faguer que fia esbeirando unhas silvas. Todo ben excavado e exento; o arricaque, con albarda e todo, esquemático, tosco. Foi pra Ourense.

m) *O monaguillo*. Son varios os que ten realizado o artista, todos semellantes, como eran os da Colexiata cando se endomingaban con capisaíos. Leva o peto das ánimas e vai pedindo pola eirexa. Están espallados.

n) *O peliqueiro*. Tamén fixo xa dous. O que describo está en Laza, donde é o peliqueiro que representa. A indumentaria é asegún manda a tradición, puntualmente axustada ós canons; carantoña e na cabeza mítera con testa de touro brabo. Traxe barroco, estilizado, con rico pantalón de volantaría de fino encaixe e milfeira; chalina longa, ambas maus armadas de senllos pelicos bochudos cos que zorregar. Iste traxe non debe de pasar do XVIII. Firma Legoxo. 1987. Outro peliqueiro está en Xunqueira de Ambía. Tamén ten Legoxo dúas *pantallas*; unha en Xunqueira de Ambía e outra en Xinzo de Limia onde corre no entroido. Coma no caso derradeiro, polo obxecto, é inexpresivo, teso, pura apariencia. O traxe, tamén, unha suma de elementos diversos: chocas ben resaltadas, exentas, arredor da cintura, e bixigas inchadas en cada mau, o propio; faixa tradicional; polaina e zapato de coiro, casco guerreiro sobre a carantoña, e sobremangas de gala dalgunha orde de cabalería. Unha, ó menos, é de 1987.

ñ) *Grupo de músicos*. Grupo folklórico de nove, cada un ó seu, coa debida expresión; nada sofisticado, realista e representativo. Caras cheas, alegres ou atentas ó que fan, cos ollos cerrados. Zanfona, violín, cedra, flauta, vello acordeón; tamboril e bombo, pandeireta e gaita. Traxes típicos variados, individualización física xenerosa.

o) *Grupo de titiriteiros*. Foi feito pron home de Teatro, que o conserva. Visten de variada farándula, acorde ca súa finalidade; van polos pobos, homes e mulleres, e todo é risa.

p) *O chanqueiro*. Levouno un que sempre se adicou ó coiro; está en Xunqueira. Sentado no seu taborete de tres pés, todo exento, co seu mandil de coiro sobre o chaleque e faguendo aba, ten entre maus unha chanca das de cachote. Ten as maus defendidas coas manoplas, e labra. A cabeza redondeada; está de bo ano, con pucha paragüeira. 1975.

q) *O mallador*. Cara de lúa chea, sudorosa, con sombreiro vello de palla e o mallo ó ombreiro, en lance. As mulleres déronlle a volta ó eirado e il, cos

outros, volve ó trelo. De medio corpo arriba vai nú de todo; a camisa en forma de rolla arredor da cintura e con abarcas nos pés. Tan traballador que o pértigo dependura libre xonguido á manguera cada unha das pezas coa súa casula. As riscas do pantalón e as lorzas, dan idea de ser de dril: ¡«Eí ven ovella!»». E xa están zuopando.

Deixamos citada aquí unha boa representación de escultura de *Tipos populares* de Legoxo. Poucos materiais haberá tan nobres e propios pra plasmar o ser da nosa xente. Trabes de castaño, curadas ó fumo de centos de anos na casa petrual; buxo de ata trinta ctms. de groso, de 300 anos, que coñeceron o rumbo dos pazos e o seu esmorecer. Nogueira escura de distintas tonalidades. Todo da casa. Tamén esas madeiras van desaparecendo día a día, cos vellos.

Cristos. Xa colleron sona os Cristos de Legoxo, amén de ser significativo, na nosa imaxinería contemporánea e aínda moderna, o feito de tallalos. Son xa mais de dez e anda con algún entre maus nistes momentos. Xa dixen que o artista popular, se o non pretende, labra un Cristo románico ou barroco; iste é o popular, aquí primitivo, estilizado pola trascendencia. Os Cristos románicos de Legoxo, como non podía ser menos tratándose dunha idealización medieval, son estáticos, intemporais, superiores coma un símbolo vivo trascendente, inquisitivos e omnipresentes. A ollada fixe penetra deica os angumiños; o fiel devoto, a humanidade, non ten outro centro, queira ou non, porque é rei e xuíz soberano, sen tempo, cheo de maxestade.

a) *O Cristo de Allariz.* Está na eirexa de Santiago, presidindo o altar mor. Fíxose no ano 1985. O artista inspirouse en tres: no Cristo de S. Salvador dos Penedos, á beira de Allariz; no que hai na catedral de Ourense, e nun francés, todos románicos. Trátase dunha síntese persoal, tan ben lograda que xa mais dun señor profesor o ten ensinado coma modelo auténtico medieval. Os críticos, así Filgueira Valverde, consideráno «peza exemplar». É de madeira de castiñeiro crara, lixeiramente policromada con tona tostada. Mide 1,60 de alto, e a cruz 1,50. O INRI e os cravos, xebrados os pés, son de nogueira incrustada. Está coroado de maxestade. Nin res se lle escapa da ollada inquisidora. A mística non ten conta coas formas. Hai na Allariz outros 2 Cristos románicos de Legoxo, e un barroco, de dormitorio.

b) *Tres Cristos románicos de Ourense,* en dormitorios; e un que foi pra Madrid. Son tablas en buxo de 0,40, sobre cruz-árbore. É unha interpretación persoal, máis estilizada a cara ca no Cristo de Allariz. Ben tratados os panos; finamente a cruz, cáixequese esenta. Son Cristos vivos, non traspasados aínda pola lanza de Lonxinos. Semellante estes é o Cristo do tríptico chamado de Santa Mariña.

c) *Cristo barroco.* É un barroco persoal, vivo pero paciente, de aspecto tosco nada mitificado. Trata os panos con naturalidade. Sobre cruz redonda,

de tres cravos, leva INRI en galego (X.N.R.X.) incrustado de nogueira sobre buxo. Pra Ourense veu outro Cristo vivo semellante ó de Almoite, de dormitorio.

d) *Cristo vivo de Almoite*. É de 1988, de madeira de castaño moi curada, de tres cravos sobre cruz redonda. É un Cristo persoal, natural, popular, vivo; semella un Velázquez de Legoxo, interrogante. Delicado o labrado de cabeleira e coroa de espiñas, panos, etc. Cravos e INRI son incrustación de nogueira. Ocupa un vano no lenzo de parede norte da eirexa de conxunto penitencial. E efectivamente o Cristo inclina suavemente a cabeza, con expresión de benignidade interesada. É unha gran obra da imaxinería popular galega; unha gran talla.

Trípticos. Compre sobrancea-los trípticos de Legoxo, pequenos retábulos completos en sí mesmos, cheos e unitarios ó mesmo tempo. Anda agora a voltas co cuarto, con Cristo coma figura central. As figuras son reais, nada sofisticadas, mais elevadas de plano, sacralizadas e cun tanto de hieratismo; menos expresivos cos tipos populares. Ocupan lugar segundeiro os anxos que cobren enxutas e recantos. Os símbolos e a decoración integrante, son os da terra, o mesmo cos santos. Madeiras de buxo, castaño e nogueira, tamén en combinación. Todos pechan en urna.

a) *Tríptico de Santa Mariña*. Leva o nome por ser esta santa o motivo principal. Está en Xinzo de Limia, presidindo un dormitorio. No conxunto é de 0,80 cms. de alto por 70 de ancho, labrado en baixorrelievo. A placa central repártese entre un Cristo de tipo románico e Santa Mariña, padroeira de Xinzo. O coroamento, fixe niste caso, en arco de medio punto. Nas portiñas, nunha S. Rosendo, noutra Santiago peregrino. O fondo sobre o Cristo, forma unha cóncave en aureola, cinguida por arco de corda; ramallo de carballo con belota nas enxutas. S.^a Mariña, con coroa, leva palma de victoria e a cruz, e de peaña unha cabeza de anxo. Folla de castiñeiro nos capiteis. Na mítera do S. Rosendo vese o escudo do antergo reino de Galicia. É curioso que sobre do arquíño enmarcador aparezan dúas vieiras, mentras que sobre o apóstolo se ven follas de videira. Os esteos son salomónicos. O basamento, imitando peito, leva cabezas de anxo nos cantos; escudo de Galicia e de Xinzo xebrados por follas de carballo. É do ano 1985. De corte popular barroco, non sendo o Cristo.

b) *Tríptico da Asunción*. Barroco, ou mellor popular de Legoxo. Está en Maceda. Todo é realista, gardando as distancias impostas polo respecto sacro. Presídeo a Asunción de Nosa Señora o ceo, sobre volutas coas que gurrán anxos coma nun xogo infantil agarrando das puntas dun lenzo, ó que axudan outros dous coa puntiña dos dedos; todo enmarcado entre columnas lisas con arco. Nas enxutas, ramallo de carballo e belota. No pequeno frontón triangular, que pecha, dous anxiños sotén unha coroa imperial. Nas portiñas apare-

cen anxos; nunha, de pé, tocando a gaita e outro encollido na enxuta, con flauta. Noutra, tocando o bombo, ó que corresponde na enxuta, encollido, o que toca o tamboril. No basamento, especie de peto, tres escudos: o de Galicia flanqueado polo de Ourense e X. de Ambía. 1980.

c) *Tríptico da Piedade*. Ningún dos trípticos de Legoxo é igual, nin xiquera na forma. Iste está tallado en nogueira, con relevos de buxo. O centro, acobillado baixo arco de medio punto e columnas salomónicas, o mesmo cas figuras laterais, está ocupado por unha Dolorosa con Cristo morto en brazos, ó pé da cruz. Nas portiñas: María Madalena cun boto de áloe, e S. Xoán Evangelista; sobre ambos, senllos anxos de xionllos, un con cálice, outro con candea. Coroamento rameado, que pecha, con dous anxos que sostén o X.N.R.X. incrustado en buxo, e a coroa de espiñas. No basamento símboloxía da Pasión de Cristo. O parco adorno é de folla de carballo e castiñeiro, belota e ourizo. Tríptico dun gran equilibrio.

Táboas. Trátase de paneis monográficos, descriptivos, dunha gran riqueza e realismo, con escenas de vida rural. O seu valor etnográfico é grande por reflexaren, plasticamente e con gran forza, fitos populares ó longo do ano. Son coma páxinas dun libro aberto:

a) *A matanza*. En catro tempos: Sacrificando o porco, todos agarrados él; o porco dependurado e aberto; a desfeita e a chourizada. Foi pra Barcelona. *A malla do pan*. A xente distribuída na aira, cadaquén na súa alaboura; a meda e ó pé o eirado coa més tendida, os malladores cos mallos, levando a palla, o palleira... Está en Ourense. *A feira*: A pulpeira con seu caldeiro, teseiras, pratos; xente comendo, feirantes... *A muiñada*, que foi pra León: o burro co caso, levando o saco á moxega, dentro do muiño... *A forza*. O ferreiro a e xunca, martelos; a pía da calda; a forxa co lume e os foles, ferramenta preparada... *Carpintería*: banco da carpenta, ferramentas, mobles feitos...

b) *A morte do Papa*. É esta unha táboa excepcional. Di Alvarado que «recuerda a los mejores tallistas imagineros de tantos retablos de iglesias gallegas del barroco». É unha táboa de nogueira o panel; enmarcada por columnas salomónicas e arco románico de corda e axedrez, en buxo. Xa dixen a recadén cal foi o seu precedente, feito cando o artista tiña sómente 14 anos. A escena aparece na alcoba do papa, artesanada con sensación de profundidade real e con tódolos integrantes da realidade: cama co doente, mesiña de noite, alfombras, crucifixo á cabeceira, bargueño, armario, cadros, parte lateral, lámpada que colga do artesanado... Coma se houbesen apartado a parede frontal, todo está visible; no que sería o frontón, a gloria celestial, escena dun gran equilibrio e perfección: S. Pedro no medio coas chaves, agardando; ós lados dous anxos gaiteiros en acción; nos extremos anxo con bombo e anxo con tamboril, respectivamente; todos sobre volutas. Dentro na alcoba: o papa semincorporado coas maus xuntas, solideo derribado e anteollos; abofellas

que se asemella. A cama está tan retorneada como se fose exenta, con símbolos papais nas banceiras, igual cas alfombras no chau. Á beira a mesíña cunha biblia. De pé, á beira da cama, o Sagrado Corazón de Xesús. A colcha é un puro traballo de encaixe e gran milfeira; ós pés, dous anxos, un por cada lado, ofrecen, un unha coroa, outro a palma da victoria. Ó fondo hai un bargueño cun floreiro e dúas candeas, e espello; un armario coas súas portas decoradas; un percheiro do que dependuran as vestiduras do papa; na estola as armas pontificias. Nas paredes dous cadros: fronte ó papa a aparición de Fátima coa danza do sol; de lado, a Asunción de Nosa Señora cuio dogma él declarou. A gran porta lateral amosa as cortinaxes recollidas. A tiara e as chaves están talladas á cabeceira do papa. Excelente táboa, en estilo popular sacralizado respetuosamente, fiel á realidade, personal; nimio no adorno. Está en León. *A suntuaria:* En torno á xente, á xente do pobo, están os seus trebellos de alaboura, mais tamén non deixa de haber algún que outro obxecto que podemos chamar *suntuario*. De tódolos xeitos Legoxo, aínda nistes casos, ten aproveitado os espacios pra plasmar, coma nas táboas, escenas rurais. Son obxectos de uso ou de adorno; en todos aparece, e con forza, o mundo rural. Xa vimos cómo se aproveita na cama do Papa, pra plasmar, coma se fose a propia tecedeira co seu tear, urdime e tapio, cenefa e flequeira; e casa moble e alfombra..., que son tratados coma enseres de por sí, sen lle fuxir a nada. Brosla e recama con ganchiño, como ourive en campaña que non hai máis que lle pedir. Se as persoas, mesmo sacralizadas, son trasunto dos veciños da aldea, as representacións son escenas coa xente en acción, e o adorno os follatos que dan sombra. Así pois:

a) *Cadeiras*. Están en algún lugar en Ourense; son de levante, coma de coro conventual. Nos paneis van talladas escenas de *pisa das castañas*, da feira co *pulpo a pulpeira*, do *viño do Ribeiro*, da *muiñada co burriño e o seu fol, muñeiro e roda*, etc. A intrahistoria do pobo no máis típico.

b) *Arcaces*. Hainos en Xunqueira de Ambía e en Ourense. Tamén nos paneis van talladas escenas de gran plasticidade rural, follaxe de carballo e de castiñeiro, etc. Son de madeira de castaño.

c) *Escudos*. Leva feitos unhos dez, grandes e pequenos, de Xunqueira de Ambía os máis. Perfectos, equilibrados, buidos.

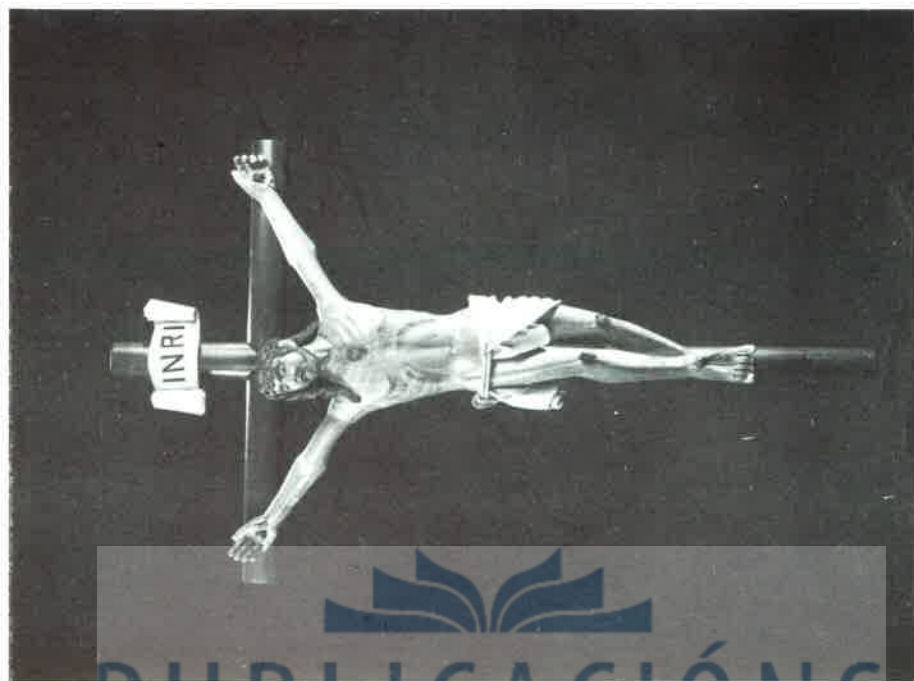
d) *Ánforas e xarras*. Destas son xa infinidade, espalladas por España e mesmo América. Son de buxo; aproveita as asas que convirte en zoomorfas: lagartos, saranaduxas, o can, o gato... No espacio curvo, algo relacionado con uso. Se pra auga: xente que vai á fonte con ola, barril, bandexa á cabeza... Se pró viño, pode aparecer o deus Baco con uvas, coreado por gaiteros. Se pró leite: a muller con canada munguindo a vaca e alguén que terma dela que non coucee, co vitelo á beira, etc. Tamén lle teño visto serpes en manillas de porta e portas decoradas con florons.

c) *Cruceiros*. Son pezas pequenas, de *souvenir*, de 0,25 a 0,30, pra dormitorios, mais completos na súa figuración e historiados e con relevos. Ten feito un bo número diles e atópanse moi dispersos, deica América.

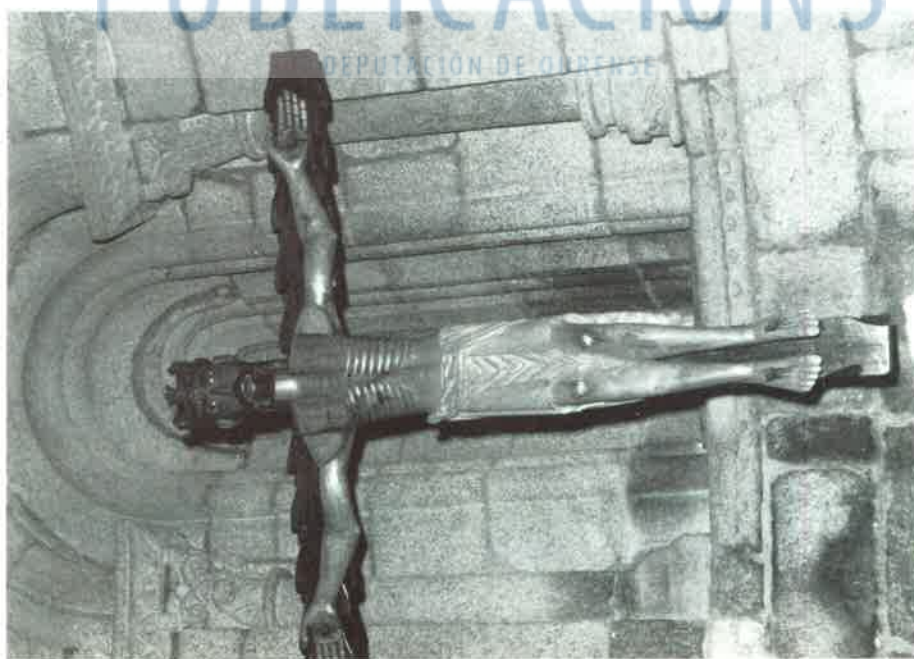
f) *Petos de ánimas*. Nesta faceta ten algunhos petos de pedir, tallada a súa pantalla coas ánimas do purgatorio. Máis importantes son os dous retabuliños, agora rematados, pro petos de ánimas que hai en S. Pedro da Pena e en Trandeiras, dos que hoxe, non fica senón a fábrica, monumental como adoitan no sur de Ourense. Son istes de frontón á maneira clásica. Os petos de pedir que dixemos, xa se entende que son os portátiles; istes son de camiño.







2. Legoxo. Crucificado. Almoite.



1. Legoxo. Crucificado. Allariz. Iglesia de Santiago.



3. Legoxo. Tríptico da Piedade.



4. Legoxo. A galega coa ola.



5. Legoxo. «O vello e o cigarro».



6. Legoxo «O vello en burro»

	Varia
--	--------------





Fernando González Suárez

Las obras en el Convento del Buen Jesús de la Limia a finales del siglo XVII

I

El convento del Buen Jesús de la Limia, ubicado en la aldea de Trandeiras, fue fundado en la primera mitad del siglo XVI y, por la fecha, viene siendo el más moderno de los situados en la provincia de Orense; estuvo siempre ocupado por frailes de la Orden Franciscana, desde el año 1523 hasta su expulsión en 1835.

Es conocida su fundación en el año 1520 como una de las grandes obras llevadas a cabo por la munificencia de Don Alonso de Piña ¹, personaje íntimamente ligado a la historia de la diócesis auriense que llegó a ser Chantre, Capellán Real, Protonotario Apostólico, Provisor, Vicario y Prior de la Abadía de Xunqueira de Ambía, tenenciaro de varias iglesias del Cabildo orensano, como la de San Pedro de Moreiras (Toén) en donde todavía se pueden ver sus armas en un hermoso blasón situado en una capilla lateral de la iglesia y en una puerta con arco que da entrada a un patio de una casa del citado pueblo de la que aún queda un antiguo torreón ² y ³.

Son sus armas dos leones rampantes que sostienen una piña que también aparecen en la lápida de su sepultura en la Real Colegiata de Xunqueira de Ambía donde se lee el año 1544 que es el de su enterramiento.

El Convento de Trandeiras, que en la actualidad está arruinado ⁴ y del que sólo cabe destacar la hermosa iglesia con su airosa torre adosada y la portada plateresca de su entrada, en cuyo interior se cobijan hermosas imágenes del Maestro Cornielles de Holanda ⁵ que a la sazón estaba trabajando en el altar mayor de la catedral de Orense, presenta las características de toda obra abandonada y depredada, que los años y la incuria a que se vio sometido lo han asolado convirtiéndolo en una ruina consolidada; su hermoso claustro, que tal vez es lo más singular de lo que se mantiene en pie, está formado por arcos conopiales, conservándose solamente los de la parte baja, habiendo desaparecido el primer piso; su autor, el Maestro de cantería Bartolomé de Nossendo, lo es también de la portada de la iglesia lo mismo que de la iglesia de Sandiás ⁶.

El estado actual del resto del Convento es una auténtica ruina, como se lleva dicho. Desde la desamortización del siglo XIX pasó a manos particulares que vendieron la piedra que luego fue a formar parte de algunas viviendas del vecino pueblo de Trandeiras e incluso de la capital municipal de Xinzo, y sólo quedan algunos muros en precarias condiciones, próximos a derrumbarse, sin que se pueda constatar la presencia de cualquier elemento que estuviera hecho de madera, tanto en pisos como en ventanas o puertas.

II

Los avatares por los que pasó el Convento del Buen Jesús de la Limia desde su fundación hasta su abandono, transitan por una serie de vicisitudes de la que no es la menor la lucha que tuvo que afrontar el Chantre Alonso de Piña con el Conde de Monterrey a la hora de la fundación ⁷; o lo que sucedió en el año 1668 cuando el Convento «sufrió un horroroso incendio» que no respetó «ni una sola celda donde los religiosos pudieran recogerse» ⁸, iniciándose su reconstrucción al año siguiente, con limosnas recolectadas ⁹, práctica habitual utilizada por una Orden mendicante como la franciscana; como muestra de este aserto hay constancia, también, que en 1670, el Ayuntamiento de Orense concedió 200 ducados para los frailes del Buen Jesús de la Limia, probablemente para ayudar a levantar nuevamente el edificio destruido por las llamas dos años antes ¹⁰.

Entre los eventos sucedidos a este cenobio franciscano queremos dejar constancia de los que tuvieron lugar en el año 1685, es decir, 17 años después del pavoroso incendio, citado anteriormente. Parece ser que en esta fecha el Convento volvía a estar caído y arruinado, encontrándose en el suelo una gran parte de la pared y el esquinal de la parte del mediodía, e incluso el resto que se mantenía en pie amenazaba ruina inminente, de tal suerte, que no se podía vivir en él ¹¹.

Desconocemos las causas que motivaban esta circunstancia pero debía de ser de suma gravedad por cuanto que el Guardián y la Comunidad del Convento trataron de repararlo con la ayuda de Dios y de las limosnas de los fieles devotos.

Para ponerlo en ejecución convocaron maestros, y el día 12 de marzo de 1885, después de algunas posturas propuestas, las remataron en Benito Conde y Domingo Caballero, maestros de cantería; el primero de la villa de Celanova y el segundo vecino de la feligresía de Santa María de Sacos (Pontevedra), Arzobispado de Santiago.

III

La obra que tenían que realizar estos maestros de cantería, después de dar fianzas a satisfacción del Convento, había de ser «segura y de buena calidad» en la forma que luego se dirá.

El precio en que quedó ajustada fue de 5.000 reales de vellón, de a 34 maravedís el real, formalizándose la escritura ante el escribano Alonso Pérez Boreta el día 24 de marzo de 1685 en el lugar de Pena, jurisdicción de Portela ¹¹.

Por parte del Convento compareció el Padre Predicador Gaspar de Arce en virtud de licencia del Guardián del Convento Fray Francisco Crespo, y como fiadores de los maestros, los vecinos de Pena, Francisco Caballero y su esposa Ana Franco, y María Franco, viuda de Pedro Morales.

La obra contratada se inició enseguida por el riesgo y la necesidad que corría comenzándose por la esquina situada al mediodía. La pared debería tener siete cuartas y media de ancho en los cimientos, debiendo ser de piedra nueva hasta el primer piso con un ancho igual hasta la primera faja situada debajo de los perpiaños de las tres ventanas de la hilera de abajo. El siguiente cuerpo tenía que llegar hasta las ventanas de arriba que eran cuatro en total, de las que tendría que elegir los perpiaños, rematando en la pilastra de la puerta con arco que daba entrada a las caballerizas la cual deberá quedar de la misma forma con su arco de piedra «que se nombra en el arte, falso».

Las tres ventanas restantes de la misma hilera, incluidas las de la celda de los guardianes, se tendrían que subir lo que fuera necesario para que quedaran al nivel de las otras.

Hacia la parte de la cocina de la esquina, que tenía doce varas y media castellanas, o lo que es lo mismo treinta y siete pies y medio, se pondría un estribo a tres haces que debería subir hasta el primer piso en su parte media; encima de la esquina se situaría una puerta rasgada en el cuarto bajo del corral de los corderos de cuatro cuartas de ancho y nueve de largo. Encima de la puerta, se construiría una ventana sin asientos, de suerte que si con el tiempo se quisiera convertir en puerta tendría que quedar a propósito para ello.

Toda la obra no llevaría estribos como parece ser que los tenía antes; con lo cual se construiría una columna en la que descansase la viga y el corredor que da paso desde la cocina a la oficina; la columna llevaría su base y su capitel y sería capaz de soportar el peso antes citado. En el claustro alto se abrirían dos puertas hacia dentro situadas simétricamente a las que estaban situadas enfrente de la celda de los guardianes sobre la portería.

Desde el cuarto de la portería se abriría una puerta para unirse al cuarto nuevo, resultante de eliminar la escalera de la portería, pudiéndose aprovechar su piedra.

Una construcción singular que tendrían que realizar los maestros contratados era una chimenea en este último cuarto citado, que parece ser ya exis-

tía; se comenzaría en el primer piso, con tres órdenes de «trabateles», de menor a mayor (*), de suerte que se pondrían las piedras ajustadas para que concordaran con las del primer piso, llevando siete cuartas de vano en las que se incluyen las cuatro de hueco de la pared y tres de afuera sobre los mencionados «trabateles», y en la parte superior, con la misma disposición nueve cuartas, en donde entrará la «cambota» (*) de cinco cuartas de alto, encima de la lareira, que sube por encima del tejado con su cimera de piedra hasta una vara castellana de alto, debiendo llevar las correspondientes gárgolas para conducir las aguas pluviales.

Toda la pared se haría de nuevo, desde los cimientos hasta el tejado, llevando cada hilera «juntirois», de braza a braza, compartidos, para que la obra quede más segura y permanente.

La piedra usada en el esquinal tendría que ser nueva, la más fuerte y recia que se encontrara, prohibiéndose el uso de piedra ya utilizada.

Según las condiciones del contrato los maestros tenían que romper toda la piedra necesaria, buena y segura, que tendría necesariamente que llevar el visto bueno de maestros del arte, de tal suerte que si tuviera defectos tendrían que deshacerla de nuevo y volver a construir a sus expensas.

El convento, por su parte, estaba obligado a suministrar la cal, arena y madera necesarias, a pie de obra, y la falta en cada momento de estos elementos, que obligase a parar la obra, serían por cuenta del convento, que además suministraría el barro que fuera preciso en la parte señalada por los maestros, siendo suficiente con que lo hiciesen a media legua del convento.

Una condición constructiva muy importante era que la obra debería ser de mampostería, como el resto del convento, y no de sillería. Los clavos eran por cuenta de la comunidad, y aunque se pudieran producir bajas, dado que los maestros llevaban ya doce días de trabajo, nadie se las podría quitar.

Como el convento no tenía fiadores, y el padre predicador se había comprometido a juntar limosnas para pagar a los maestros, a medida que fueran trabajando se les libraría lo necesario para su sustento y trabajo, y el de sus oficiales.

* Trabatel: Denominación que se usaba en construcción para una determinada forma de colocar las piedras en una pared o muro.

* Cambota: O capota, parte de la chimenea que corresponde al comienzo de la misma, encima de la lareira u hogar. Modernamente se denomina campana o manto, y tiene, generalmente, forma de embudo invertido y sirve para recibir los gases de la combustión.

IV

Suponemos que la obra contratada en 1685 se llevó a efecto tal como se había ajustado por parte del padre Predicador, Gaspar de Arce y los maestros de cantería Benito Conde y Domingo Caballero.

No sabemos, con seguridad, si se efectuó en conformidad total a lo preceptuado en el contrato porque hoy es muy difícil descubrir, entre los muros y los amplios lienzos de pared que apenas se mantiene en pie, detalles que nos induzcan a adivinar la concordancia constructiva y lo señalado en el documento; por las noticias históricas que se conocen sobre la vida del convento hay que deducir que «... si no se podía vivir en él...» en 1685, después tenemos referencias que nos indican su existencia, aunque siempre dentro de una notable modestia «franciscana» como así lo atestigua Pedro Gómez de Ulloa al decir: «... este convento seráfico (...) está tan *pobre* como los moradores del país» ¹² o cuando el obispo de Blois, uno de los eclesiásticos expulsado de Francia en 1792, «escogió el *pobre* convento en despoblado, titulado del Buen Jesús de Trandeiras» ¹³.

Si esto no fuera suficiente, la invasión francesa originó matanzas y atropellos en los religiosos de Trandeiras y destrozos en «varias celdas y oficinas» ¹⁴; y, finalmente, en 1813 doce años antes de su abandono definitivo, se originó un incendio que destruyó enseres y dañó dormitorios, claustro y cocina ¹⁵.

Entre estas circunstancias y el abandono, incuria y depredación posterior a la exclaustración, se llega al estado actual tal como se muestra en la información gráfica que se acompaña, que no deja reconocer nada de la obra que se tuvo que realizar a finales del siglo XVII.

Nota: Nuestro más profundo agradecimiento a D. José Hervella Vázquez, Presidente del Grupo «Francisco de Moure», por su valiosa ayuda e inestimables consejos, y al arquitecto orensano D. Javier Suances Pereiro, por la aportación gráfica de este trabajo.

NOTAS:

1. Francisco Conde-Valvís Fernández. «*El Convento del Buen Jesús de la Limia*». C.E.G., fasc. LII (1862).
2. José Ramón y Fernández-Oxea. «*Piedras de Armas Gallegas*». C.E.G., fasc. XLII (1959). En este trabajo heráldico, del que dejó buenas muestras, su autor, dice: «... no lejos de la iglesia (Moreiras) quedan restos de lo que fue la Torre de los Puga, entre los que se conserva la puerta de entrada del patio de arco redondo con alfiz rectangular apoyado en repisas y en cuyas albanegas se ven dos escudos de los dueños de la Torre (...) el de la izquierda ostenta dos leones empuñados a un árbol (sic) que abrazan cada uno con su garra derecha y su pata izquierda, que es el blasón de los Sotelo...». Como se ve Fernández-Oxea confunde la Torre de los Puga (en el otro escudo no aparece para nada los calderos y las espuelas, características de esta familia) con la Tenencia del Cabildo de Orense, y el escudo de Don Alonso Piña, con la familia Sotelo.
3. Fernando González Suárez y Julio Francisco Ogando Vázquez: *Ayuntamiento de Toén, memoria justificativa para escudo municipal*. Aprobado en el D.O.G. núm. 253, del martes 30 de diciembre de 1986. En esa memoria se dice: «... D. Alonso Piña, mecenas de las artes y verdadero prototipo de clérigo renacentista, vecino de Orense en la rúa dos Zapateiros; su piedra armera lleva dos leones enfrentados, parlantes, atenazando una piña y su lema «*lusticiam fac et vives*», escudo que aparece en los restos de la Torre de la Tenencia del Cabildo de Orense.
4. Julio Francisco Ogando Vázquez y Javier Suances Pereiro. «*El monasterio de Bon Xesús de Trandeiras*», Revista de la Diputación Provincial de Orense, año II, núm. 5 (1980).
5. José González Paz y Gaspar Calvo Moralejo, OFM, «*El escultor Cornielles de Holanda en Orense*», ABRENTE núm. 9 (1977).
6. Antonio Couceiro Freijomil. «*Origen, fundación y primeros tiempos del Monasterio del Buen Jesús de Trandeiras*» BCPMO Tomo XI, septiembre-octubre 1938, pág. 507.
7. Couceiro Freijomil. *Op. cit.*, pág. 510.
8. Marcelo Macías y García, BCPMO Tomo VIII, pág. 152.
9. Fernando González Suárez. «*Notas sobre el Claustro de San Francisco de Orense*». Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento» de Hagiografía, Toponimia y onomástica de Galicia, núms. 6 y 7 (1985-1986), pág. 20.
10. Benito Fernández Alonso «*Efemérides Orensanas*».
11. AHPO. Protocolo Notarial de Alonso Pérez Boceta, 1685, Caja 1636.
12. Pedro Gómez de Ulloa. «*Descripción de los Estados de la Casa de Monterrey en Galicia*» (1977) Edición, prólogo y notas de José Ramón y Fernández-Oxea. Anejo IV de CEG, 1950.

13. Bedoya, J.M. *Retrato Histórico de D. Pedro Quevedo y Quintano*, Madrid 1835.
14. Juan Rodríguez Legísima. «*Héroes y mártires gallegos. Franciscanos de Galicia en la guerra de la Independencia*», Santiago 1912.
15. Rodríguez Legísima. *Op. cit.*



1685, marzo, 23. Pena

ESCRITURA SOBRE LA OBRA DEL CONVENTO DEL BUEN JESÚS

AHPO. Protocolos de Alonso Pérez Boceta, caja 1636

En el lugar de Pena Jurisdicción de la torre de Portela a Veinte y quatro días del mes de Marzo de mil s^{tos} y ochenta y cinco años Ante mi escribano y testigos Parecieron Presen^{ts} de la una parte EL Padre Predicador frai Gaspar de Arce de la orden de nuestro serafico Padre San fran^o Morador en el Conbento del Sr. Buen Jesus de Limia en Virtud de la lizencia Comisión y facultad Bastante y en forma que dijo traer Para lo que abaxo seara Mencion del Padre Predicador frai francisco Crespo Guardian del dho Conbento y de los mas Padres Relixiosos Moradores de el. Por quienes dijo se obliga a los Bienes y Rentas de el = Y de la otra Benito Conde de la villa de Zelanova y Domingo Cavallero Vecino de la feligresía de Santamaria de sacos Arzobispado de Santiago Maestros de Canteria como Principales, y fran^o Cavallero y Ana Franco su mujer y Maria franco Biuda de Pedro Morales Vecinos de ese lugar de Pena como fiadores de los dhos benito Conde y Domingo Cavallero, y con licencia Poder y facultad y espreso consentimiento que Primero y Ante todas cosas la dha Ana franco Morales Pidio y demandando Al dho francisco Cavallero su marido para juntamente con el y los demas arriba dhos acer otorgar y jurar hasta escritura de fianza y lo en ella contenido El qual se la dio y concedio y ella la azeto de lo que yo escribano doi fe (...) dijeron los dhos Padres Predicador frai Gaspar de arce y dhos benito Conde y Domingo Cavallero que por quanto el dho conbento se había caido y arruinado al suelo Un gran pedazo de la pared de el Por la parte de abajo la esquina que esta a mediodia de calidad que no se puede bibir en el y amenaza Ruina de lomas Restante del dho Conbento y Para obrar dho daño y componer lo arruinado dho Guardian y Comunidad trataron con la ayuda de Dios Nuestro Señor y limosnas de los debotos y fieles cristianos conbocaron Maestros Para Ponerlo por ejecución El día doce de este Presente mes y año que se allaron en dho conbento Mirandola y Poniendola en Posturas, y aviendo avido Algunas las Remataron en los dhos benito Conde y Domingo Cavallero A calidad y condición que avian de dar fianzas legas llanas y abonadas a satisfacion del dho Conbento, de hacer dha obra segura y de buena calidad en la forma que adelante yra declarada y Por su trabajo arrancar la piedra y manofactura El dho conbento quedo obligado A dar y pagar A los sobre dhos Cinco Mil Reales de bellon de treinta y quatro mr. cada Real, y de darlos y Pagarlos tan bien avia de dar fianzas y por ser orden Mendicante Aunque solicitaron Por dho Predicador dhas fianzas no las allaron (...) Dijo que Remataba y Remato dhas obras en los dhos Maestros Para que luego y sin dilacion Por la necesidad y Riesgo que corre la comiencen como ya lo tienen echo y arrancado cantidad de Piedra sin que levante la mano de ella, en la manera comenzando en la esquina que se arruino corriendo al quarto ygual a la Porteria A de llevar la pared siete quartas y media de ancho en el zimiento y a de yr toda de Piedra nueva Asta llegar Al primer Pissado, y dhas siete quartas y media A de llevar de Ancho Asta la primera faxa que a de yr debajo de los pripiaños de las tres bentanas de la ylera de abaxo que an de quedar dhas tres bentanas como las que ya ay A compas, en donde a de Recoger un jemen encima dela misma faxa = Y de allí El otro Cuerpo Asta las bentanas de arriba del otro Ultimo Cuerpo en donde a de llegar a otra faxa Recogiendo otro jemen en donde se an de elegir los pripiaños de las bentanas de arriba que an de ser quatro bentanas Asta llegar a la pilastra de la puerta del arco Al entrar de fuera a las Cavallerizas Ynclusa en las quatro bentanes de esa ylera la que esta encima de dha Pilatras = Y la parte que sirve para las cavallerizas a de quedar de la misma forma y en la misma parte bien segura con su arco de piedra que se nombra en

el arte, falso = Y las tres bentanas Restantes de dha Ylera yncluidas las dos de la zelda de los guardianes se an de Rebullir alzar o subir lo que fuera necesario de calidad que queden al nivel de las otra quatro que se an de azer de nuevo en dha ylera = Y bolbiendo a la dha esquina que esta arruinada en donde se comenzo, azia la parte de la cocina de dho Conbento que consta su largor de doce baras y media castellanas que azen pies treinta y siete y medio en la dha esquina A de quedar Un estribo a tres azes que a de subir Al primer pissado y sobe El medio hestado de dho Pissado = Y aRiba de dha esquina Rasa Una puerta rasgada en el quarto bajo del corral de los corderos de quatro quartas de ancho y nueve de largo = Y encima de dha Puerta Una bentana a Pripiañada sin asientos de calidad que queriendose azer en algun tiempo puerta quede aproposito Para ello = Y encima de ella en la zelda que le corresponde al nivel de las otras bentanas atras dhas otras dos bentanas para zeldas como las demas de dha ylera y a la parte mas arriba andando a dha cocina en la parte baja Una puerta Para el paxar en el misma conformidad que oy la tiene, y sobre ella en el quarto de aRiba que sirve de oficina otra puerta en la misma forma que oy la tiene = Y en atencion a que dha no an de quedar estribos como antiguamente los avia se a de azer Una columna que coxa y en que descanse la biga y el corredor que da paso desde la cocina a la oficina que sea capaz y aproposito Para ello con su basa y capitel y eso mismo se an de abrir dos puertas en el claustro alto a la parte de adentro a la ygualdad de la que esta frente de la zelda de los guardianes sobre la porteria = Y ansi mismo se a de abrir Una puerta desde El quarto de la porteria Para Servirse Al quarto que se Redifica de nuevo y tapar la que esta en la escalera de la porteria y quitar de alli dha escalera y usar de la piedra della Para lo que fuera necesario = Y eso mismo se a de azer Una chimenea en el mismo quarto que se Redifica en la parte donde ya la avia que se a de comenzar debaxo del primer pdo con tres ordenes de trabateles de a tres trabateles de menor a Mayor de suerte que poniendo las piedras ajustadas concuerden con el primer Pissado de abaxo, de manera que aya de tener siete quartas de bano en que entran las quatro del gueco de la pared y tres de afuera sobre los dhos trabateles, y piedras y a de tener nueve quartos de gueco a la tendida y en la misma conformidad de trabateles, bano de pared, ancho y largo, en la parte de ariba A donde entrara la canbota de cinco quartas de alto encima de la lareira, espadaña o cañon que suba encima del texado con su cimera de baul de piedra, que no a de aver en dha chimenea otra cosa que no sea todo de piedra y encima del texado Una bara castellana de alto con sus Gargolas que tomen las aguas = Y en dha pared que se a de azer de nuevo en cada ylera de piedra desde El cimientto Asta El texado en cada Ylera a de llevar juntorios de braza a braza conPartidos Para que la obra quede mas segura y permanente Y la piedra de dho esquinal y estribo a tres azes A de ser de la Piedra nueva mas fuerte y Recia que allare, Y como ba dho desde los cimientos asta la primera faxa todo a de ser de Piedra nueva sin que puedan echar ninguna de la que ya sirvio en obras = Y en esta manera y de la forma dha hes la obra que a de azer y porque dhos Maestros An de llevar los Cinco Mil Reales con las condiciones siguientes = Primeramente hes condicion que dhos benito Conde y Domingo Cavallero An de Romper a su costa y mencion toda la piedra necesaria Para la dha obra, y azerla buena bien segura avista de Maestros del arte que lo digan (...) Hes condicion que el dho Conbento A de ser obligado a Poner a su costa la piedra Cal arena Madera nezesaria para las estadas y servicio de dha obra al pie de ella (...) y lo mismo algun barro si fuera necesario en la parte donde señalaren dhos Maestros sera aproposito con que sea a media legua de dho Conbento (...) Y ansi mismo hes condicion que la dha obra sea de azer y se entien-de de mamposteria Recta como la demas de dho Conbento y no de silleria (...) Y eso mismo es condicion que dho Predicador y Conbento An de ser obligados ademas de dhos Cinco Mil Reales a dar los clabos necesarios Para las dhas estadas (...) Y todas

partes Ansi lo otrorgaron y firmaron dhos Predicador y Benito Conde Y Por lo demas no saber lo firmo Vn. ° que lo fueron presentes fernando Mendez Vecino de aquel lugar Antonio de Alvar Becino de Morgade y Antonio fernandez Vecino de Terrazo y yo escribano que de ello doi fe. Conozco a los otorgantes = Fr. Gaspar de Arce.- Benito Conde.- Fernando Mendez.- Alonso Perez Boceta Doi Fe.

FIRMAS DEL DOCUMENTO

Fr. Gaspar de Arce

GASPAR DE ARCE

Benito Conde

BENITO CONDE

Fernando Mendez

FERNANDO MENDEZ

Alonso Pérez Boceta

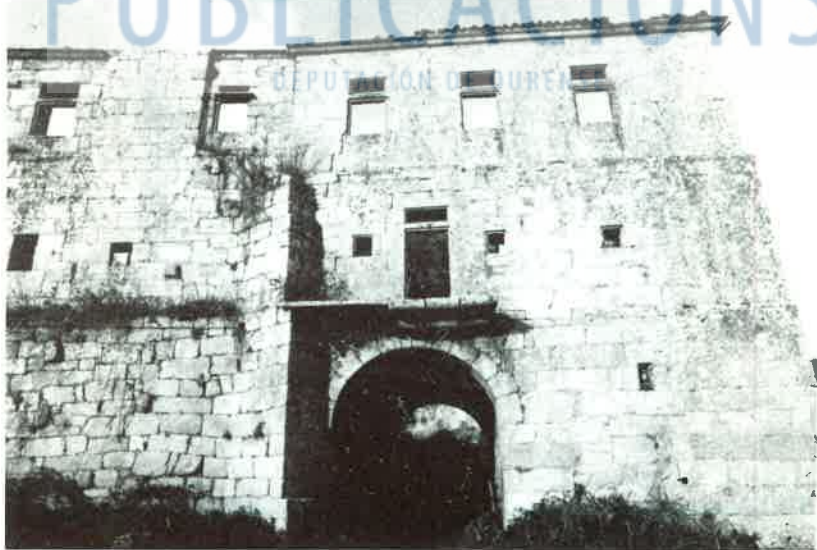
ALONSO PÉREZ BOCETA

ESCRIBANO





1. Trandeiras. Iglesia y convento.



2. Trandeiras. Convento. Ala del Poniente.



3. Trandeiras. Convento. Ala del Mediodía.



4. Trandeiras. Convento. Restos de la chimenea.

Marisol Cerdeira Dacasa

Retablos documentados de los arciprestazgos de Avión y Boborás. Orense): Apuntes artísticos

El presente trabajo es un extracto de mi tesis de Licenciatura, presentada en la Universidad de Santiago de Compostela, el mes de diciembre del año 1986, con el tema: «La Tipología de los Retablos, en los Arciprestazgos de Avión y Boborás. Inventario-Catalogación». De ella he recogido los retablos que en los señalados arciprestazgos están documentados y que hasta el momento no han merecido ningún estudio detallado.

En este sentido se estudia:

En el arciprestazgo de Avión:

- Retablo Mayor de Santa Mariña de Abelenda.
- Retablo Mayor de Santa María de Beariz.
- Retablos colaterales izquierdo-derecho de S. Salvador de Xirazga.
- Retablo Mayor de la Capilla de Sto. Domingo de Xirazga.

En el arciprestazgo de Boborán:

- Retablo Mayor de San Julián de Astureses.
- Retablo Mayor de San Martín de Cameixa.
- Retablo Mayor de San Mamed de Xendive.
- Retablo Mayor de San Pedro Félix de Ponte Brués.

He seguido un sistema de estudio sencillo, a base de un guión típico, con apartados que repito siempre. Pretendo únicamente documentar ampliamente los señalados retablos e indicar sus repertorios. Todo ello puede ser un material básico para un estudio en profundidad.



RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE ABELENDA DE AVIÓN
(AVIÓN)

(Figuras 1-2)

PATROCINADOR.-

AUTOR.- Lorenzo Serapio Monteagudo.

POLICROMÍA.- «... Dos mil ochocientos reales que costó dorar y pintar el retablo del altar mayor...», en el año 1736.

FECHA.- 1670-1681.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.-

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 698 reales - pagados - en varios años.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 2 cuerpos / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

SOPORTES.- Columnas salomónicas.

ÓRDENES.- Corintio / Corintio.

CAJAS.- Cuadradas en las calles laterales del primer cuerpo; y de medio punto en la calle central del primer cuerpo y en la zona central y en los laterales del segundo registro.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Abundancia de motivos vegetales; hojas, vides, uvas, palmas, flores, etc.

ESTILO.- Barroco.

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Mariana y hagiográfica. Destacan las imágenes de san José, un ángel de la guarda, santa Mariña, santa Ana con la Virgen y san Joaquín, todas de factura barroca, contemporáneas al retablo, traídas en 1726 desde Redondela.

RESTAURACIONES.- «... 250 reales que costó retocar el retablo de la capilla mayor...», en el año 1737.

ESTADO DE CONSERVACIÓN.- No existe. Tan sólo se conserva una fotografía realizada en el año 1953.

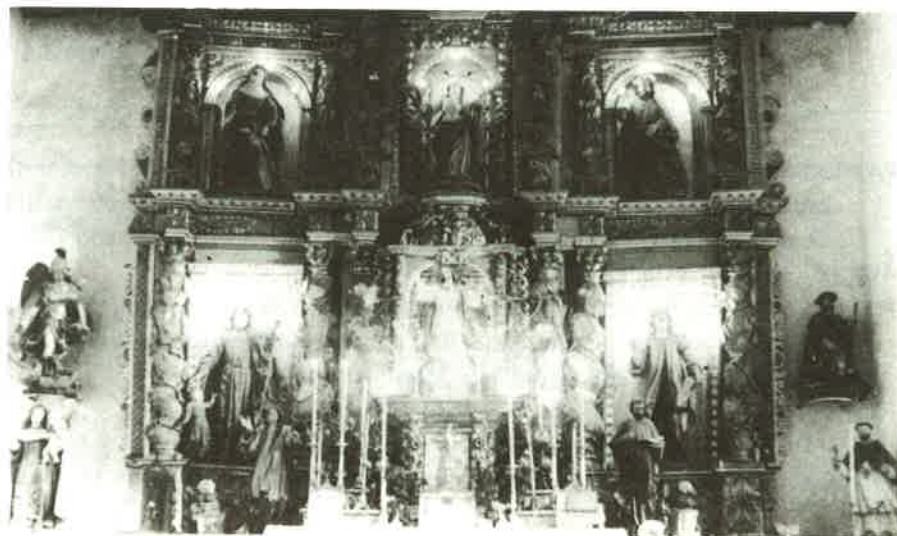
DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Diocesano de Orense (3. I. q): «*Libro de Fábrica y Visitas 1674-1834*». Fol. 2 y ss.
- Archivo Diocesano de Orense (3-I-8): «*Libro de Fábrica 1708-1772*». Fol. 27 y fol. 98.

BIBLIOGRAFÍA.-

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



(Figura 1)

Retablo mayor de Santa Mariña de Abelenda de Avión (Avión)

PUBLICACIONES



SANTA MARIÑA DE ABELENDA DE AVIÓN
Retablo mayor

(Figura 2)

RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE BEARIZ (AVIÓN)

(Figuras 3-4)

PATROCINADOR.- El ilustrísimo Sr. D. Lorenzo de Laranco y Musaurieta, visitador general, en nombre del Arzobispo de Santiago *Ilustrísimo* Sr. D. José de Yermo *Santibañez*, en Santa Visita, realizada en el año 1731.

AUTOR.- Francisco da Vega.

POLICROMÍA.- «... Se pintó y doró el Retablo Mayor, en la cantidad de 5.180 reales de vellón...» en el año 1754, por los pintores Dionisio y su hijo Preseguero e Ignacio González Allás.

FECHA.- 1732.

PLAZO DE ENTREGA.- 1 año.

MEDIDAS.- 5,60 m. de alto, por 6,10 m. de ancho. Sobresale de la pared 36 cm.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 4.370 reales de vellón, pagados en 4 plazos.

CONDICIONES.- «... el retablo se realizará según la planta confeccionada por Francisco da Vega, sin faltar nada, ha de ser todo de castaño bueno. En dicho retablo quedarán cinco cajas para cinco santos, que son: S. Benito, S. Bernardo y en medio de estos S. Miguel y en las dos más bajas S. José y S. Roque y sobre la custodia un Niño Jesús y más arriba de la custodia otra caja para la Patrona, las dichas cajas las ha de hacer dicho Maestro y a su costa las imágenes de los expresados santos, menos la imagen de la Patrona y en el remate del retablo ha de hacer una tarjeta que llegará a la primera clave...».

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 2 cuerpos / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

SOPORTES.- Estípites.

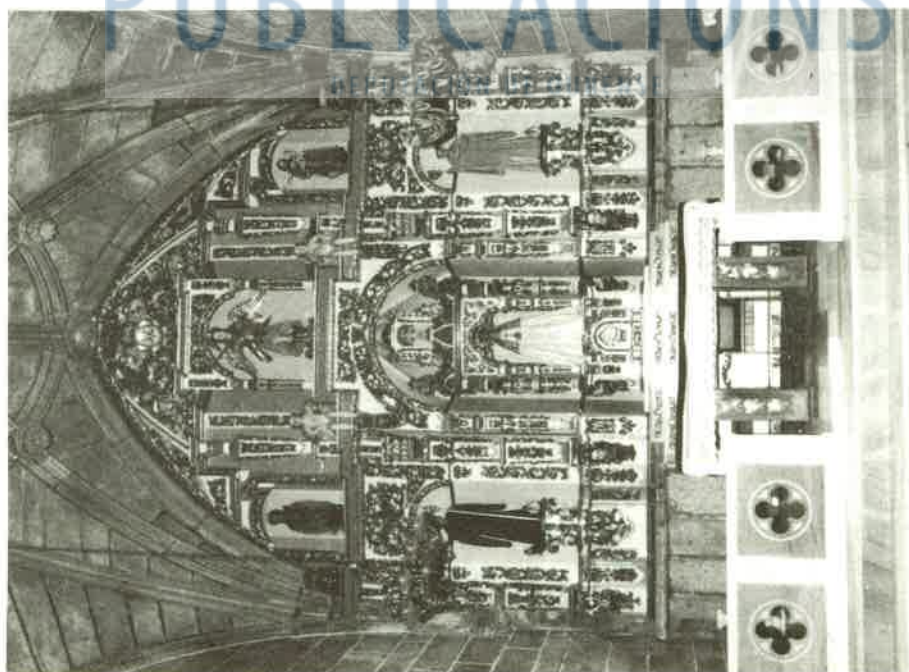
ÓRDENES.- Corintio / Corintio.

CAJAS.- De medio punto en los 2 cuerpos del retablo.

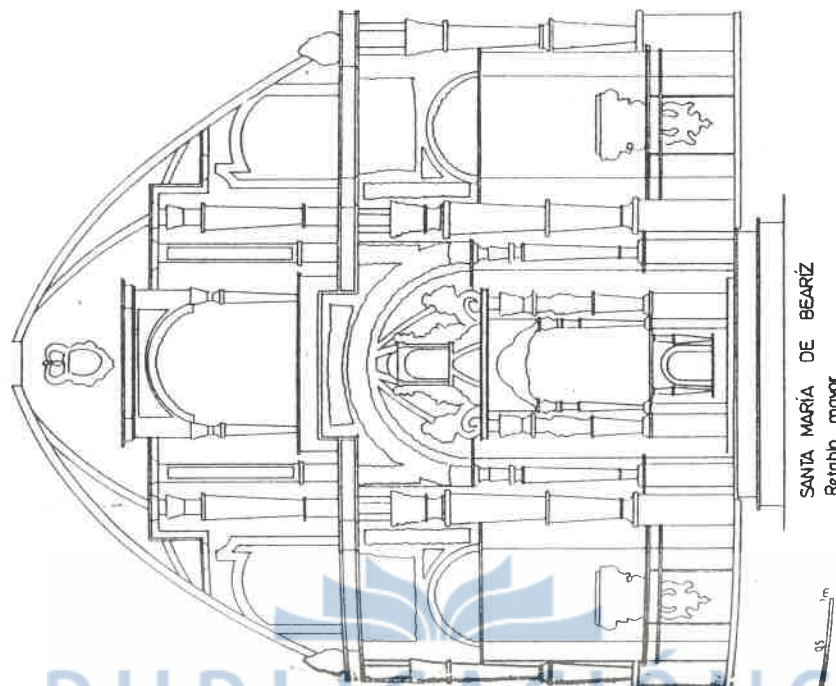
REPERTORIO ORNAMENTAL.- Decoración de ramilletes de finas hojas entrelazadas.

Profusión de tallos y hojas combinadas con roleos y veneras. Cabezas de serafines que se adhieren a las ménsulas.

ESTILO.- Barroco.



(Figura 3)
Retablo mayor de Santa María de Beariz (Avión)



(Figura 4)

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Mariana y hagiográfica. En el retablo se localizan las imágenes de Santa María, S. Benito, S. Bernardo, S. Miguel Arcángel, S. Roque y S. José, todas de traza barroca.

RESTAURACIONES.- 1899 se pinta de nuevo el retablo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Excelente.

DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Parroquial de Beariz: «*Libro de Fábrica 1720-1832*». Fols. 46 y ss.
- Archivo Parroquial de Beariz: «*Libro II de Fábrica 1832-1984*». Fols. 3 y ss.
- Archivo Parroquial de Beariz: «*Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario 1663-1816*». Fol. 22.
- Archivo Parroquial de Beariz: «*Libro de la Cofradía de S. Antonio 1939-1959*»). Fol. 24.

BIBLIOGRAFÍA.-

COSELO BOUZAS, «Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX». Santiago de Compostela 1932, 394 y 552.

RODRÍGUEZ FRAIZ, A. «*Canteiros e Artistas de Terra de Montes, e Ribeiras do Lérez*». Pontevedra, 1982, 469-471.

**RETABLO COLATERAL IZQUIERDO DE SAN SALVADOR DE XIRAZGA
(AVIÓN)**

(Figuras 5-6)

PATROCINADOR.-

AUTOR.- Cayetano Lamas.

POLICROMÍA.-

FECHA.- 1852.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 3,50 m. de altura por 2,15 m. de ancho. Sobresale del muro al que se adosa 36 cm.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 1.280 reales.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 1.

SOPORTES.- Pilastras.

ÓRDENES.- Capitel compuesto.

CAJAS.- De medio punto, en el único cuerpo del retablo.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- En su forma existe carencia de ornamentos, tan sólo aisladamente se encuentra una decoración plástica-arquitectónica.

ESTILO.- Neoclásico.

FINALIDAD.- Devocional.

ICONOGRAFÍA.- Hagiográfica. Presidido por una imagen actual de pasta de un Sagrado Corazón.

RESTAURACIONES.-

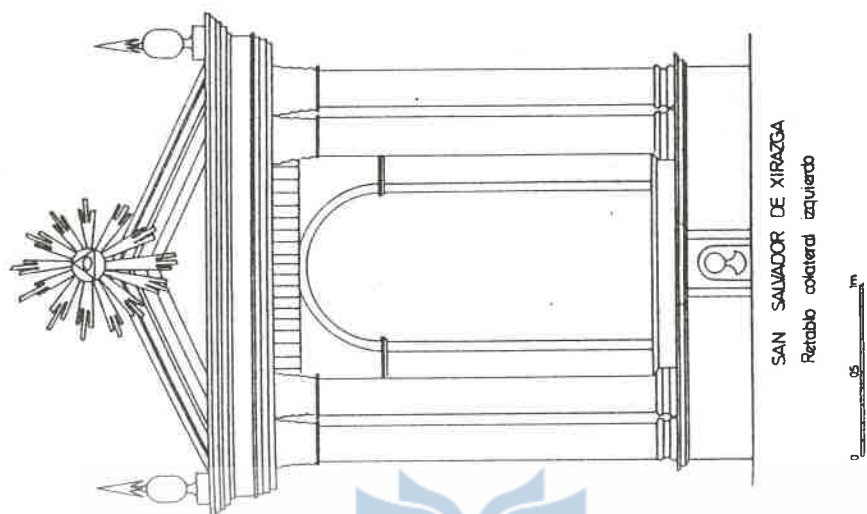
ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Satisfactorio.

DOCUMENTACIÓN.-

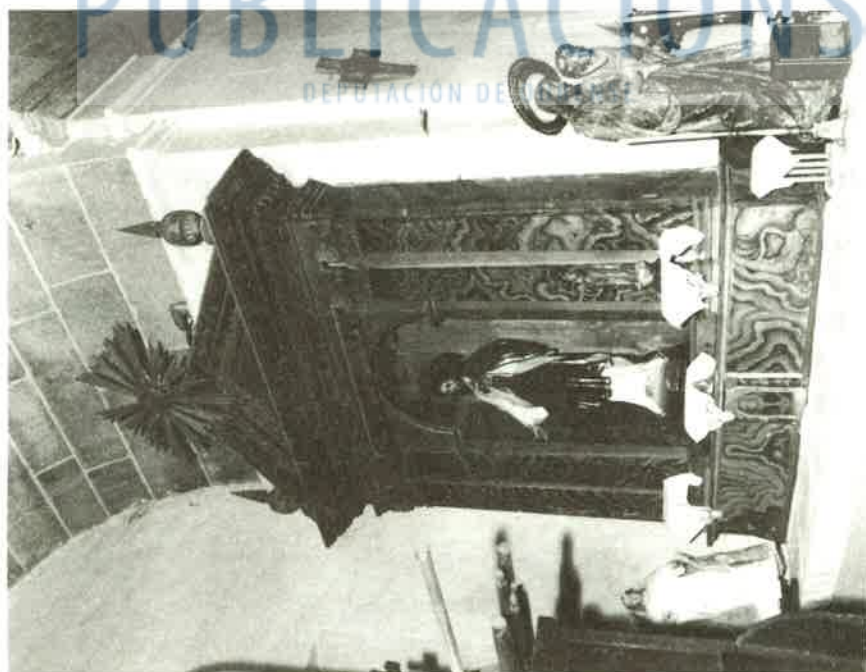
- Archivo Diocesano de Orense. (3.10.1): «*Libro de Fábrica 1746-1856*». Fol. 44v.

BIBLIOGRAFÍA.-





(Figura 6)

(Figura 5)
Retablo coateral izquierdo de San Salvador de Xirazga (Avión)

**RETABLO COLATERAL DERECHO DE SAN SALVADOR DE XIRAZGA.
(AVIÓN)**

(Figuras 7-8)

PATROCINADOR.-

AUTOR.- Cayetano Lamas.

POLICROMÍA.-

FECHA.- 1852.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 3,50 m. de altura por 2,15 m. de ancho. Sobresale de la pared 36 cm.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 1.280 reales.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 1.

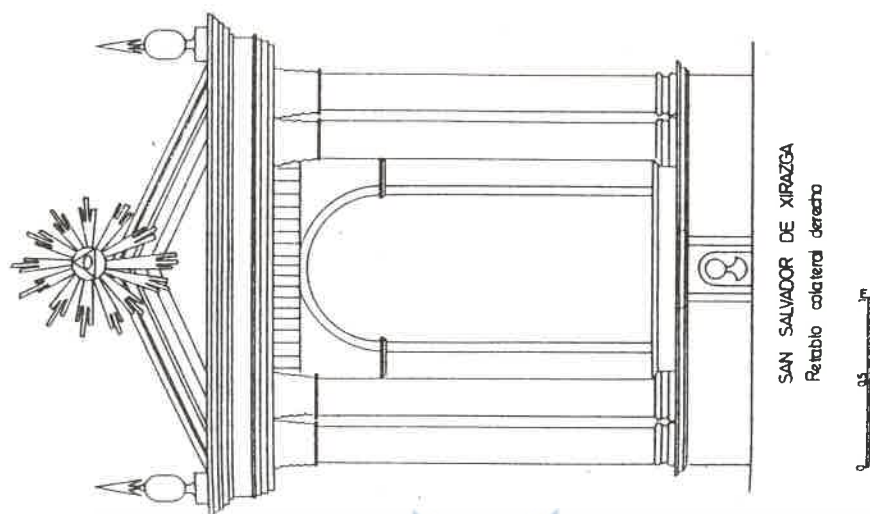
SOPORTES.- Pilastras.

ÓRDENES.- Capitel compuesto.

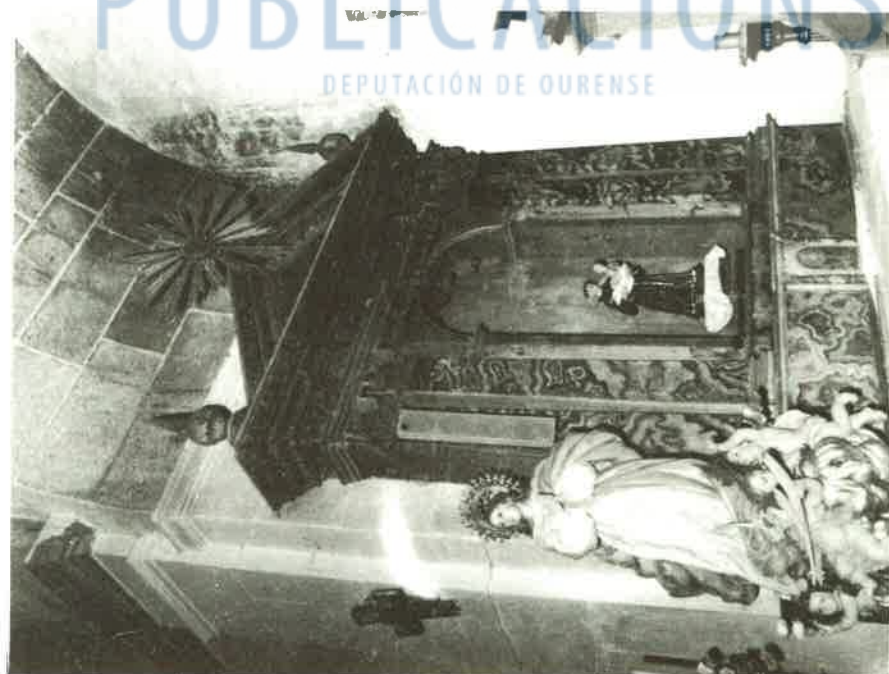
CAJAS.- De medio punto, en el único cuerpo del retablo.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Idéntica la decoración a la de su homólogo colateral izquierdo estudiado anteriormente.

ESTILO.- Neoclásico.



(Figura 8)

(Figura 7)
Retablo colateral derecho de San Salvador de Xirazga (Avión)

FINALIDAD.- Devocional.

ICONOGRAFÍA.- Hagiográfica. Actualmente presidido por una imagen de S. Antonio, talla barroca popular.

RESTAURACIONES.-

ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Satisfactorio.

DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Diocesano de Orense. (3.10.1): «*Libro de Fábrica 1746-1856*». Fol. 44v.

BIBLIOGRAFÍA.-



**RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DE SANTO DOMINGO EN XIRAZGA
(AVIÓN)**

(Figuras 9-10)

PATROCINADOR.-

AUTOR.- Maestro Nieto de Cerdedo.

POLICROMÍA.-

FECHA.- 1798-1813.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 5 m. de alto por 5,02 m. de ancho. Sobresale del muro al que se adosa 86 cm.

MATERIALES.- Piedra.

PRECIO.- «... Cuatro mil reales vellón que se entregaron al Maestro Nieto de Cerdedo por ajustar el segundo cuerpo del retablo mayor...», en el año 1813.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

SOPORTES.- Columnas panzudas, asentadas sobre basas áticas, con fustes lisos, cuyo primer tercio se abocela.

ÓRDENES.- Corintio / Corintio.

CAJAS.- Semicirculares en las tres calles del primer cuerpo y en la hornacina central del ático.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Decoración sobria y fría. Tan sólo destacan las volutas que aparecen en el primer cuerpo del conjunto, así como en el entablamento que separa el primer cuerpo del ático, que aparece recorrido por motivos vegetales.

ESTILO.- Neoclásico.

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Hagiográfica. Las imágenes de Santo Domingo, San Antonio, el Divino Salvador y una Inmaculada, fueron trasladadas a la parroquia de Xirazga.

RESTAURACIONES.-

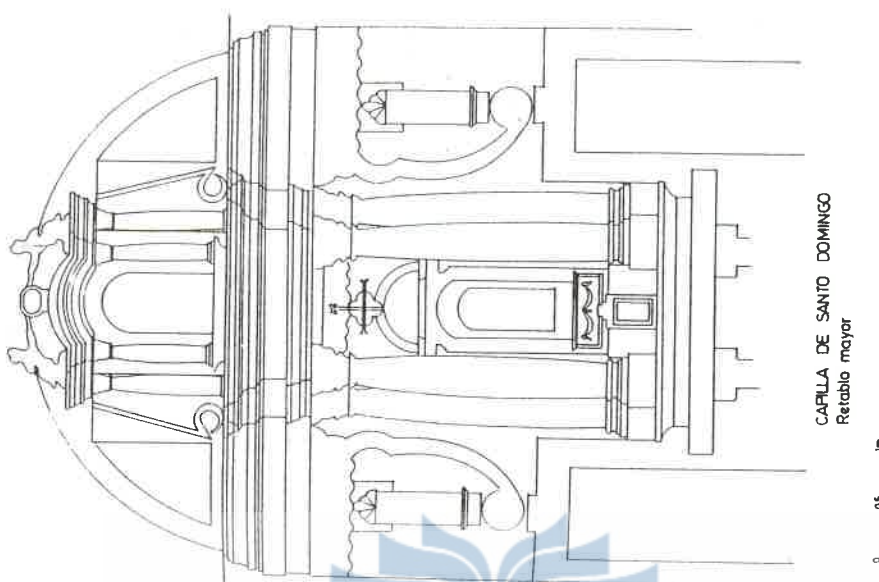
ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Ruinoso y deplorable.

DOCUMENTACIÓN.-

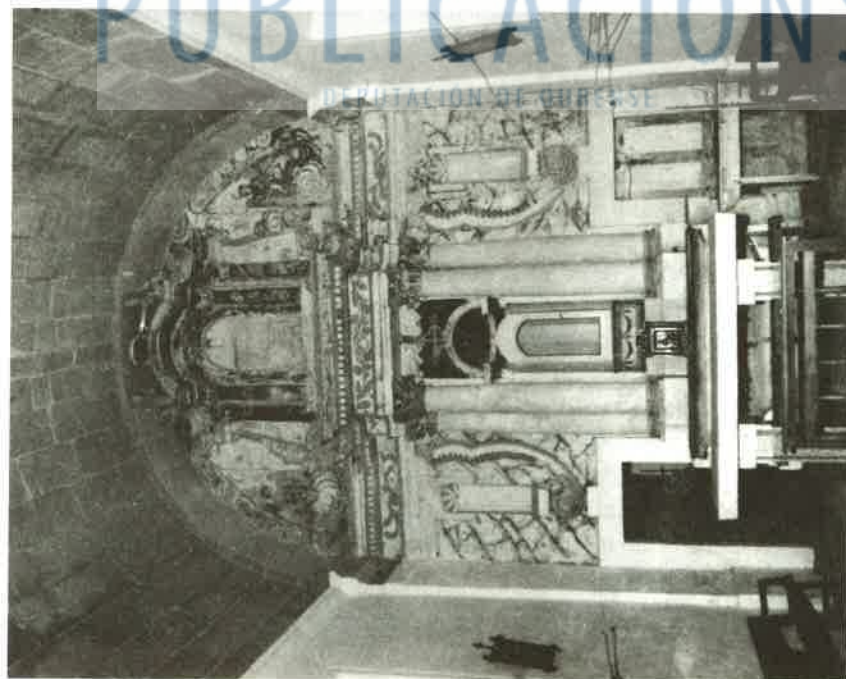
- Archivo Diocesano de Orense. (3.10.1): «*Libro de Fábrica de San Salvador de Xirazga, 1746-1856*». Fol. 89v, 91r y ss.
- Archivo Diocesano de Orense (3.10.2): «*Libro de Fábrica de Sto. Domingo 1797-1861*». Fols. 2r y ss.

BIBLIOGRAFÍA.-

- FERNÁNDEZ OTERO, J.C. y otros. «*Apuntes para el Inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diócesis de Orense*». Vigo 1984, 90-92.
 - RODRÍGUEZ FRAIZ, Antonio. «*Canteiros e Artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*». Pontevedra, 1982, 307-311.
-



(Figura 10)

(Figura 9)
Retablo mayor de la capilla de Santo Domingo de Xirazga (Avión)

RETABLO MAYOR DE SAN JULIÁN DE ASTURESES (BOBORÁS)

(Figuras 11-12)

PATROCINADOR.- El Ilustrísimo Sr. D. Benerando Bayº del Santo Sepulcro de la ciudad de Toro, comendador de Puerto Marín y Fray D. Gonzalo Valledor, caballero Gran Cruz de la Orden de S. Juan, comendador de Pazos de Arenteiro.

AUTOR.- Santiago García.

POLICROMÍA.- «... Fué dorado el retablo por Tomás Gallardo de la feligresía de Parada de Cameixa, cuyo coste fué 100 reales, en el año 1789...».

FECHA.- 1784.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 5,40 m. de altura por 3,70 m. de ancho. Se proyecta desde el muro al que se adosa, hacia afuera 1 m.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 2.100 reales, más el Santo Cristo del ático, que costó 100 reales.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

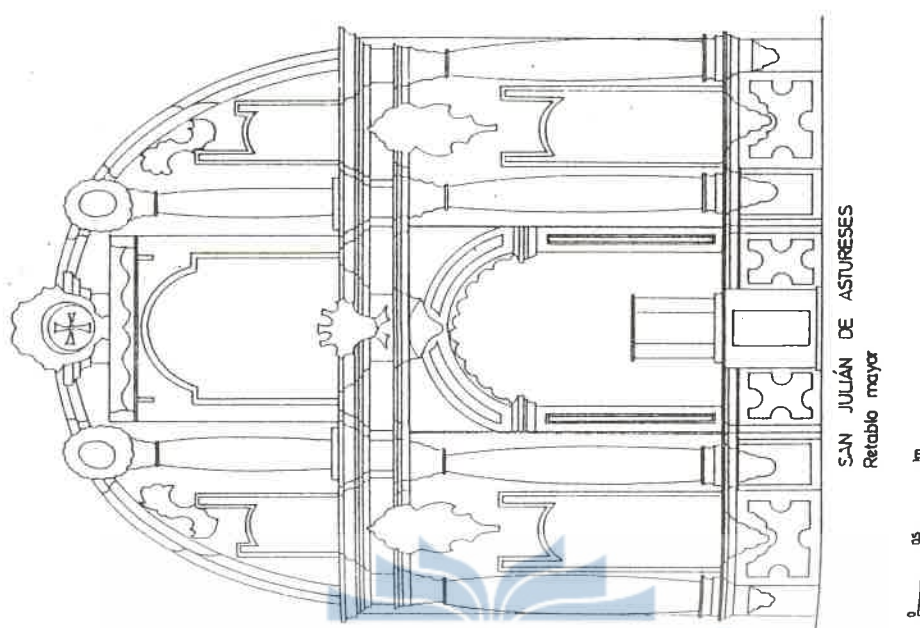
SOPORTES.- Columnas panzudas.

ÓRDENES.- Corintio / Corintio.

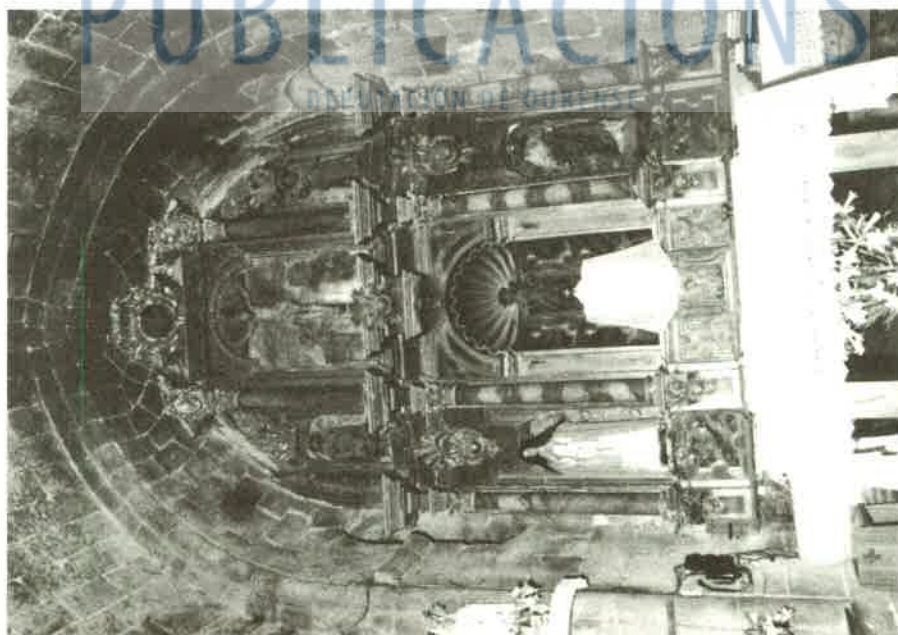
CAJAS.- Semicirculares tanto en el primer cuerpo como en el ático.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Decoración sobria. Destacan los follajes de los capiteles corintios de las columnas, y rocallas que rematan las claves de los encuadres laterales del primer y segundo cuerpo, así como las situadas en la clave de la hornacina principal y en el guardapolvos.

ESTILO.- Rococó-Neoclásico.



(Figura 12)

(Figura 11)
Retablo mayor de San Julián de Astureses (Boborás)

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Mariana y hagiográfica. Sobresalen las imágenes del ático, que son de gran valor, en el centro la figura de Cristo en la Cruz ante una pintura mural, a la derecha de la escena S. Roque, atribuida a Francisco de Moure y al otro lado un Santiago Peregrino, todas ellas barrocas. En el primer cuerpo destaca la imagen barroca de S. Julián, una Inmaculada y un Sagrado Corazón de pasta. Cruz de la Orden de S. Juan en el remate.

RESTAURACIONES.-

ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Satisfactorio.

DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Prroquial de Astureses: «*Libro de Visitas y Casados 1670-1738*». Fol. 21 y ss.
- Archivo Parroquial de Astureses: «*Libro de Cofradía de S. Bartolomé 1670-1837*». Fol. 120v.
- Archivo Parroquial de Astureses: «*Libro de Fábrica 1837-1965*». Fols. 9r y ss.

BIBLIOGRAFÍA.-

RETABLO MAYOR DE SAN MARTÍN DE CAMEIXA (BOBORÁS)

(Figuras 13-14)

PATROCINADOR.- D. Juan Benito Méndez, Canónigo Cardenal de la Iglesia Catedral de Orense.

AUTOR.- Maestro Sueiro.

POLICROMÍA.- «... Habiendo en depósito la cantidad de mil seiscientos reales, se suplica la facultad de poder invertir la cantidad necesaria, en la pintura del Retablo Mayor»... en el año 1852.

FECHA.- 1797.

PLAZO DE ENTREGA.- 6 meses.

MEDIDAS.- 4,50 m. de alto por 3,96 m. de ancho y sobresale del muro al que se adosa 1,37 m.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.-

CONDICIONES.- «... Se hará en madera de castaño buena, bien trabajado, unido, limpio y clavado, el maestro escultor Manuel Sueiro asentará el retablo por su cuenta, a excepción de la custodia que la ha de remitir hecha...».

MODELO.-

PLANTA.- Ochavada.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

SOPORTES.- Columnas panzudas.

ÓRDENES.- Jónico / Corintio.

CAJAS.- Semicirculares tanto en el primer cuerpo como en el ático.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Las formas neoclásicas conviven con motivos decorativos barrocos: grapas, roelos, rocallas.

ESTILO.- Neoclásico.

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Mariana y hagiográfica. Presidido por la imagen barroca de San Martín Obispo. A su derecha la efigie actual de un Sagrado Corazón, y al otro lado una buena imagen de la Inmaculada. En el ático, la figura barroca de San Martín ecuestre.

RESTAURACIONES.- En 1946 se dora de nuevo el retablo, cuyo coste fue 200.000 pts.

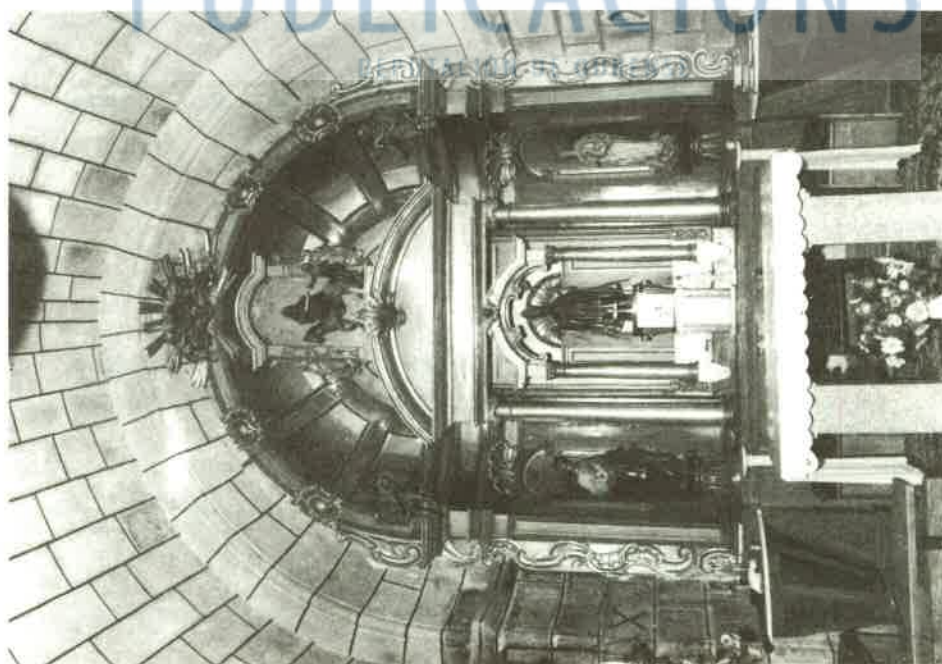
ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Excelente.

DOCUMENTACIÓN.-

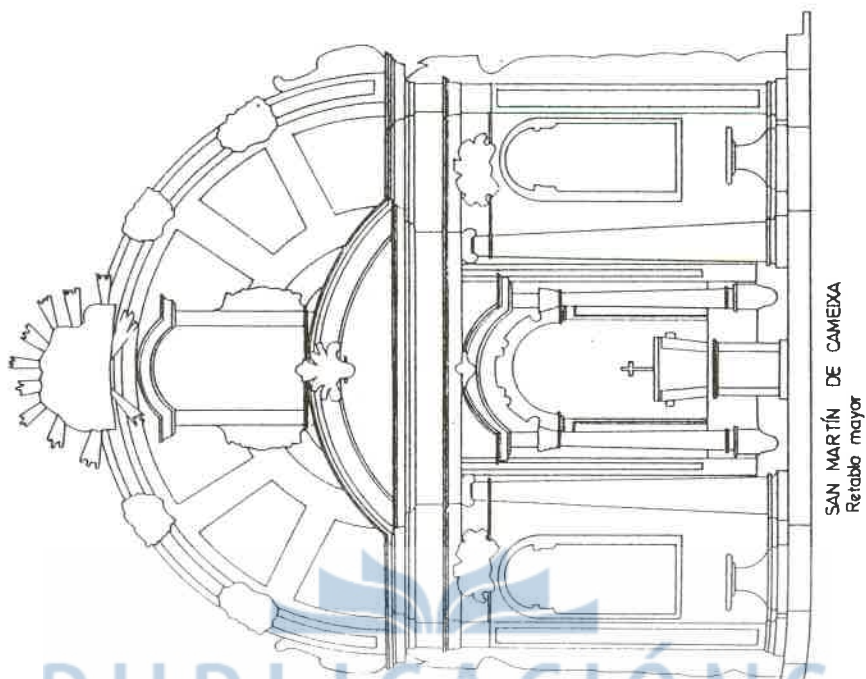
- Archivo Diocesano de Orense. *Prot. de Benito Antonio Álvarez, de Orense*. Fols. 55, 56, 57 y ss., año 1797.
- Archivo Parroquial de Cameixa: «*Libro de Legajos (Contiene cartas eclesiásticas) 1640-1852*», s.f.

• Archivo Parroquial de Cameixa: «*Libro de Fábrica 1908-1981*». Fol. 3 y ss.

BIBLIOGRAFÍA.-



(Figura 13)
Retablo mayor de San Martín de Cameixa (Boborás)



SAN MARTÍN DE CAMEIXA
Retablo mayor

(Figura 14)

RETABLO MAYOR DE SAN MAMED DE XENDIVE. (BOBORÁS)
(Figuras 15-16)

PATROCINADOR.- D. José Gracia Trigo, cura-párroco de S. Mamed de Xendive.

AUTOR.- José Porto Román.

POLICROMÍA.- «... Pintura y decorado del Retablo Mayor, por siete mil pesetas, expedidas a los pintores de Orense Hermanos Nuñez...» en el año 1946.

FECHA.- 1881.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 5 m. de alto por 5,64 m. de ancho. Sobresale 83 cm. del muro al que se adosa.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 3.800 reales.

CONDICIONES.-

MODELO.-

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 3.

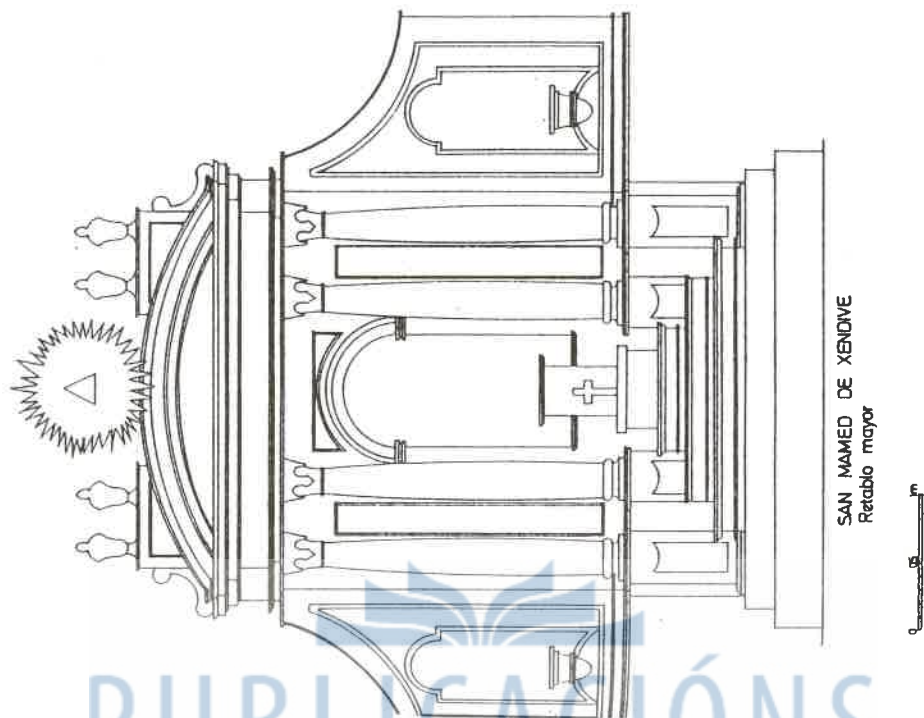
SOPORTES.- Columnas panzudas.

ÓRDENES.- Compuesto.

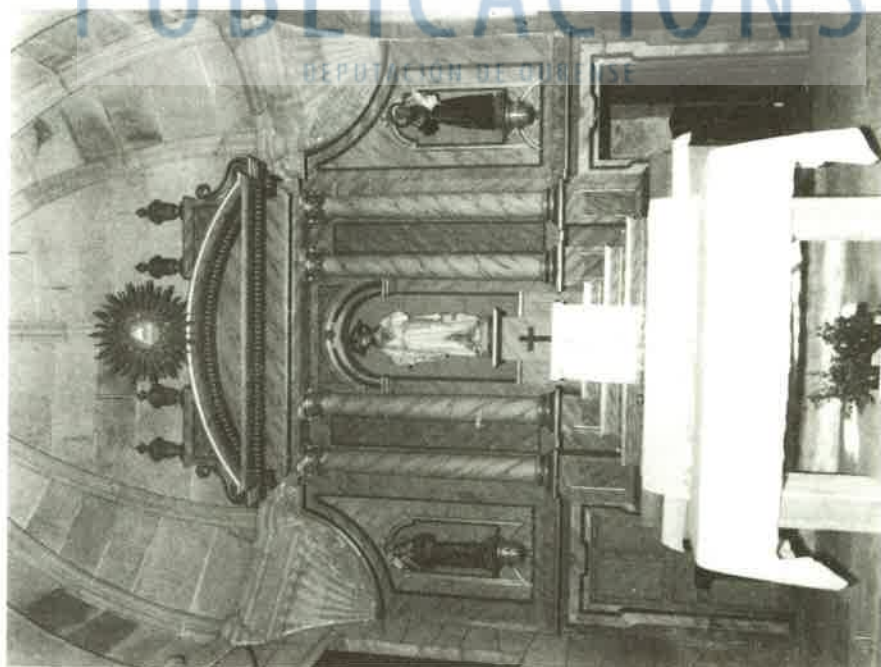
CAJAS.- Semicirculares en las tres calles del único cuerpo del retablo.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- Sobriedad y frialdad en los motivos decorativos del conjunto: mótulos en la cornisa y jarrones que rematan el conjunto.

ESTILO.- Neoclásico.



(Figura 16)

(Figura 15)
Retablo mayor de San Mamed de Xendive (Boborás)

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Hagiográfica. Presidido por una imagen reciente del Sagrado Corazón, a su derecha San Mamed, y a la izquierda San Antonio.

RESTAURACIONES.-

ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Excelente.

DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Diocesano de Orense (7.7.8): «*Libro de Visitas 1577-1700*». Fols. 7v, 8r y ss.
- Archivo Diocesano de Orense (7.7.9): «*Libro de Cuentas 1678-1850*». Fols. 21v, 22r y ss.
- Archivo Diocesano de Orense (7.7.10): «*Libro de Fábrica 1853-1909*». Fol. 34 y ss.
- Archivo Parroquial de Xendive: «*Libro de Inventario 1896-1981*». Fols. 6 y ss.
- Archivo Parroquial de Xendive: «*Libro de Fábrica 1908-1981*». Fols. 59v, 60r.

BIBLIOGRAFÍA.-

RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO FÉLIX DE PONTE BRUES. (BOBORÁS)
(Figuras 17-18)

PATROCINADOR.- Ilmo. y Rvmo. Sr. Obispo de Orense D. Florencio Cerviño.

AUTOR.- José Garrido y hermanos, de Parderrubias. (La Merca).

POLICROMÍA.-

FECHA.- 1927.

PLAZO DE ENTREGA.-

MEDIDAS.- 5 m. de altura por 4 m. de ancho, sobresaliendo de la pared 86 cm.

MATERIALES.- Madera.

PRECIO.- 2.150 reales.

CONDICIONES.-

MODELO.-



PUBLICACIONES

PLANTA.- Lineal.

NÚMERO DE CUERPOS.- Banco / 1 cuerpo / ático.

NÚMERO DE CALLES.- 5.

SOPORTES.- Columnillas adosadas a pilastras.

ÓRDENES.- Corintio / Corintio.

CAJAS.- Arcos apuntados en las tres calles centrales del primer cuerpo y en el ático un arco de medio punto, cuyo intradós se lobula y su extrado se alza cual si fuera una llama.

REPERTORIO ORNAMENTAL.- A base de fronda gótica, multiplicación de pináculos, flechas y arquillos lobulados que se unen unos a otros.

ESTILO.- Neogótico.

FINALIDAD.- Sacramental.

ICONOGRAFÍA.- Mariana y hagiográfica. Presidido por un Sagrado Corazón, a la izquierda San Pedro y a la derecha la Milagrosa. En el extremo lateral izquierdo, aparece la imagen de San Antonio y en el extremo opuesto, la figura de San Juan Bautista. En el ático se conserva un relieve que representa a San Pedro «Ad Vincula», atribuido a Rosendo Álvarez, en el año 1648.

RESTAURACIONES.-

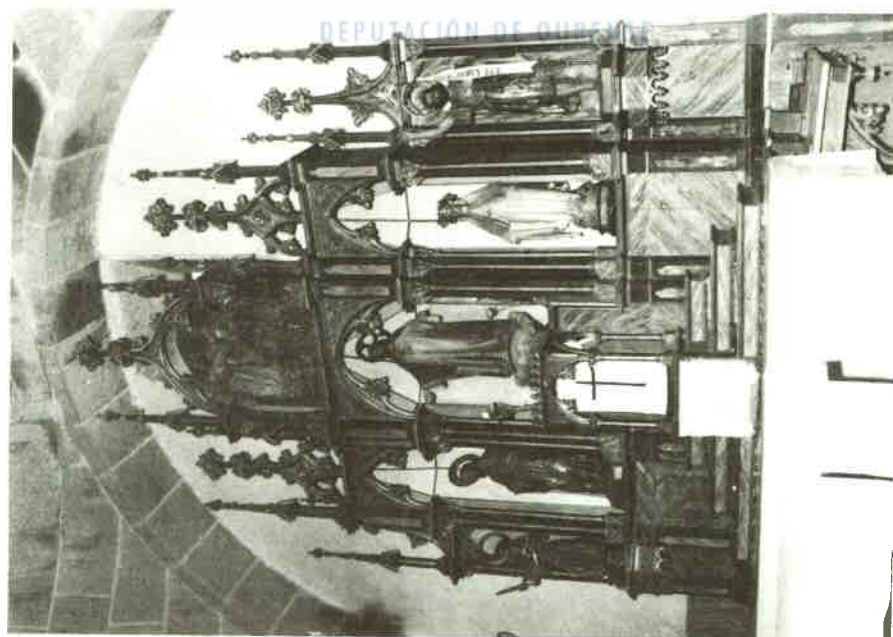
ESTADO DE CONSERVACIÓN.- Excelente.

DOCUMENTACIÓN.-

- Archivo Parroquial de Ponte Brués: «*Libro de Fábrica 1796-1943*». Fols. 63v, 64r y ss.
- Archivo Parroquial de Ponte Brués: «*Libro 4.º de Bautizados, de difuntos y casados 1852-1879*». Fol. 26.

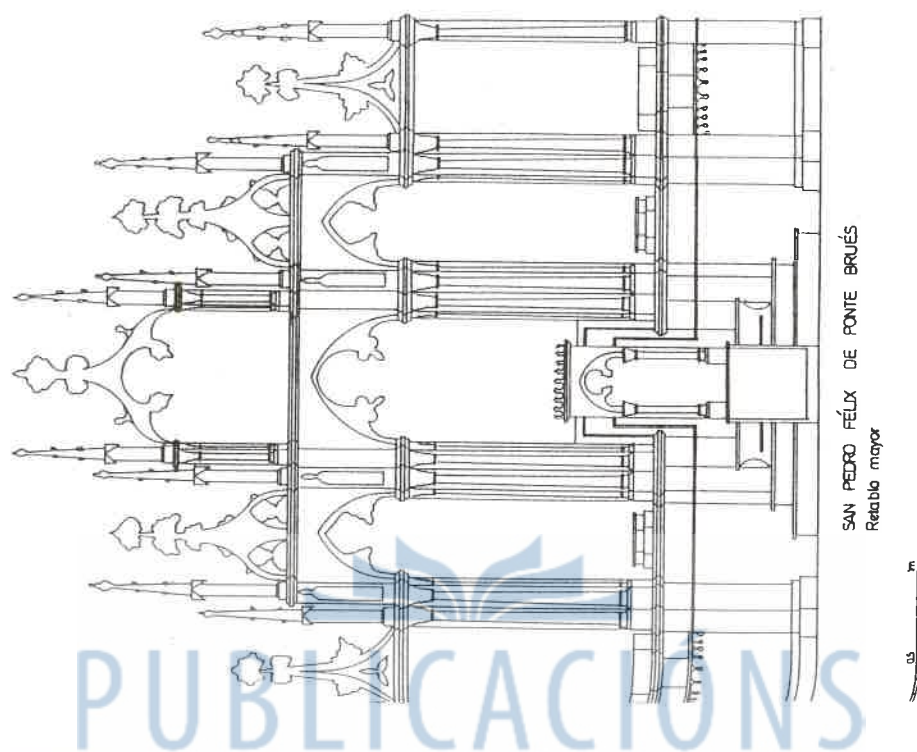
BIBLIOGRAFÍA.-

- FERNÁNDEZ OTERO, J.C., y otros. «*Apuntes para el Inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diócesis de Orense*». Vigo, 1984, 107.
 - PÉREZ COSTANTI, P., «*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*». Santiago, 1930, 15.
-



(Figura 17)

Retablo mayor de San Pedro Félix de Ponte Brués (Boborás)

SAN PEDRO FÉLIX DE PONTE BRUÉS
Retablo mayor

(Figura 18)



Anselmo López Morais

Botamen de farmacia del Hospital Provincial de Orense

En el año 1971 la Diputación Provincial de Orense procedió a la formación del inventario de sus bienes, incluyéndose en el mismo muchas obras de arte que se encontraban diseminadas no sólo en los edificios en que se asientan sus dependencias sino en otros ajenos a ellas. Pues bien, entre estas obras de arte apareció una colección de treinta y siete tarros de botica que estaban depositados en la farmacia del antiguo Hospital Provincial. Como no se conocía dato alguno que los mencionara, se me pidió que los viera para su posible identificación. Y así fue como un día del mes de julio del siguiente año, al contemplarlos, descubrí que pertenecían a la real Fábrica de Sargadelos, realizados entre 1807 y 1820 dentro de la primera época de su producción y siendo director de la misma el portugués José António Correa de Sáa. El descubrimiento fue aireado por la prensa de aquellas fechas, dando lugar a que los tarros se trasladaran al edificio de la Diputación en donde estuvieron hasta que, al inaugurarse el nuevo Hospital de Santa María Madre, se llevaron la farmacia del mismo.

Los botes son de loza corriente con esmalte brillante, tienen forma cilíndrica con una leve angostura en el centro y están decorados con escudete tipo imperio (templete con dos columnas, elipse central y ramas en ella y en lo alto) y el nombre del producto a contener debajo del mismo. Su color es blanco, pero el escudete es dorado con azul dentro de la elipse y rojo fuera. Llevan tapa y en la base tienen como marca una S grabada.

¿De dónde procedía este botamen? ¿Cómo había ido a parar al viejo Hospital Provincial de Orense? A raíz de su descubrimiento lo dije ya en la prensa: procedía del Monasterio de Osera y llegó al Hospital a través del desaparecido de San Roque («La Región» del 7 de julio de 1972). Datos estos que amplí después en el artículo «Botamen del Hospital Provincial» perteneciente a la serie de «Arte en Orense» («La Región» del 15 de diciembre de 1984).

Aunque hay noticias de la existencia de un hospital en el Monasterio de Osera aun antes de que sus monjes ingresaran en la Congregación Cisterciense de Castilla, lo que ocurrió en el siglo XVI, la primera que se tiene de su boti-

ca es en el siguiente cuando, según cuenta Hipólito de Sá Bravo en «Boticas monacales y medicina naturista en Galicia», el abad Fray Cristóbal López realizó la reforma de la antigua y contrató los servicios del médico Don Juan Suárez para que atendiese a los recogidos en la enfermería. Dicha botica fue totalmente renovada y ampliada entre los años 1672 y 1674, siendo abad Fray Cristóbal de Peralta, instalándose primeramente en unas dependencias del claustro de la portería y después en la casa construida para ello fuera del recinto monacal. En este lugar estuvo hasta su cierre, lo que ocurrió en 1871 cuando falleció Fray Antonio Benito Pérez que había continuado a su frente aun después de la exclaustración. El primer botamen que tuvo esta botica fue realizado en Talavera en el siglo XVII, seguramente entre 1672 y 1674 en que fue renovada y ampliada, pero con el paso del tiempo se tuvieron que romper muchas de sus piezas por lo que en los primeros años del XIX, entre 1807 y 1820, el Monasterio adquirió otro de la Real Fábrica de Sargadelos.

La Desamortización, que obligó a los monjes a abandonarlo provisionalmente de 1820 a 1823 y definitivamente en 1835, afectó grandemente al Monasterio de Osera. Una de las actuaciones de la misma fue la redacción en 1821 del inventario de sus bienes muebles y semovientes, documento que se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Orense, suscrito entre los comisionados del Gobierno (Don Guillermo Layne por el Crédito Público y Don José Antonio López Grandela por el Intendente General de la Provincia) y los representantes de la Orden Religiosa (Fray Casimiro González Luna como Subdelegado del abad del Monasterio de San Isidoro de Palencia y Don Agustín Pérez como alcalde de Osera) y hallándose presente el Padre boticario Fray Antonio Benito Pérez, figurando en el mismo las siguientes partidas: «sesenta y ocho botes de color azul, veinte y quatro botes blancos con escudo azul, dieciseis botes mas viejos azulados, siete orzas de barro azuladas, diez boticos de barro azulado, once cantaros viejos y rotos». Ese mismo año se practicó la tasación de los bienes inventariados en la botica, documento que también se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Orense, redactada por el comisario del Crédito Público (el boticario orensano Don Fernando Temes), en la que figuran los siguientes asientos: «mas cinco docenas y ocho botes de color azul unos con otros a tres reales cada uno suman la cantidad de doscientos quatro reales, mas dos docenas de botes blancos con escudo azul a quatro reales cada uno suman la cantidad de nobenta y seis reales vellon, mas dieciseis botes azules a tres reales cada uno suman cuarenta y ocho reales vellon, mas siete orzas de piedra ordinaria y su cavidad de seis quartillos y tres de ellas quasi inutilis su importe veinte reales vellon, mas diez botes inferiores tasados a dos reales cada uno suman veinte reales vellon, mas once cantaros de piedra los mas de ellos rotos que tasados unos con otros suman la cantidad de veinte y quatro reales vellon».

Excepto las piezas señaladas en el inventario como «sesenta y ocho botes de color azul», el resto de ellas corresponde al primer botamen del Monasterio y que fue realizado en Talavera en el siglo XVII. Casi todas se han perdido pero en el Museo Arqueológico Provincial de Orense se conservan cuatro, traídas de Osera antes de que en 1871 se cerrara la botica, de las que dos pertenecen a la partida de «vente y quatro botes blancos con escudo azul» o a la de «dieciseis botes mas viejos azulados», una a la de «siete orzas de barro azuladas» y una a la de «once cantaros viejos y rotos».

Aquéllas, las señaladas como «sesenta y ocho botes de color azul» (así descritas seguramente por ser este color el que figura dentro de la elipse del escudete), fueron realizados en la Real Fábrica de Sargadelos entre los años 1807 y 1820. Treinta y ocho tarros pasaron al Hospital de San Roque de Orense cuando los frailes abandonaron el Monasterio en 1835, quedando el resto en su botica hasta el cierre en 1871 en que parece ser fueron adquiridos para una farmacia de Marín y en donde se perdió su rastro; de ésta deben proceder los dos ejemplares ya sin color de los museos de Pontevedra y Lugo. La colección del Hospital de San Roque pasó poco después de 1856 al de las Mercedes (en donde estuvo en una sala de la planta baja cercana a la capilla) y en la segunda década del siglo actual a la farmacia del antiguo Hospital Provincial, de la que desapareció un tarro que la superiora de la comunidad de monjas que lo atendía regaló a un médico del mismo, ya fallecido, hasta que después de su traslado al edificio de la Diputación se llevaron los treinta y siete restantes a la farmacia del Hospital de Santa María Madre.

Uno de los tarros de Sargadelos, el que ahora está sin color y con el nombre borrado, fue reproducido en la década de los años treinta por la Fábrica Álvarez de Vigo en una colección que el fallecido farmacéutico orensano Luis Fábrega colocó en su establecimiento de la calle del Paseo. Colección que, a excepción de unos poquísimos ejemplares que aquel regaló a otros de la ciudad, continúa en el mismo lugar.





1. Casa de Osera en donde estuvo instalada la botica del Monasterio.



2. Tarros de botica de la Real Fábrica de Sargadelos. (Hospital de Santa María Madre de Orense).



3. Tarro de botica de Talavera. (Museo Arqueológico Provincial de Orense).

Manuel Ángel Pereira Soto

Sobre las cruces parroquiales de Valongo y San Benito de la Arnoia (Orense)

La riqueza artística de Orense está en gran parte necesitada de estudios serios que permitan su mejor conocimiento. Estamos convencidos que estudios definitivos no son posibles si antes no se abordan los temas desde perspectivas más limitadas que susciten otras aportaciones. Con este talante ofrecemos unos datos sobre las cruces parroquiales de Valongo y San Benito de la Arnoia que ejemplifican, a nuestro entender de una manera clara, la historia más común de nuestra orfebrería: obras que se contratan en el siglo XVI y que en un caso llegan hasta nosotros y en otros han sido sustituidas en los siglos XVIII o XIX. Sustitución debida a causas muy diversas, no siempre fáciles de precisar, pero que van desde el deterioro y el robo, al simple cambio de gusto.

Por qué unimos en este apunte estas dos cruces. Por una doble razón: una geográfica, Valongo y San Benito de la Arnoia o del Rabiño pertenecen a la misma zona, eclesiásticamente el arciprestazgo de Cortegada, y en segundo lugar porque ambas parroquias encargaron en el año 1594 a un mismo platero Pedro Barreiros, la cruz procesional o parroquial.

EL PLATERO PEDRO BARREIRO

El apellido Barreiro o Barreiros nos permite suponer que este maestro sea oriundo de tierras gallegas, pero en realidad poco se sabe de él. Las únicas noticias son las que proporciona Pérez Costanti ¹ y que se limitan a constatar que este maestro a fines del siglo XVI aparece en Orense contratando varias cruces procesionales, concretamente las de Valongo y San Benito do Rabiño y la de Parafita en Trives, diócesis de Astorga. Y nada más. Nosotros, en esta ocasión, tampoco podemos aportar más datos biográficos, aunque sí valorar un poco su obra, de gran calidad, a través de la cruz de San Benito, única que sepamos ha llegado hasta nosotros.

en esta se hace mención sin ecetuar ninguna». Entregándole la mitad de los sesenta ducados que tenía recibidos, de los que Juan Fernández dio carta de pago y fianzas de que cumplirá con su parte, saliendo por su fiador el platero Antonio de Cervela. Esto es lo concerniente a los aspectos documentales de una cruz excepcional.

De Juan Fernández no son tampoco muchas las noticias publicadas. Pérez Costanti ⁷ nos da noticia de una cruz que en 1596 contrató para la iglesia de San Juan de Cortegada en Xinzo, que desgraciadamente tampoco ha llegado hasta nuestros días. La Cruz de San Benito nos certifica, sin embargo, que tanto Barreiros como Fernández son dos plateros de altísima calidad dentro de un exquisito manierismo que merece ser resaltado.

Notamos en la cruz alguna diferencia respecto a lo que el contrato dice, principalmente en relación con la iconografía. Se estipulaba que tras el Crucifijo iría una Quinta Angustia y se ha sustituido por una Asunción, la imagen de San Benito que iría en esta parte, debajo de la citada imagen de la Virgen, ocupa la parte inferior del anverso. Son matices que no es infrecuente se alteren y que en este caso concreto tengan explicación por la participación en la obra de otro platero. La Cruz es de tipo latino rectangular con el perfil decorado y sinuoso, con adornos de tipo geométrico y vegetal; en los extremos, medallones con los evangelistas repujados; en los ángulos y partes más salientes peones torneados como decoración. Nimbo circular con paisaje. Crucifijo de tres clavos con la cabeza y paño de pureza a la izquierda. A los pies de éste la figura de san Benito con la cogulla monástica, de pie. En el anverso, airosa figura de la Asunción entre nubes y ángeles y en los extremos medallones con figuras. Macolla hexagonal de dos cuerpos con hornacinas con arcos de medio punto avenerados, que cobijan individualizadas las figuras de los apóstoles. Columnitas exentas de fuste estriado y capitel jónico. Cañón troncocónico liso.

Mide de altura total 90 cms., anchura de los brazos 41 cms.

Su estado de conservación es muy aceptable y nos reiteramos al terminar destacando la calidad que invita al estudio de estos plateros y del centro plate-ro auriense en las décadas finales del siglo XVI por ser un momento artístico de gran relevancia que no puede quedar desconocido.

NOTAS:

Agradezco a los Rvdos. curas párrocos de Valongo y San Benito do Rabiño su amabilidad al permitirme estudiar estas cruces y al amigo Miguel Ángel González García sus observaciones oportunas.

1. Pablo PÉREZ COSTANTI «Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII». Santiago 1930, pg. 53.
2. A.H.P. Orense. Protocolos de Orense, caja 3244 año 1594 fol. 47.
3. Ayuntamiento de Gome sende. No se conserva.
4. A.H.P. Orense. Protocolos de Orense, caja 3244 fol. 51.
5. Es obra del platero Francisco Vázquez. Año 1585.
6. A.H.P. Orense. Protocolos de Orense, caja 3244 fol. 55 y ss.
7. Pablo PÉREZ COSTANTI, *op. cit.*, pg. 187.

PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE

mente conocido, Rogelio Puente, coruñés oriundo, nacido en La Habana, famoso en Nueva York. Su exposición está patrocinada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia. Es el hiperrealismo llevado a los terrenos de la intimidad, a los ambientes de un mundo postromántico, humanizado, «climatizado» por rincones en donde se adivinan los seres que en ellos han vivido o perviven todavía. Una pintura sin concesiones, sobria, de tonos calientes, diferenciada de las corrientes neoyorkinas y hasta españolas del mero detalle o de la concreta anécdota objetual. Su muestra fue visitada por numerosísimos orensanos.

«VANGARDAS E SILENCIOS»

¿Habrá sido ésta, en su conjunto, la muestra más interesante de la temporada orensana de las exposiciones? Es posible que sí. Se trataba de una exposición antológica de pintores gallegos, unos casi desconocidos, otros silenciados, que residen fuera de Galicia y que su obra es muy poco conocida aquí, junto con otros pintores residentes a los que acaso no se les haya hecho la debida justicia. Contemporáneos todos. Es posible que se pudiese discutir el criterio selectivo, tanto de obras como de autores. Pero la Consellería de Cultura de la Xunta realizó, obviamente, un buen trabajo. Los orensanos conocieron obras y nombres que, de otro modo, hubiera sido imposible tener en cuenta.

La muestra se instaló en las salas del Ateneo de Orense. Veintitrés pintores como Luis Caruncho, Jorge Castillo, María Victoria de la Fuente, María Elena Gago, José María Labra, Leopoldo Nóvoa, Manuel Molezún, Rogelio Puente, Beatriz Rey, Manuel Ruibal, Antonio Tenreiro, José Vázquez Cereijo. Otros, como Virgilio Fernández, Conde Corbal, José Luis de Dios, entre los orensanos, completaban el catálogo. Fue la ciudad orensana la última en contemplar esta exposición itinerante que, entre otras ciudades, se pudo ver en Madrid, aunque no en todas las gallegas. Y que ha servido para dar cuenta de cómo la nómina de pintores gallegos es, al menos cuantitativamente, mucho mayor de lo supuesto, pintores que, muchos de ellos, vegetan todavía sumergidos en la maraña comercial que les comprime y hasta ahoga y que están clamando, como los artistas todos, por un mecenazgo oficial que les libere de servidumbres a veces tan onerosas como injustas.

LOS ORENSANOS DESCONOCIDOS

Dos pintores orensanos, residentes, el primero muchos años en París, el segundo en Pontevedra, trajeron su obra a la capital de su provincia. Jesús Díaz Ferrer y Vicente Vázquez Diéguez. Paradójicamente a sus edades, se tra-

taba de la primera exposición aquí y su obra y su «descubrimiento» constituyeron una novedad para los orensanos.

La sala de Caixa-Ourense mostró la obra de Jesús Díaz Ferrer en el mes de abril. Un valdeorrés que se fuera para París en el 52, previas unas exposiciones en el Liceo orensano, en Vigo y en Madrid. Vuelve, ya de edad, a su patria chica y nos ofrece treinta y cinco obras que alternan entre el impresionismo y la abstracción, todas ellas de estimable interés.

El otro orensano es Vicente Vázquez Diéguez que expone en la sala del Ateneo con el título «Desde o silencio...». Natural de Verín, emparentado con los Vázquez Gulías o los Diéguez Amoeiro, se va de niño a Pontevedra y ya pintor se incorpora al grupo «Brais Pinto» y a los estudios de Reimundo Patiño, en Madrid. Posee uno de los talleres de grabado más importantes de Galicia. Es la tendencia de la nueva figuración marcadamente expresionista que invita a la reflexión.

OTRAS EXPOSICIONES

En diversas salas, y con la aparición de obras en algunas cafeterías y pubs, cuyos artistas van buscando el contacto con el público sin esperar a que éste llegue a las salas convencionales, pero sobre cuyo tema no nos detendremos por ahora, se han venido realizando exposiciones de muy diversa calidad. De ellas, entre las más interesantes, mencionaremos por orden cronológico:

Chony Sueiro expone trabajos a plumilla en su sala de la plaza de Paz Nô-voa, una sala que pronto habría de cerrar. Son estampas que evocan las ilustraciones de grabados ingleses del XIX y un excelente trabajo abocetado de la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, que demuestran la indudable calidad técnica de la artista, completada la muestra con acuarelas de expresivo colorido.

Manolo Rivera, un estudiante orensano en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, expuso dibujos en Café Latino. El catalán Bosch Bordes ofrece su muestra en la sala de Caixa-Ourense, basada en la tradicional marquetería italiana que reproduce cuadros en bajorrelieve, con colores propios de las láminas de madera empleadas en siluetas, completadas con aplicaciones de pintura.

Gerardo Porto, el arquitecto coruñés que trabaja en la TV holandesa, ofreció una muestra de treinta y dos obras. Óleo, aguadas, bocetos de arquitectura, escenas costumbristas de la alta sociedad, todo ello con indudable buena técnica.

Veintiséis obras de pintores vanguardistas en la sala de Studio 34. Manuel Domínguez, el yugoslavo Stevo Marsic, la finlandesa Totte Mannes, el madrileño Manuel Domingo y cinco óleos de L.P.S. de escuela madrileña, colectiva organizada por Galería Conde Sueiro.

La griega Sula Repani y el orensano Miguel Carballo ofrecen, además de obra propia, una colectiva en su «Obradoiro de Artes», en Tamallancos. Luis Vecino expone en el Ateneo una colección de obras en la que abandona el informalismo para enfrentarse con una realidad tímida en la búsqueda de una evasión de intencionalidad puramente plástica.

Manuel Araújo Friz, «El Chileno», expone en Café Isaac, buscando ahora la abstracción evocadora de gestualidades y apariencias, con la constante de un optimismo movido por la sinceridad.

Felipe Iglesias, en Caixa-Ourense, hace una exposición, ya en septiembre, con obra surrealista y con influencia postcubista, a base de cuasi monocromías basadas en ocre y sepías, cruzadas con líneas que simulan viejos vidriales.

El manchego-orensano José Corral Díaz, también en Caixa-Ourense, muestra en diciembre, una importante colección de óleos. Realismo urbano con impresionismo de paisaje, abordado con pincelada viva y corta de expresiva luminosidad.

Antonio Berjano Conde, el escultor, expone también en Caixa-Ourense una amplia colección inspirada en el naturalismo gallego de los personajes rústicos, aspecto que predomina en la muestra.

El año va finalizando. Mónica Hentschell expone en el Ateneo una interesante colección de platos cerámicos. También lo hace Uxia Veiga, en su primera individual. Antonio Blanco, el escultor de Xunqueira de Espadañedo trae platos cerámicos también a una cafetería de Las Mercedes, con curiosas abstracciones. Luis González Xesta expone objetos cerámicos en Casa da Xuventude.

Y, finalmente, en la sala municipal de exposiciones de la calle Lepanto expone Alexandro una amplia colección de óleos. Un lenguaje convulsivo que se mueve en el expresionismo abstracto o figurativo con algunos cuadros en gran formato.

Espacio aparte merece, por su complejidad y por su sorpresiva presencia, la exposición «Espacio permeable», el famoso colectivo lucense, en el Ateneo. Son los antiguos alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Lugo. Manifiesto: «Nos sentimos firmemente comprometidos en la renovación del arte dentro de nuestra sociedad, de nuestras escuelas e instituciones... y lo que es peor, a la pereza mental y carencia de auténtica creatividad en todos ellos». A esta renovación se había comprometido ya Marcel Duchamp en 1913 al declarar a una bañera como obra de arte. Pero los lucenses no consideran a la bañera, sino toda clase de objetos inútiles de desecho, restos, cajas, tubos, bombillas con el afán nobilísimo pero ya no novísimo de «reinventar» los objetos. Fue una muestra que causó extrañeza y estupefacción.

ARTE Y ARTESANÍA

Capítulo breve que merece este año 88 una especial mención. De una parte, porque un escultor que trabaja el difícil boj, Xosé González Lemos, «Legoxo», finalizó dos obras importantes, el Cristo de la iglesia de Santiago de Allariz y el de Santa María de Almoite, el primero de inspiración románica que preside el altar mayor; el segundo, un Cristo vivo que sigue las líneas maestras de la imaginería barroca española. Construidos en madera de castaño fueron inaugurados en la Semana Santa. «Legoxo», de Covelo, en Xunqueira de Ambía pertenece a la más rancia generación de los imagineros populares gallegos, con profusa obra en boj sobre temática rural y religiosa.

Y ya, como artesanía propia, la exposición de siete artesanas en los salones de Liceo Recreo. Estaño repujado de Cacha Rodicio y de María Fernández Gracia; esmaltes en frío de Lourdes Rodicio; encajes de Camariñas de María Isabel Fernández Lastres; arte floral de Merche Vázquez; pirograbado de Olga Suárez y modelado en barro de Josefina R. Ribas, muestra que ha convocado numerosísimo público.

EL RENACIMIENTO DEL GRABADO

El tema comienza a generarse con el taller de Carlos González Villar y las exposiciones que realiza en su estudio de la calle de capitán Eloy en el año ochenta y ocho. Va tomando cuerpo cuando en la sala Caixa-Ourense se ofrece, en marzo una colectiva de ocho alumnos de las escuelas de Nueva York, el Pratt Graphiic Manhattan Center. Son los japoneses Yosiko Torii y Tajuki Katabuchi, los norteamericanos Loren Batt y Michel Alexander Pauker, el belga Marc Lambrechts, el venezolano Ricardo Banaim, la holandesa Sjan Brok y la valenciana Victoria Calvo. Cuarenta obras en una itinerante que recorre varias ciudades españolas. Aguafuerte, punta seca, litografía, monotipo, etc. son algunas de las técnicas cuya descripción figuraba en inglés y por ello el público no pudo comprender, por ejemplo, que se trataba de «collage gráfico con pintura viscosa», «collotipo gráfico sobre papel escrito», entre otras rúbricas. La muestra demostró las innúmeras posibilidades artísticas del grabado, sobre todo hacia campos tan vastos como la publicidad, la estampación, el diseño industrial, decorativo o artístico, etc.

Dos meses después, en mayo, la Galería Sargadelos ofrece otra colectiva de grabadores por iniciativa de Carlos González Villar, el argentino afincado en Orense hace años. Exponen José Luis de Dios, Miguel Mosquera, Enrique Ortiz, el coruñés Miguel Facal, el pontevedrés Leopoldo Nóvoa, el norteamericano Denis Long, el panameño Julio Zachrisson y el hindú Monir, con González Villar y su esposa María Rosa Caporale. Se busca la incorporación de artis-

tas como Jaime Quessada, Virgilio Fernández, Miguel Carballo y otros. Se celebró una mesa redonda, en la que, aparte del indudable interés de la muestra, estampaciones realizadas de la mano de Eugenio Moreiras «Queno» en el taller de Carlos, se planteó la necesidad de crear una escuela orensana de grabado, partiendo de la planta ya construida y diseñada para tal fin en lo que iba a ser el Museo Municipal «Julio Prieto Nespereira». Pero se ofrecen serias oposiciones al proyecto por parte de asesores de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento. El tema saltó a la prensa local. La tradición del grabado en Orense, encabezada por el propio Julio Prieto, no iba a tener futuro. El tema continúa en suspenso al finalizar el año, aun cuando se habla de ciertas posibilidades o concesiones oficiales todavía indeterminadas.

Pero hay un hecho, posiblemente anecdótico, que revela el sustrato de la cuestión. El llamado «Museo municipal Julio Prieto», en la calle Lepanto, no es ya tal museo. Los millones invertidos solamente sirvieron para que, lo que iba a recoger la obra del grabador orensano, sea solamente ahora una sala de exposiciones. Esto, porque el cambio de rumbo político en el Ayuntamiento determinó el cambio de rumbo cultural. Julio Prieto fue proscrito, su obra que había de ser donada, con unas doscientas cincuenta reproducciones, le fue devuelta. «No interesa», alguien comentó.

Y lo cierto es que, como afirmaba Ferro Couselo a comienzos de los sesenta, cuando Julio Prieto buscaba ya aquí «su museo», ni se le puede conceder todo el Museo Arqueológico o gran parte de él, como pretendía el orensano-madrileño, ni se le puede negar el pan y la sal. Se le podría dedicar una o dos salas. Es decir, que ni tanto ni tan poco. Ni un solo museo para Julio Prieto ni devolverle toda su obra. Acaso aquí andamos por los extremismos.

Y vale señalar aquí y ahora y pronto, que la obra del pintor Manuel Prego de Oliver, que va a figurar en una exposición nacional patrocinada en gran parte por la Xunta de Galicia, no ha sido vista por ningún elemento municipal; que trescientas esculturas de Antonio Failde Gago duermen en los almacenes que piadosamente le ha concedido su hijo; que la ciudad que vio nacer a Parada Justel, Prego, Quessada, Virxilio, Failde, Baltar, José Luis de Dios, Enrique Ortiz, Julio Prieto, Antonio y Fernando Quesada, Ana Legido, Julio Tizón Diz, Chony Sueiro, y en la que viven Manolo Bucifios y vivió Conde Corbal; y de cuya provincia son Díaz Ferrer y Vázquez Diéguez (y perdonen la mala memoria por los que falten) no tiene, ya no sólo un museo o una pinacoteca, sino ni una sala a ellos dedicada, si exceptuamos la que en el Museo Arqueológico, por ser obra propiedad del Estado, tiene Parada Justel.

Y punto para el año ochenta y ocho que nos trajo revelaciones importantes, pero también importantes decepciones.

Documentos





Fr. M.^a Damián Yáñez Neira, ocso.

El archivo actual del monasterio de Oseira (I)

LO QUE FUE EL ARCHIVO EN EL PASADO

Es indudable que los archivos jugaban un papel importante en la vida de las comunidades durante toda la Edad Media y parte de la Moderna. Necesitando los monjes de unas fuentes de ingreso materiales para poder subsistir, y dado que en aquellos tiempos no existía el Registro de la Propiedad, eran los documentos los únicos justificantes de los derechos a las heredades. De aquí que su custodia en los archivos constituía una importante preocupación en los monjes.

Oseira, al igual que los demás monasterios, cuidó con singular esmero el tesoro de sus escrituras. La prueba de que las tenían en regla, la tenemos en que ya en los siglos XII y XIII se suscitaron contiendas acerca de la posesión de ciertos bienes, y tuvo necesidad el monasterio de presentar su documentación en regla. Tal sucedió, por ejemplo, en los primeros tiempos de Oseira, en el zanjamiento definitivo de un largo litigio en torno a la posesión del coto de Marín, que le disputaban los caballeros sanjuanistas ¹. Como último recurso, se nombraron jueces árbitros para que estudiaran a fondo el asunto. Fue muy discutido por ambas partes, pero bien pronto se convencieron todos de que llevaba razón el abad de Oseira, por cuanto presentó toda la documentación en regla: cesión de bienes por parte del monje fugitivo, confirmación real en favor de Oseira, bula de excomunión contra fr. Diego Arias, en caso de no volver a su puesto en el monasterio...

Era normal procedimiento en los monasterios, cuando fallecía un monarca o cesaba de gobernar, al sucederle otro en el trono, presentarle toda la documentación principal del archivo para obtener su refrendación real. De entre los muchos casos que pudiéramos citar, vamos a escoger uno del año 1226. Regía los destinos de la comunidad el abad Fernando (1223-1232). Eran unos tiempos en que algunos señores feudales intentaban arrebatar a toda costa los bienes del monasterio, viéndose los monjes en la coyuntura de recurrir al papa y al rey demandando protección y amparo. Honorio III les otorgó una

bula en 19 de mayo de 1224, en la cual confirma en favor de Oseira una cantidad fabulosa de posesiones, entre ellas el monasterio de Chouzán, diecinueve iglesias, once villas, catorce granjas, y muchas otras tierras.

«Aun no quedó contento Fernando con diligencia tanta, y entendiendo bien que el patrimonio de Christo y bienes de su Iglesia, se debian defender con lo figurado en aquellas dos espadas, que en su Passion le ofreció San Pedro, viendose ya con la vna, quiso tambien valerse de otra. Assi que firmado ya con la proteccion Apostolica, intentó que tampoco se faltasse la Real. Acudió por esso a D. Alonso ante quien presentó todos los Priuilegios de libertades, y donaciones que con tan liberal mano auia concedido a este Monasterio su Abuelo el Emperador, pidiendo se los confirmasse» ².

No obstante, hasta el s. xv carecemos de datos precisos sobre el lugar donde tenían depositada la documentación, que sin duda sería un sitio adecuado y bien defendido. En el prólogo del Cartulario del monasterio, escrito en 1473, se habla de que efectivamente, existía este lugar, pero sin especificarnos el sitio concreto. Lo único que nos dice es lo siguiente: «En aqueles tempos o Tesouro das escrituras, pibilegios, tombos, sentensas, e recados do Mosteiro foi moitas veces quebrantado por las moitas gentes que en o dito Mosteiro estaban de guerra e gornizon, e moitas foron lebadadas, assi pibilegos, sentenzas, mandas, donazoos, contratos, foros e outras muitas escrituras, e outras espargidas por lo dito Mosteiro en maneira que moitas de las se perderon» ³.

Es indudable que el término «Tesouro» no se refiere propiamente a la documentación, sino al lugar donde estaba custodiada. Tal extremo lo aclara, si cabe una atestación de un proceso del año 1563, en el cual fr. Juan de Borraxeiros ⁴, testigo cualificado, nos habla de que vio «en el mismo aposento del Abbad D. Suero de Oca (1485-1512) en una casa torre ⁵ havia una arca recia grande, la qual tenia tres llaves diferentes la una de la otra y le llamaban el arca de la Comunidad, e que la una llave la tenia el dicho D. Frei Suero de Oca Abbad, y la otra la tenia el dho. Dn. Frei Juan Borrageiros Prior, e la otra Frei Gomez de Cusanza que era Soprior en el dicho Monasterio».

De aquí deducimos algunas particularidades que conviene resaltar. La primera, el sitio escogido para custodiar la documentación, la misma celda abacial, que siendo de un personaje de la talla de dom Suero de Oca, debía estar poco menos defendida que un castillo; luego, el arcón grande, seguramente con fuertes herrajes, y las tres llaves distintas, puestas en distintas manos, de tal manera que tenían que reunirse los tres monjes, que no eran cualquiera de la comunidad, sino los tres más significados: abad, prior y subprior; el arca era recia y grande, y se llamaba «arca de la comunidad», donde se guardarían sin duda los documentos y todas aquellas joyas de gran valor. El hecho de hallarse el arca en la sala abacial, nos da pie para pensar que tal costumbre venía

de antiguo, es decir, el archivo se hallaba ubicado en las propias habitaciones abaciales. Tal suposición se ve reforzada por el siguiente retazo de Peralta. Al hablar del abad Domingo (1341-1368), dice que fue tan diligente en sacar traslados «de escrituras de donaciones, testamentos, trueques, concordias y sentencias» otorgadas en diversas épocas y lugares, y signarlas y autorizarlas ante notario «de que está lleno este Archivo» ⁷.

En tiempos de fr. Marcos del Barrio (1560-1563), consta seguía practicándose la costumbre de custodiar la documentación en la celda abacial. Nos consta, además, que junto a la mencionada arca grande de comunidad, había otra «arca que estaba de por si, que era más grande... en la dicha Camara y aposento del Abbad estaban también muchas escrituras» ⁸. Al ocurrir el gran incendio de 29 de agosto de 1552, dicese que el fuego redujo a cenizas todo el monasterio, menos la iglesia y «una torre viexa que hera aposento de los huéspedes», y entonces todavía seguía haciendo de archivo el arca custodiada en la cámara abacial ⁹. Se conservan las declaraciones de diez testigos presenciales del luctuoso suceso, coincidiendo todos en afirmar «que se quemaron muchas escrituras viexas anttiguas de la hacienda del dho monasterio». Indudablemente consumió el fuego gran parte del archivo, pero creemos se salvara la parte más considerable, a juzgar por el catálogo de pergaminos conservados hoy en el AHN de Madrid y en otros archivos ¹⁰.

EL PRIOR COPISTA

Entre los diversos libros y escrituras que había en Oseira, uno de los más valiosos era sin duda el mencionado anteriormente, el tumbo viejo de pergamino, escrito en 1473. Además de ser interesante por ofrecernos el prólogo histórico escrito en gallego, era estimadísimo de los monjes, debido a los buenos servicios que les prestó en ocasiones en que les disputaban las propiedades pertenecientes al monasterio. En ocasiones se le dio tanta fe como a la misma escritura pública ¹¹. Está, además, escrito en hermosa letra, en frase de Peralta «con harta curiosidad» ¹², denotando una mano experta en el copista.

A pesar de que el manuscrito aparece anónimo, sin embargo, hoy podemos señalar con precisión el nombre de su autor. En el proceso declaratorio para comprobar su autenticidad, hay un testigo de singular excepción, cuyo nombre ya conocemos, Juan de Borrageiros, sobrino del prior y abad del mismo nombre y apellido, el cual afirmó que el «libro de Tumbo que fue e quedó asi ordenado de Frey Ares de Santa Maria Abbad que fue del dho Monasterio de Osseira, y lo escribió de su mano e letra fr. Pedro de Lueda Prior que fue del dho monasterio; porque assi lo oio el dho testigo decir publicamente, e vio otras muchas letras que escribió e libros de Biblia e de otras suerte de libros, i eran semejantes a la de dho Libro de Tumbo. E asi mismo el dho frai Juan de

Borrajeros que sucedio en el dho Priorato del dho fr. Pedro de Lueda i era tío del testigo, le dixo como la dha letra del dho libro de Tumbo era de mano e la habia escrito el dho frai Pedro de Lueda, e que el dho tio del dho testigo fue criado del dicho frai Pedro de Lueda, i vio (vivió) con el, e deprendio asta que se fallestio, que sucedio en el mismo Priorato»¹³.

De esta deposición testifical deducimos la existencia en Oseira, en el s. XV de algo muy corriente en los monasterios medievales, un escritorio de calidad, donde se escribían libros con escritura primorosa, pues el testigo tuvo noticia no solamente de la confección del tumbo en cuestion, sino también nos habla de una Biblia «e de otra suerte de libros». Dicha escuela de copistas, dirigida por fr. Pedro de Lueda, sin duda venía funcionando desde antiguo. El hecho en sí enaltece no poco el prestigio del monasterio de Oseira, pues precisamente en esta época el nivel cultural de los monasterios gallegos no era en manera alguna envidiable.

El prestigio de fr. Pedro quedó bien demostrado, pues se trataba no de un mero copista, sino de un auténtico maestro dominador de la jurisprudencia, de la administración y de la historia, aparte de las ciencias peculiares del arte de preparar los pergaminos, colores de las tintas y diversas clases de letra. El citado Juan de Borrageiros añade: «Frei Pedro de Lueda hacia los fueros (foros) del dicho Mon.^o partidos por A.B.C. e se quedaba un traslado que era la mitad del fuero, y la otra mitad llevaba el labrador o persona a quien se hacia; valen los tales fueros y eran validos al tiempo que se hacian, e se guardan hoy en día, como si fueran escrituras publicas signadas de los escribanos públicos»¹⁴.

La influencia que fr. Pedro de Lueda ejerció en la comunidad debió ser notable, por lo menos en el aspecto cultural, bien que también tenemos testimonios de que lo fue en el espiritual, pues no sólo proporcionó a los monjes códices de los libros sagrados o para su formación científica, sino dejó tras de sí el grato recuerdo de un hombre que fue una auténtica lumbrera del monasterio, fr. Juan de Borrageiros, que ingresó en la niñez como fámulo de fr. Pedro de Lueda, abrazaría luego la vida religiosa, le sucedería en el cargo de prior, llegando a ser el brazo derecho, por decirlo así, del abad dom Suero de Oca (1485-1512), sucediéndole luego en el cargo, y renunciando la abadía a la menor insinuación de que se abriera paso en ella a la observancia española, acción que encumbra su fama hasta las nubes, pues precisamente el principal obstáculo que encontraban los reformadores era el apego excesivo de los abades al cargo, que no querían soltar, y si lo soltaban, era cosa de reservarse lo mejor de sus rentas.

En 1492 todavía seguía funcionando en Oseira la escuela de copistas que dirigió fr. Pedro de Lueda, el cual para estas fechas ya debía haber fallecido. Lo sabemos por una carta de visita realizada por el abad de Claraval al monas-

terio de Sobrado, y habiendo constatado el mal estado de algunos libros litúrgicos, a los cuales faltaba parte del texto de algunas festividades, ordena que se completen bien en el monasterio de Oseira, bien en otro lugar donde haya especialistas en la materia.

SE BUSCA LUGAR ADECUADO PARA ARCHIVO

La tremenda desgracia del incendio de 1552, en el que entre otras pérdidas sensibles pereció gran parte de la documentación, obligaron a los monjes a tomar medidas serias encaminadas a prevenir un segundo desastre, caso de que se repitiera el incendio. Con objeto de precaver en lo sucesivo tales percances, el abad fr. Marcos del Barrio (1560-1563) «hizo un Archivo que se llamaba el Archivo nuevo, que está junto al Coro del dho Monasterio, el qual dicho Archivo vio, dice que está hecho de boveda a manera de una capilla, y todo el es de piedra macisa con rexa, et puerta de hierro, e dentro del están ciertos caxones nuevos»¹⁵. Otro testigo añade que dichos cajones tenían «puestos unos Rótulos» con los nombres de las granjas, y en cada uno de ellos guardábase la documentación correspondiente a cada una de ellas¹⁶.

El lugar escogido eran los dos últimos tramos de la nave lateral del norte de la iglesia, junto al cual se construyó en el s. XVII una de las torres, al que se le dio acceso desde la tribuna. El sitio no podía ser mejor escogido, porque hallándose rodeado de piedra por todas partes, un nuevo incendio era poco menos que imposible. Desde este tiempo podemos decir que contaría Oseira en lo sucesivo con un archivo propiamente dicho, debidamente organizado y clasificado, para servir al momento cualquier documento que fuera preciso.

No se sabe el tiempo que estuvo el archivo en dicho local contiguo a la tribuna, donde a pesar de que «era local seguro, seco y ventilado», no sabemos hasta qué punto será cierto lo de que era local «seco y ventilado», pues hallándose en el ala norte, a la sombra del templo, es casi seguro que se notaría humedad en la época invernal. Quizá esta particularidad, o tal vez el deseo de contar con un local mucho más adecuado, indujo a los monjes a tenerlo en cuenta a la hora de edificar el ala oriental del claustro de pináculos, a fines del s. XVI. Entonces fue cuando se construyó en la planta baja un salón de once metros por cuatro y medio de ancho, con vistas a instalar en él el archivo, como así se hizo, probablemente a comienzos del s. XVII. El local, dotado de hermosa bóveda de crucería y dos amplios ventanales, contrastaba con el otro archivo, angosto y carente de ventanas¹⁷.

El escribano Gregorio Vázquez de Prado, en una visita que hizo al monasterio, nos dejó en 1738 una sucinta descripción de cómo vio el archivo: «En los quartos vajos de el [dormitorio] abrio uno [el P. Archivero Carlos Vallejo] que tiene dos puertas, la primera de rexa de hierro gruesas con su cerrojo corres-

pondiente, y en el una cerradura de tres llaves, y la segunda de madera doble, y fuerte, cubierta mucha parte de ella, con planchas, y cintas de hierro con buena cerradura y llave. Y habiendo entrado en él, reconocimos ser una pieza grande, con paredes y boveda de piedra de sillería, fábrica robusta y mui fuerte, y de buena arquitectura, y que en el lienzo que corre, y mira a la parte de Oriente tiene dos ventanas grandes rasgadas con sus rejas de hierro, y el que corresponde a la fachada de enfrente en donde están las puertas, y las dos testeras de uno y otro lienzo están adornadas con mucho número de caxones con su armazon y coronacion todo de madera bien ajustada, y de buena traza. Y cada cajón tiene su número y rotulo de las granxas y partidos a quienes corresponden los instrumentos y papeles que contienen»¹⁸.

A estas alturas, los archivos de los monasterios de la Congregación de Castilla estaban debidamente estructurados, y con órdenes severas de custodiar la documentación con singular esmero, es más, se ordena que «en todos los monasterios aya libros de tumbos en que esten todos los contratos y arrendamientos autorizados, e importantes al monasterio»¹⁹. Al mismo tiempo se establece que en el arca de comunidad «aya vn libro donde se assienten por memoria las cosas siguientes. La relacion que se pudiere auer de la fundacion del monasterio, la reformation del, las pensiones si las viere y toda la hazienda que tiene, ansi en rayzes como en dineros, y de quien la viieron y los titulos que tienen para defenderla y memoria de todas las escripturas del monasterio, y de cada vna por si y memorias de los bienes rayzes que se han vendido y en que se emplearon... Ytem en el dicho libro se assiente por memoria qualquier escriptura que se sacare del archivo, diziendo quién la saco y para que y donde se hallara, y el que la sacare lo dexe firmado de su nombre porque no se pierda»²⁰.

Todas las precauciones adoptadas para defender y conservar la documentación les parecían pocas, pues en ella estaba cifrada la economía del monasterio, y además, tenían obligación de conservarla, por ser una imposición de la regla benedictina, la cual ordena que todos los bienes del monasterio se custodien «quasi vasa sacrata», lo mismo que si se tratara de vasos sagrados²¹.

DESMANTELAMIENTO DEL ARCHIVO

En el archivo de Oseira trabajaron muchos monjes, no todos de la misma celebridad y prestigio, pero algunos sí que lo fueron en realidad, pues se cuenta entre ellos fr. Bernardo Cardillo Villalpando²², conventual en el monasterio durante algún tiempo, pero el principal organizador del mismo parece fue fr. Lorenzo Pérez, según se desprende de un testimonio de Peralta, que también trabajó en el archivo, quizá con mayor prestigio que el anterior²³, pues le

corrige de muchísimas inexactitudes sobre todo en el cómputo de los abades. Otros muchos monjes trabajaron en ordenar y tener al día la documentación de la casa.

No queremos omitir un dato curioso, antes de referir la manera como se llevó a cabo el desmantelamiento total del archivo de Oseira, que pasaba por ser uno de los mejores de la Congregación de Castilla ²⁴, el alusivo a la lengua en que están escritos los documentos. Lucas Álvarez, catedrático de la Universidad de Santiago, tiene un interesante trabajo titulado *Documentos notariales y notarios en el monasterio de Oseira*, en el cual nos ofrece estos datos: «Desde la primera mención documental que hemos tomado como punto de partida de nuestro trabajo en 1170 hasta 1245, la lengua normal utilizada por todos los escribas y notarios es el Latín. De 77 documentos comprendidos entre estas dos fechas, solamente dos están escritos en lengua gallega; los dos son de 1229 y pertenecen al mismo escriba: Petrus Martini notariu et preladu de Gestoso». De un total de 312 documentos entre 1241 y 1265, están escritos en latín 293 y sólo 9 en gallego: uno de 1251; uno de 1253; tres de 1258; cinco de 1261; uno de 1262 y uno de 1265. A partir de 1265 el incremento de documentos en gallego es constante y entre 1266 y 1292, de 214 documentos consultados, 81 siguen el latín y 133 adoptan el gallego como lengua de expresión; el número proporcional aumenta con el avance cronológico. Desde 1292 a 1300, los documentos en latín son una excepción y sólo siete del total para este período están escritos en Latín. Desde el año 1301, el gallego es la lengua normal de los documentos gallegos de nuestra área» ²⁵.

Además del archivo referido en la planta baja del patio de pináculos, había otra habitación destinada también a archivo — tal vez para tener más a mano ciertos manuscritos más manejables— en la parte alta del patio de cabañeros ²⁶. Si bien es verdad, este salón más que archivo, le cuadra mejor tal vez el título de secretaría, pues era una dependencia de la cillerería ²⁷, donde se guardaban los tumbos, libros de contabilidad, panera, bodega, forales, etc.

Durante la invasión napoleónica no sufrió nada el archivo, debido a que Oseira fue de los poquísimos monasterios que se salvaron y adonde no llegó el fragor de la guerra. No sucedió lo mismo en el período constitucional, en que fueron expulsados los monjes de 1820 a 1823, y aunque se sabe que las únicas oficinas que quedaron intactos sus balcones fue este segundo archivo y la cillerería con todo se supone fue trasladada a Orense parte de la documentación, ya que se instaló en esas oficinas precisamente «El Administrador puesto por el crédito público» ²⁸. Eso fue lo que hicieron con otros monasterios de la Orden, en que se instaló en ellos un administrador, encargado de cobrar las rentas y dar cuenta de ellas a los representantes del Estado.

Si llevaron documentación a Orense, en los años del abandono del monasterio, se reintegró de nuevo, lo mismo que otras cosas que se llevaron, al

volver de nuevo los monjes. Por desgracia, no podemos decir lo mismo a raíz del abandono definitivo, impuesto por las leyes desamortizadoras en 1835. Porque uno de los cuidados principales de la Comisión provincial encargada de llevar a cabo las leyes desamortizadoras, fue la custodia momentánea de los archivos monacales, pues se hacía imprescindible la documentación para el reconocimiento de la hacienda de cada uno, y así proceder al cobro de rentas y foros. Aparte de esta finalidad lucrativa había otra encaminada a poner en venta gran parte de esas fincas.

Se puso particular cuidado en la conservación de los archivos, encargando su custodia a una persona respetable ²⁹. Nos place destacar precisamente el hecho de haber sido un monje de Oseira, fr. Miguel Alonso Pisador —ya en estado de exclaustro—, el «Comisionado por las Oficinas de Amortización de Orense, para la formalización de los inventarios de los Archivos de los Monasterios y Conventos suprimidos de la Provincia y su conducción a dha. capital». Pero sucedió lo que era de prever: en el desconcierto subsiguiente a la expulsión de los monjes, y a la toma de posesión de los monasterios por parte del gobierno, muchos colonos avisados, aprovecharon la ocasión y se las arreglaron para hacer que desapareciera la documentación relacionada con las fincas que llevaban en renta, y así quedarse luego con ellas, sin que nadie se las pudiera reclamar judicialmente ³⁰. Deseosos muchos de hacer desaparecer documentación comprometedora, este fue el motivo de que muchos archivos monacales fueran asaltados y sujetos a indiscretas sustracciones. El archivo bajo de Oseira parece haber sufrido alguna de estas visitas inoportunas, pues una relación de 1841 dice que habían robado una de las dos rejas «en el archivo bajo». En un reconocimiento hecho al monasterio por el escribano Francisco Vázquez en el mes de julio del citado año, en la enumeración de las dependencias inspeccionadas, reseñando lo que vio en ellas, nos da cuenta de que todavía en esta época se conservaba aquella arca famosa de comunidad en la sala abacial: «Una arca grande de madera vieja con abrazaderas de fierro llamada la del depósito»; y poco más adelante se dice en el mismo documento: «Una Reja pequeña de fierro compañera de otra que robaron ultimamente en el archivo bajo. La estantería que había en dicho archivo bajo con parte de sus cajones pues los restantes fueron para la Capital con libros y papeles. Id las estanterías del archivo alto con sus celosías o rejado de madera pintada» ³¹.

Se ignora la época en que fueron llevados del monasterio el resto de los fondos del archivo. Lo único cierto es que en Oseira no quedó absolutamente nada, y si quedó algo en un principio, lo usurparon las turbas invasoras del monasterio, o quizá mejor se fue deshaciendo por efecto de la humedad, al desaparecer los tejados y penetrar el agua hasta el local del archivo.

EL ARCHIVO ACTUAL

El cronista del monasterio nos refleja, en breves pinceladas, la situación en que se hallaba el monasterio a su llegada con la colonia fundadora el 15 de octubre de 1929: «¡Qué desolación produjo la contemplación de tanta grandeza en ruinas! Tanta era la labor que había que hacer, que no sabíamos por dónde empezar. La yedra, el sahuco, la zarzamora y toda clase de arbustos y plantas parasitarias y criptógamas habían invadido claustros, bóvedas y patios, contrafuertes y columnas y echado raíces tan hondas, que en los mismos muros hacía falta el hacha y el pico para cortar troncos y raíces. El agua, desviada de sus primitivos cauces, pululaba libremente socavando los cimientos y los techos, unos hundidos hacía luengos años, otros en tiempos más recientes, otros sin hundir, pero medio destejados, dejaban que la lluvia penetrase desde el último piso hasta la mayor parte de las bóvedas subterráneas, cuando éstas no estaban también hundidas».

«Todo eran matorrales, montones informes de piedra talladas y labradas, arcos y bóvedas llenos de líquenes de la más caprichosa variedad, y en general el gran Monasterio parecía una ciudad de piedra medio desolada y cubierta de verdín sin otros habitantes que las aves nocturnas y de rapiña».

Si estaba el edificio en tales condiciones, huelga decir que no existía ni archivo ni biblioteca; solamente estaban los locales intactos, con sus bóvedas de piedra, pero penetrando el agua por todas partes, porque carecían de tejados.

Los primeros monjes fueron heroicos al enfrentarse con un edificio en tales condiciones, y sin la menor ayuda para proceder a la restauración. Ni la biblioteca ni el archivo les mereció la menor preocupación, porque tenían bastante con armarse de pico y pala para limpiar las galerías superiores invadidas de maleza. Era necesario que transcurriera el tiempo, que llegara la hora de reemprender la restauración definitiva, para pensar en el modo de lograr tener de nuevo biblioteca y archivo.

Ocupándonos en la presente ocasión solamente de este segundo, diremos que hasta 1966 se puede decir que no había en Oseira otros fondos archivísticos fuera de dos preciosos manuscritos sobre los cuales nos ocuparemos luego, donación de don Marcelo Macías, gran investigador que antes de morir tuvo la gentileza de devolver a Oseira esas dos piezas de calidad, ambas pertenecientes al antiguo archivo.

Hacia 1968 se recibió de una familia desconocida del Salnés (Pontevedra), el tumbo del monasterio de Acibeiro, depositado en aquella casa por un antiguo monje de aquel monasterio, quien lo había dejado con la condición de que lo devolvieran a los monjes del Císter en el momento que regresaran a Galicia. La familia fue tan noble y delicada de conciencia que se apresuró a cum-

plir la última voluntad de aquel monje, haciendo ese alarde de generosidad, bastante poco imitado, porque si tuviera muchos imitadores, se podrían rehacer considerablemente los archivos de nuestros antiguos monasterios.

Algunas familias de la comarca, muy pocas, devolvieron algunos documentos, pero en escasa cantidad. Al mismo tiempo que recibían estas pequeñas donaciones de documentos, hacia 1971 inicié la reorganización del archivo, partiendo de esos insignificantes fondos que hemos referido. En los diversos viajes realizados a Madrid, al Archivo Histórico Nacional, a la Real Academia de la Historia y a otros archivos, aproveché para traer en fotocopia los documentos que me parecieron más adecuados para trabajar con ellos, o bien para facilitar datos a los numerosos investigadores que hoy trabajan en diversos campos de la historia cisterciense. El fruto reportado es muy modesto, pero a la vez no dudo que ha de prestar una valiosa ayuda a todos aquellos que se ocupan del Císter. Esta ayuda será mucho más eficaz, por cuanto tiene el complemento de la biblioteca monástica, en la cual se ha conseguido quizá un nivel más elevado que en el archivo, al contar con numerosas obras difícilísimas de encontrar en ninguna biblioteca española, a no ser en algún monasterio de la Orden. La biblioteca cisterciense no dudo en considerarla como una de las mejores de España, pues reconozco que no es cosa fácil lograr hacer una biblioteca cisterciense hoy, dada la escasez de libros sobre la Orden, y el precio fabuloso que se pide por los pocos que aparecen en el mercado.

CATALOGACIÓN

Los fondos reunidos en estos pocos años, lo constituyen un pequeño número de manuscritos, muchos de los cuales están incluidos en cajas archivadoras para su mejor conservación, y de documentos sueltos originales o en fotocopia. La catalogación de estos fondos se ha ido haciendo a medida que llegaban los documentos al archivo, de tal manera que a veces se encuentran documentos del mismo monasterio en distintas cajas. Todo quedará solucionado en el momento que puedan incluirse las fichas en el ordenador.

A) MANUSCRITOS

1. Cantoral Gregoriano en pergamino, ¿s. xv?, incompleto, de 84 x 56 cms. muy deteriorado. Sólo tiene 17 folios de gran formato, con las letras iniciales cortadas, así como parte de algunas hojas. Forrado en madera revestida de piel natural como de cabra, broches metálicos. Procedencia: San Isidro de Dueñas, Venta de Baños (Palencia).

2. *Cantoral Cisterciense*, s. XVI, de 57 x 39 cms., 163 folios, con preciosos herrajes en las esquinas y en el canto, broche metálico, forrado en madera, revestida de cuero, buena conservación. Contiene las principales festividades del Año, con antífonas para vísperas, horas menores y maitines. Contiene el canto de la Salve cisterciense, tradicional en la orden desde el s. XVIII. Las iniciales de las antífonas son góticas. De la misma procedencia que el anterior.
3. *Cantoral gregoriano*. Posiblemente del s. XVII, de 38 x 53 cms., forrado en madera, revestida de cuero. Consta de 50 folios todo en pergamino, con preciosas iniciales. Lo más llamativo de este cantoral son los herrajes metálicos y los broches, en las esquinas y en el centro. Procedencia, lo mismo que los anteriores.
4. *Tumbo del monasterio de Acibeiro*. Manuscrito, forrado en pergamino, de 24 x 36 cms., de 477 folios. Fue comenzado a escribir en la segunda mitad del s. XVI, aunque contiene muchas noticias de siglos anteriores. Se inicia con un resumen histórico del monasterio, en el cual vienen dos inscripciones antiguas. Esta obra la llevó del monasterio uno de los últimos monjes que salieron de él en 1835, cuando la desamortización, lo depositó en una casa de las aldeas próximas, con el ruego de que fuera entregado a los monjes del Císter cuando volvieran a Galicia. La familia fue tan fiel, que le faltó tiempo para devolverlo a los monjes de Oseira en el momento que se estabilizaron en el monasterio. Se hallaba completamente deshecho, pero la comunidad lo ha mandado restaurar, y hoy se halla en perfecto estado. Los últimos folios que faltaban, los entregó el Sr. Cura de Codeseda en 1977.
5. *Tumbo del monasterio de San Salvador de Asma*. Preciado manuscrito forrado en pergamino, que en el momento actual se halla en las benedictinas de Oviedo para proceder a su restauración, por hallarse muy deteriorado. Contiene datos preciosos sobre toda la comarca chantadina, sobre todo con los pueblos o monasterios que mantenían relaciones con el mismo por razón de la hacienda. Procedencia: fue donado por don Luis Caínpo Fernández, insigne bienhechor de nuestra biblioteca y archivo, según iremos viendo en otras donaciones.
6. *Tumbo del monasterio de Ovila* (Guadalajara). Manuscrito, forrado en pergamino, de 25 x 35 cms., 328 folios, escrito en su mayor parte por fr. Jeroteo, monje de Valparaíso, en el año 1729, obra poco menos que desconocida hasta hace muy poco tiempo, de una riqueza histórica fabulosa. Contiene un resumen histórico que se desarrolla en torno a los abades que rigieron el monasterio, con correcciones del monje orensano fr. Ambrosio Alonso, gran historiador. Comprende el abadologio los

35 primeros folios. Sigue una serie de documentos reales, pontificios y descripción detallada de la hacienda que tenía la casa en multitud de pueblos de toda la zona. Se añaden tomas da hábito, obligaciones, impuestos que tenía sobre sí la casa, y un verdadero arsenal de noticias de la más variada índole. El abadologio ha sido publicado ya en fecha reciente en revista Wad-Al-Hayara, Guadalajara, n.º 13, 1986, pp. 131-194.

7. *Tumbo del Monasterio de Osera*. Manuscrito realizado en 1738, por fr. Carlos Vallejo, de 20 x 31 cms., de 762 folios, más el índice, forrado en cuero repujado. El monasterio de Oseira tuvo varios tumbos, éste es el último, y su riqueza es excepcional, por recoger cantidad enorme de documentos antiguos, así como la principal hacienda de que gozó en las distintas comarcas. Al final lleva un índice con las principales granjas y prioratos. Lo devolvió al monasterio el ilustre historiador don Marcelo Macías.
8. *Carta executoria de el término redondo de el coto de Prado*. Preciada joya manuscrita, realizada en 1781, de 22 x 31 cms., de 72 folios, forrado en cuero repujado, con estampaciones de oro en el lomo y tapas, herrajes en las esquinas y broches metálicos. Lleva un grabado a todo color del rey Carlos III y los cantos repujados con salpicaduras de diversos colores: una verdadera obra de arte. Fue devuelto al monasterio por el mismo personaje que el anterior.
9. *Libro de Oro del Monasterio de Osera*. Manuscrito de 500 folios, de 23 x 34 cms., 500 fols., forrado en cuero, con estampaciones y cantos de oro. A pesar de ser relativamente moderno — 1930-1945 —, bien merece ser incluido entre los manuscritos dignos de mérito, por los millares de firmas y dedicatorias que contiene, algunas de personajes de notable relieve histórico.

B) CAJAS

1. 1. Apuntes y pequeña biografía inédita sobre fr. Martín de Vargas, fundador de la Congregación de Castilla. 2. Plan de Estudios en la Congregación de Castilla, inédito. 3. Apuntes sobre el monasterio de Santa M.^a de Oya. 4. Id. sobre el de Herrera (Burgos). 5. Apuntes sobre la v. de Dueñas (Palencia). 6. Alguna correspondencia con la Srta. Lolita Ruiz, sobre Mariología. Algunos datos sobre San Isidro de Dueñas. 8. Id. sobre fr. Jerónimo Mariano Usera y Alarcón, antiguo monje de Oseira, y fundador de las religiosas del Amor de Dios.

2. 1. Historia inédita del Monasterio Cisterciense de Herrera, por fr. Rosendo Calderón, que figura en el AHN de Madrid, código 1.106: Es de un valor incalculable, por contener los orígenes del monasterio, la mayor parte de sus abades y una pequeña semblanza de monjes ilustres (fotocopia). 2. Extracto del tumbo del monasterio de la Santa Espina (Valladolid). 3. Parte del tumbo del monasterio de Matallana, en fotocopia, obra realizada por fr. Basilio Duarte, conservado hoy en el AHN de Madrid, signatura 16.257: Se puede decir que es una verdadera historia sobre el monasterio, con noticias muy interesantes sobre la Orden.
3. 1. Libro de actas del monasterio de Montesión, cuna de la Congregación de Castilla, iniciado en 1659, y finaliza en 1835, en fotocopia: De gran valor histórico para el monasterio, para la Congregación de Castilla y para el conocimiento de los sucesos políticos de esa época. 2. Libro tumbo de Montesión, en fotocopia, ms 14.691 del AHN de Madrid, muy interesante, porque trata de los orígenes de dicho monasterio y su desarrollo económico en los primeros siglos de existencia.
4. 1. Libro de Actas de la Congregación de Castilla, fotocopia del ms 16:536 del AHN, que comprende desde el año 1554 hasta 1808. 1. Id. id. ms 16:537, que comprende las actas de los CC.GG. de 1747 hasta 1803. 3. Id. id., actas de los años 1747-1762. Estas actas están inéditas en casi su totalidad, y son muy importantes para completar la historia de todos los monasterios del noroeste español, por supuesto todos los de Galicia. En el archivo de Oseira se hallan todas las actas, a excepción de unos veinte años, que no ha sido posible localizar.
5. 1. Tumbo de la Aguada y su partido (en fotocopia). Tumbillo del cobrador del Priorato de la Aguada, ms original. 2. Inventario n.º 1 de los bienes que tenía el monasterio de Oseira en 1821, al ser suprimido el monasterio. Se detallan los manuscritos que había en los archivos alto y bajo. Inventario n.º 3 de los utensilios y muebles que había en 1821 en las distintas dependencias del monasterio, entre ellas la botica, con las clases de fármacos. 4. Inventario n.º 3 del edificio monasterial y de las granjas y prioratos. 5. Inventario de las rentas y más acciones del Priorato de Lobanes, 1836. 6. Documentos originales del monasterio de Oseira, s. XVI.
6. 1. Fotocopia del Cartulario de Oseira, en idioma gallego, hecho por el prior fr. Pedro de Lueda en 1473, en preciosa caligrafía gótica. 2. Fotocopia de un ms existente en el Archivo Provincial de Pontevedra, en el cual se detalla la hacienda que tenía el monasterio en los alrededores del mismo. 3. Id. de la hacienda que fue del monasterio en la comarca de Furco: fotocopia de un libro. 4. Pequeño estudio sobre los foros de Oseira en el coto de Marín. 5. Apuntes a máquina de datos relacionados

con el coto de Marín, realizado por el abogado don Julio Pazos Gómez. 6. Calendario histórico de Marín, por don Julio Pazos Gómez. Se incluye una carta muy interesante de doña Amancia Ferro Pazos. 7. Fotocopia del Tumbo del monasterio de Meira, en preciosa caligrafía. Se habla en él de su hacienda diseminada por toda la zona.

7. 1. Origen de las religiosas recoletas. Treintenario de san Lamberto. Resumen de la biblioteca cisterciense lusitana. 2. Fotocopias de documentos sobre las Huelgas de Avilés, que han sido publicados. Carta de un toledano sobre fr. Martín de Vargas. Pleito entre el monasterio de Matallana y el marqués de Montealegre. Datos sobre la orden militar de san Bernardo. 3. Fotocopia del libro de actas del monasterio de Belmonte, 1659-1779. 4. Fotocopia de un ms sobre las Dueñas de Sevilla, y transcripción inédita del mismo. 5. Más datos sobre el padre Jerónimo Mariano Usera y Alarcón. Copia de una obrita de pensamientos inédita sobre el mismo santo varón, antiguo monje de Oseira. Véase caja 1.^a. 6. Fotocopia de documentos de la Congregación de Castilla.
8. 1. Monografía inédita del monasterio de Santa M.^a la Real de Arévalo (Ávila), 257 folios. 2. Pequeñas biografías sobre varias religiosas cistercienses en su mayoría inéditas. 3. Datos sobre actividades de la Comisión de Historia de la Orden. 4. Privilegios reales a los monasterios leoneses, ss. XII-XIII, por el P. Hipólito González Cano. 5. Datos sobre la Orden, en su mayoría en francés, Los Cistercienses en Escandinavia, etc. 6. Octavo Centenario de la muerte de S. Bernardo: diversos trabajos y datos variados. 7. Algunos datos sobre diversos monasterios de religiosas cistercienses.
9. 1. Copia de la colección diplomática del monasterio de Matallana (Valladolid), ya publicada. 2. Datos sobre el monasterio de Gradefes (León). 3. Correspondencia sobre datos históricos de la Orden. 4. Bibliografía cisterciense. 5. Listas de prelados cistercienses españoles. 6. Fichas del P. Ezequiel sobre temas históricos. 7. Biografía inédita sobre fr. Cristóbal de Castrillejo, del P. Agustín Serrano, monje de San Isidro de Dueñas. 8. Pleito entre el Cabildo de Palencia y el monasterio de Santa María de Vega, impreso. 9. Tumbo del monasterio de La Franqueira, escrito en 1656 por fr. Nicolás de Robles, en fotocopia. AHN de Madrid, sgnta. 10.037.10. Extracto de los monjes cistercienses de la B. Nova de Nicolás Antonio.
10. 1. Tumbo foral de la mayordomía de Coyras y partido de Cuñarro, precioso ms forrado en pergamino, de 143 folios, del s. XVIII, con noticias de toda aquella comarca de varios siglos anteriores. 2. Libro de erección, desarrollo y movimiento de la cofradía de Ntra. Señora de la Ven-

tela, 95 fols. forrado en pergamino. 3. Obligaciones comunes y particulares así de la cofradía como de los cofrades. Cumplimientos de los hermanos religiosos y sacerdotes. Diversas particularidades. 4. Libro de Actas, obras, gastos y cuentas de la cofradía de la Madre de Dios de la Piedad, la que se venera en su capilla de la Bentela. Ms. original.

11. 1. Estado animarum de las parroquias de la diócesis de Orense, en el año del Señor 1942. 2. Copias a mano y máquina de algunos documentos y datos sobre el monasterio de Oseira, así como catálogos de libros que tenía la biblioteca de la Orden hacia 1954. 3.3. Fotocopia del libro 9.926, que es el tumbo del monasterio de Santa María de Armenteira.
12. 1. Foro perpetuo del monasterio de Santa María de Oya a favor de los vecinos de Santa Euxenia de Mougas y aldea de villa de Suso, de los bienes de dichas feligresías, ms original de 1658, de 150 folios, forrado en pergamino, 2. Memorial del cobrador de rentas en los partidos de Anta, Tebra, Tuy, etc., ms del s. XVIII, original. 3. Id. id. 4. Foros en distintos pueblos de la comarca de Santa María de Oya, años 1855-1899. 5. Venta judicial en Mougas y Villasuso, 1843. 6. Venta de algunos bienes del monasterio de Oya en 1847. 7. Escritura sobre foros en Mougas, Villasuso, Oya, Burgueira, en 1846. 8. Escritura de renta foral en la parroquia de Pedrones, otorgada en 1702 en favor del monasterio de Oya. 9. Memorial del cobrador de rentas en Mougas, en 1844, de bienes del extinguido monasterio de Oya. Tengo en gusto de consignar que todos estos documentos y manuscritos originales de esta caja, fueron cedidos al monasterio de Oseira por el ilustre investigador D. Hipólito de Sá Bravo, el 1.º de julio de 1977.
13. 1. Libro foral del monasterio de Santa María de Oya, correspondientes a los partidos de Tuy y Santa Eugenia de Mougas, s. XVII, ms original, de 736 folios, forrado en pergamino. Donativo hecho al A. de Oseira por el ilustre investigador gallego, D. Hipólito de Sá Bravo, el 1.º de julio de 1977: la comunidad quiere hacer constar su sincero agradecimiento por esta generosidad para con nuestro monasterio.
14. 1. Foral V del Monasterio de Oya, correspondiente a las feligresías de Oya, Mougas, Burgueira y Loureza, ms original, forrado en pergamino, ss. XVII-XVIII. 2.2. Ms con datos, provisionales reales y una ejecutoria de 1815. Ambos manuscritos son donativos al monasterio de Oseira por D. Hipólito de Sá Bravo, insigne investigador del monacato gallego.
15. 1. a) Renta que percibía anualmente el Colegio Cisterciense de Alcalá, s. XVIII; b) Visita del monasterio de Xunqueira de Espadañedo por el general, 1802; c) Carta de fr. Atilano Melguizo; d) Relación de algunos monjes cistercienses hecha en 1810; e) Se pide prórroga de los cargos

en la Congregación de Castilla, a causa de la invasión francesa; f) Sobre el canto de la misa conventual en el monasterio de Santa Fe (Zaragoza); g) Fr. Francisco Carrascón se queja al cardenal de Toledo; h) Otro asunto del mismo; i) Copia de un manuscrito de Sto. Domingo de Toledo sobre santa Beatriz de Silva; j) Sobre los monjes de la Trapa mallorquina en 1813, documentos sacados en fotocopia del archivo del palacio episcopal de Toledo. 2. Datos y documentos sobre Santa María de Junias (Portugal), unos en fotocopia y otros auténticos. 3. Documentos en fotocopia sobre el monasterio de Monte Sión. 4. Copia de los sermones de san Elredo, que luego se han publicado. 5. Pequeña historia inédita sobre el monasterio de Herrera. 6 y 7. Primeros Usos de la Congregación de Castilla, completamente desconocidos, que se hallaban en un legajo del AHN de Madrid, pertenecientes a San Isidro de Dueñas. Ya están transcritos y publicados en Compostellanum. A continuación están las definiciones de los primeros capítulos generales de la Congregación de Castilla, que ya tengo transcritas, pero sin publicar. La riqueza histórica de este manuscrito es sobre toda ponderación, pues nadie conocía esta legislación.

16. El contenido de esta caja se compone totalmente de cartas y escritos autógrafos del P. Gonzalo Martínez Suárez, monje de Oseira, muerto en olor de santidad en San Isidro de Dueñas (Palencia), el 10-XII-1963. Constituyen estas cartas y escritos, un auténtico tesoro.
17. También contiene esta caja cartas y escritos del P. Gonzalo Martínez Suárez, en su mayoría inéditos, por lo que se encierra en ellos una auténtica mina de espiritualidad.
18. En esta caja además de multitud de cartas y escritos del P. Gonzalo Martínez Suárez, en su mayoría inéditos, se encuentra el original de una novela —que no se llegó a publicar—, titulada *Horas de paz y de angustia*. La hizo en 1946, y la dedicatoria introductoria es el 25 de marzo de 1947, es decir, unos meses antes de su ingreso en Oseira, que fue el 15 de agosto del mismo año.
19. 1. Historia de Monfero, por el P. Bernardo Cardillo Villalpando, inédita, que figura en el AHN de Madrid, con la signatura Códice 259-B. Contiene el abadologio completo, resumen de la documentación y multitud de datos. 2. Exordio de fr. Luis de Estrada, de la Congregación de Castilla: Historia de sus orígenes, calificada de tendenciosa. 3. Datos sobre Xunqueira de Espadañedo, ms sobre el coto redondo del lugar de Psiseo. 4. Fotocopia de un manuscrito interesante sobre el monasterio de La Real de Mallorca, 1812. 5. Carpeta con estos fascículos: a) Lista de monjes difuntos en la Congregación de Castilla 1807-1835; b) Documen-

tos sobre los monjes de Montesión, en relación con el oratorio que tenían en Valdepeñas; c) Concordia entre las Huelgas de Burgos y la Congregación de Castilla sobre la congrua a los confesores y capellanes, 1793; d) Lista de monasterios con fecha de fundación; e) Documentos inéditos sobre las Huelgas de Avilés; f) Defunciones de religiosos en Otero de las Dueñas; g) Divergencias entre las Huelgas de Burgos y la Congregación de Castilla; h) Documentos impresos: cartas de contribución de los monasterios al estado, bula de Pío VIII declarando doctor de la Iglesia a san Bernardo en 1830; i) Datos sobre Las Dueñas (Sevilla), monasterios de Canarias, La Trapa de Andraix, Gradefes, Buenafuente. 6. Intentos de privar al abad de Poblet de usar insignias pontificales en 1787. Documentos en fotocopia.

20. 1. Fotocopia del Códice 15-B del AHN de Madrid, llamado por algunos Tumbo de Vallejo, pero que en realidad es muy anterior, aunque parece fue él quien lo completó y corrigió. Hay otras dos copias en el monasterio, una de ellas encuadrada. Es el tumbo más completo y con más datos de todos los que había en el monasterio. 2. Fotocopia del ms 6.224 del AHN de Madrid, titulado tumbo del priorato de Furco de Asma, de 161 fols. con detalles de todos los bienes que tenía el monasterio en la comarca del Asma, aldea por aldea.

(Continuará)

NOTAS:

1. Hacia 1150 ingresó en Oseira un caballero distinguido del reino, que había recibido de manos de doña Urraca el coto de Marín, en pago de sus servicios al Estado. Debíó manifestar una vocación sincera, porque le admitió el abad dom García, a cambio de hacer entrega al monasterio de todos sus bienes, debidamente legalizados. Pero a poco de profesar se eclipsaron sus fervores y llegó al extremo de fugarse del monasterio, yendo a tomar el hábito en los caballeros de San Juan, quizá más en consonancia con su primera profesión. El abad dio parte al pontífice, quien le ordenó la vuelta a Oseira, so pena de excomunión, pero no hizo caso, y al poco tiempo murió impenitente. Los caballeros sanjuanistas, que tuvieron mucha culpa en la apostasía de fr. Diego, que trataron por todos los medios de atraerle, no por afecto a su persona, porque se trataba de un viejo, sino por los bienes que dejaba en el mundo, suscitaron reñidas contiendas contra Oseira, pero al fin perdieron el pleito, porque los monjes habían asegurado antes legalmente el traspaso de los bienes en su favor, al tiempo de profesar el futuro fugitivo.
2. Cfr. Fray Tomás de Peralta, *Fvndacion, antigvedad y progressos del Imperial Monasterio... de Oseira*, Madrid 1967, p. 111, n.º 6.
3. Cfr. Tumbo viejo de pergamino, escrito en 1473, existente hoy en el AHN de Madrid, signatura: Códice 1.008 B.
4. Se trata de un sobrino de fr. Juan de Borrageiros, prior y abad de Oseira (1512-1513), santo varón que a la vez ostentaba la misma dignidad sobre la pequeña abadía de Júnias, en Portugal, hombre de toda la confianza de fr. Suero de Oca, tan santo, que dejó fácilmente el cargo de abad de Oseira a la más leve propuesta de Fernando el Católico, cuando oyó que era para implantar en el monasterio la observancia española de Martín de Vargas, aunque de hecho no sucedió así de momento. Crió en su compañía a este sobrino desde muy pequeño, el cual, andando el tiempo «fue quince o dieciséis años Merino e justicia en toda la dha tierra de Osera». Gozaba de gran prestigio ante la comunidad.
5. No creemos sea cierto lo que escribe cierto autor, que esta casa «torre» estaba junto a la escalera de caracol, llamada vulgarmente «la atalaya», puesto que esa zona parece se construyó a fines del s. XVI.
6. Tumbo de pergamino citado en la nota 3. Fue efectuada la atestación en 1563, y ocupa en el llamado «Tumbo de Vallejo» del folio 71 al 86v. En ella firma el citado Juan de Borrageiros y otros monjes, conocedores como él del monasterio, de sus costumbres desde hacía muchos años.
7. Cfr. Fray Tomás de Peralta, *Fvndacion, antigvedad..., o.c.*, 188, n.º 16.
8. La cita la recoge el Tumbo de Vallejo, f. 70, y se atribuye a Hernando de Arlanzón, clérigo y beneficiado de la iglesia de San Fiz de Baron. Hace alusión al tiempo de fr. Sebastián de Valladolid (1520-1544), de quien fue criado con residencia en el monasterio durante seis años.
9. Se ignora dónde tenía su residencia el abad en esta época, y si el palacio abacial continuó

- en el mismo sitio al unirse el monasterio a la observancia española de Castilla en 1545. Tampoco hay noticia si continuaba en la celda abacial esa arca «más grande».
10. A pesar de las declaraciones pesimistas de los testigos, y del testimonio de Yepes que escribe, hablando del incendio: «Se abrasarô dos Arcas de papeles en el Archivo, que fue una gran pérdida» (Coronica de San Benito, t. VII, 282v), podemos asegurar que a pesar de las grandes pérdidas, y las que se sumaron en tiempos de la desamortización, hoy día se conserva una cantidad fabulosa de pergaminos y manuscritos en diferentes archivos.
 11. Aludimos a aquella atestación de 1563, en que intervino Juan de Borrageiros, basada toda ella en el texto de dicho tumbo de pergamino.
 12. Cfr. Fray Tomás de Peralta, *Fvndacion, antigvedad...*, o.c., p. 231, n.º 5.
 13. Cfr. Tumbo de Vallejo, f. 77.
 14. Ibidem.
 15. Atestación de Hernando de Arlanzón, que puede verse en el tumbo de Vallejo, f. 71.
 16. Ibidem, f. 82. Declaración de Pedro de Bóveda, escribano público de S.M.
 17. Hoy día se conserva intacta esta grandiosa pieza, destinada a especie de museo etnográfico. Lo más llamativo es su preciosa bóveda, de nervatura gótica, con claves colgantes.
 18. Tumbo de Vallejo, f. 2. Declaración de Pedro de Bóveda, escribano.
 19. Cfr. *Diffiniciones de la sagrada Orden de Cistel y observancia de España*, Salamanca, MDLXXXVIII, f. 47, n.º 136.
 20. Ibidem, f. 49, n.º 143.
 21. Regla de San Benito, c. XXXI.
 22. Natural de Segovia, ingresó en el monasterio de Nogales en 1587, llegando a ser uno de los historiadores más afamados en la Orden del Císter, habiendo escrito numerosas obras de notable erudición.
 23. El códice 15-B del AHN de Madrid, atribuido a fr. Lorenzo Pérez, es una verdadera historia de la Orden, por estar hecho a base de la documentación del archivo, pero hay que tomarlo con muchísima precaución por los muchos errores que se le deslizaron al autor, sobre todo al componer su abadologio.
 24. Así lo afirman algunos autores: «Con aver yo visto los Archivos de muchas Provincias, de diferentes Monasterios, de España, no sé si en alguno halle tantos Privilegios y Bulas» (Fr. A. de Yepes, *Corónica general...*, o.c., VII, f. 281, c.l.). Poco después vuelve a insistir: «El archivo de Oseira es el mas abundante y concertado que por ventura hay en la Religión». No sé si no estarán algo exageradas tales apreciaciones.
 25. Tenemos en nuestro poder la fotocopia de este trabajo, que ignoramos la revista donde salió publicado.
 26. Cfr. Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico de España*, XII, Madrid 1849, 390 ss.
 27. En la Orden benedictino-cisterciense, el procurador del monasterio se llama cellerero, traducción de *cellerarius*, término empleado por san Benito en la Regla.
 28. Cfr. Códice 15-B del AHN de Madrid, abad 149.
 29. Se ignora quién estuvo a cargo del archivo a raíz de la expulsión de los monjes, sin embargo, en el reconocimiento hecho al monasterio en 1841 por el escribano Francisco Vázquez, habla de su antecesor en el cargo Vicente Martínez Risco. Ignoramos si fue este sujeto el que tuvo confiada la documentación de Oseira en un principio.
 30. Cfr. Samuel Eiján, *Historia de Ribadavia y sus Alrededores*, Madrid 1920, 550 ss. Este autor nos ofrece datos precisos sobre el desmantelamiento del archivo de San Clodio, por donde nos podemos hacer una idea de lo que sucedería en Oseira.
 31. Copia de un documento existente en el archivo del monasterio actualmente.



M.^a Rosa Casado Nieto

Documentos para la historia del arte de Ourense: Monasterio de S. Clodio y Puente Mayor de Ourense

Las dependencias del monasterio de San Clodio se articulan alrededor de dos claustros. Al oriente, proyectado por los hermanos de la Sierra, da el llamado «cuarto nuevo». En éste se realizaron obras en el año 1633, las cuales se hacen constar en el documento que a continuación transcribimos:

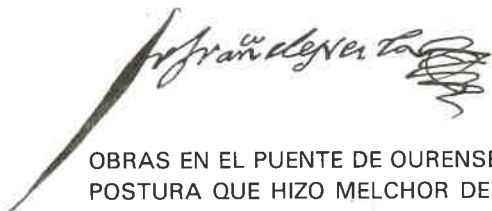
1633, Agosto, 21.- San Clodio

CONCORDIA ENTRE EL SEÑOR ABAD DE SAN CLODIO Y BENITO MIGUEZ Y GREGORIO DACAL CANTEROS.

A.H. Provincial Ourense.- Protocolo de Andrés Vázquez de Sobreira, fol. 229 y ss.- Inédito.

Dentro del Monasterio de San Clodio a veinte y un días del mes de Agosto de mil y seiscientos y treinta y tres años por ante mi escribano e testigos parecieron presentes de una parte su Paternidad el P. Fray Francisco de Neyla, abad de dicho Monasterio y de la otra Benito Miguez y Gregorio Dacal canteros vecinos de dicho lugar y feligresia, da man común y a voz de uno y de cada uno por si y por el todo renunciando las leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene... y se compusieron con su Paternidad dicho P. Abad en la forma siguiente: En que han de hacer toda la tapiceria y pared del cuarto nuevo de dicho Monasterio, desde la puerta de la caballeriza hasta la bodega del fondo y la han de subir igual y a peso de la otra que está hecha y cae hacia la huerta, en esta manera, que por las tapias que hubiere desde donde se empezó la dicha segunda pared por los dichos oficiales hasta la hilada donde se eligen las puertas. Se les ha de dar a razón de treinta y cuatro reales por cada tapia real de canteria, midiendose en la forma en que se midió la otra y de allí arriba se le ha de dar por cada tapia a razón de treinta y un reales, no midiendo lo hecho de puertas y ventanas desde el suelo donde se empiezan hasta estar fenecidas y cubiertas por fuera y dentro. Pero haseles de dar por cada puerta y ventana que de nuevo eligieren lo que tasaren Domingo Fernández de Barra y su Paternidad dicho P. Abad. Y es condición que los susodichos han de labrar y asentar toda la piedra que fuere necesaria para la dicha obra y el dicho P. Abad la ha de sacar y traer por su cuenta de la cantera al Monasterio y toda la mezcla que fuera necesaria para ripiar la ha de hacer su Paternidad dicho P. Abad a su costa. Item les ha de

dar tres moyos de vino tinto... la cual todas partes aceptaron... y su paternidad lo firmó y a ruego de los susodichos un testigo, estando presentes por testigos Gaspar Rodríguez y Roque Fernández y Francisco Alvarez vecinos de la dicha feligresía... Y demás de ello es condición que en subiendo la dicha pared encima de la pared de la bodega han de elegir la esquina y asentarla hasta llegar a la cornisa dejando dentellones como los tiene la de dicho lado. Y se les ha de dar a dicho Gregorio Dacal y Benito Miguez doce reales y toda la madera y clavos para hacer los andamios.



1.666, Mayo, 10.- Ourense

OBRAS EN EL PUENTE DE OURENSE EN EL SIGLO XVII.
POSTURA QUE HIZO MELCHOR DE VELASCO A LA OBRA Y REPAROS DE LA
PUENTE.

A. H. Provincial Ourense.- Protocolo de Diego Sánchez, fol. 77 y ss.
Inédito.

En la ciudad de Ourense, diez días del mes de Mayo de mil y seiscientos y sesenta y seis años, ante mí, el escribano y testigos pareció presente Melchor de Velasco, vecino de la ciudad de Santiago, maestro de obras de cantería, y dijo que por cuanto antes de ahora se ha rematado la obra y reparos de la Puente Mayor de esta ciudad en Antonio Fernández vecino del lugar de San Clodio en precio de doce mil y quinientos ducados de vellón a cuya seguridad se obligó el susodicho, y dió fianzas a la seguridad que aprobaron los Señores Justicia y Regimiento de esta ciudad, y porque estas se remitieron originales a Madrid y la ciudad no se halla con resguardo para dicha obra estando empeñada en su seguridad pidió a dicho Antonio Fernández nueva fianza con abonadores y aprobación de la dicha a su satisfacción y el otorgante lo quiere hacer y entendiendo que en esto aventuraba y haciendo de deuda y caso ajeno dijo se obligaba y obligó con su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber que en caso que el dicho Antonio Fernández no haga la dicha obra y reparos en la conformidad que le ha sido rematada el como su fiador deudor y principal poder hará la dicha obra y reparos de la Puente Mayor por el precio de los doce mil y quinientos ducados en que se remató en dicho Antonio Fernández de la que siendo necesario se encarga y cumplirá las trazas calidades y condiciones de su postura y las expresadas en el papel del reconocimiento que hizo el señor don Juan de Sanselises (sic) poniendo dicha obra segura de manera que permanezca y dando para ella todos los materiales y cosas nuevas... y que dará principio cuando se diese aviso por el Corregidor y Señores Regidores y si no lo cumpliere y ejecutase consiente ser compelido y ejecutado y pagar las costas y daños... siendo testigos Andrés Díaz cantero vecino de esta ciudad y Amaro Freijedo.



NOTA: En 1667, el 27 de Abril, Melchor de Velasco, maestro de obras de cantería vecino de la ciudad de Santiago se hace cargo de la obra de la Puente de Ourense, por ser fiador de Antonio Fernández, que no hizo la obra. Don Benito Fernández Alonso en el «Boletín de la Comisión de Monumentos de Ourense», Tomo VI, 1921, número 137 y 138 en su artículo «El Puente de Ourense» transcribe parcialmente el contrato de la obra de la Puente de Ourense con Melchor de Velasco. A la citada obra remitimos al lector interesado, señalando que el contrato original manejado por don Benito Fernández Alonso se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Ourense, Protocolo de Diego Sánchez 1667, folios 78 y siguientes.







1. San Clodio. «Cuarto nuevo», exterior.



2. San Clodio. «Cuarto nuevo», interior.



3. San Clodio. Interior del «Cuarto nuevo» y entrada de la bodega.



4. Orense. Ponte Mayor.

Notas





LA TORRE DE LA IGLESIA DE BEADE (OURENSE): ASPECTO DOCUMENTAL

Beadé es municipio de la provincia de Ourense, situado en pleno corazón de la comarca de «O Ribeiro». Limita al norte con el municipio de Leiro, al sur con el de Ribadavia, al este con el de Cenlle y al oeste con el de Carballada de Avia y Aviión. Se accede a Beade por la carretera comarcal de Ribadavia a Carballino, con desviación a Beariz. La iglesia fue de la Encomienda de la Orden de San Juan de Jerusalén.

1757, Mayo, 8.- Por el Vicario General de Beade, Fray Don Gregorio Cortés Gómez y Vallesteros, en Data, lo siguiente:

- 1500 reales que se entregaron al Sr. Comendador Fray Don Felipe de Vargas, con las que se puso la Torre hasta el friso de la primera cornisa del corredor de abajo
- 4.000 reales en que se ajustó la Torre hasta el friso del segundo corredor a DIONISIO VIDAL, MAESTRO DE CANTERIA, dejando de nuestra cuenta cal, maromas, maderas... carretos...
- Más de 4.500 reales en que se ajustó a dicho Maestro el fenecimiento de la Torre a excepción del corredor de abajo
- Mas se ajustó el corredor de abajo en 1.600 reales que se le entregaron con lo más que consta de las partidas arriba indicadas
- Más 1.125 reales que tuvieron de coste noventa carros de piedra de grano de Corneira
- Más 815 reales por 815 carretos que vinieron de piedra para la Torre de Sanchagaga.

(Archivo Parroquial Santa María de Beade.- «Libro de Fábrica de Santa María de Beade, que comienza en 1679».- Año 1757, folio s.n.)

José HERVELLA VÁZQUEZ

II

NOTAS SOBRE LAS PINTURAS DEL MONUMENTO DE SEMANA SANTA EN BEADE

Decíamos en nuestro trabajo publicado en el núm. 1 de esta Revista «Porta da Aira» que «rebuscando en el archivo parroquial no encontramos

ningún documento que nos descubra la fecha en que se realizaron los lienzos (...). No perdemos la esperanza de que el documento buscado pueda ser conseguido algún día».

Pues bien, leyendo el «Libro de la Cofradía y Hermandad del Santísimo Sacramento de Beade», que comienza en el año 1735, facilitado gracias a la amabilidad del cura párroco, pudimos descubrir lo que sigue y que entendemos es el complemento de nuestro trabajo:

1804.- ... «se ajustó la armación para el Monumento con Don Carlos Lemur, escultor vecino de San Lorenzo da Pena, por la cantidad de 1.300 reales... concluyó la obra de bastidores en madera de castaño sin nota o defecto que le considera y se le pagó la citada cantidad».

1804.- ... «A un propio que llevó esquela al Pintor de Cameixa, llamándole por si se le ajustaba la pintura de los bastidores y cortinas o lienzos de los intermedios. Y aunque dicho pintor pocos días tardó en concurrir viendo que al último se cerró en que no haría dicha pintura a la manera señalada por menos de mil reales, dijo de 4.000 como por otro llamamiento había concurrido al mismo efecto el Pincelista Don Tomás López, vecino de la parroquia de Lamas, rebajó dicha obra y se ajustó por todo en la cantidad de 1.800 reales de vellón».

1804.- ... «En 10 de diciembre de 1804, llevó el herrero Vidal por otros dos pasadores y sus planchetas, que faltaban para los bastidores del Monumento, 12 reales...».

1804.- ... «En 16 de dicho mes envié a Carballino a Francisco Domínguez, vecino de este pueblo de Beade y a comprar 40 barras de estopilla que se reputan necesarias para los citados lienzos del bastidor, y la ha traído de buena calidad a precio de seis reales y medio la barra y con nueve reales de xornal seco, importa su total 269 reales.

1805.- ... «Item 60 reales importe de la estopilla que aún faltó para el lienzo del frontis de dicho Monumento y esmalte del Cenáculo y Apostolado...».

1805.- ... «En 9 de julio de este año pagué 34 reales y 6 maravedís al sastre Juan Gómez por arreglar, ajustar y componer los lienzos de dicho Monumento con el hilo y trencillas...».

1807.- ... «Con más otra con el pincelista y pintor Don Tomás López sobre la forma de pintar con algunos filetes dorados dicho armamento e igualmente los lienzos y sus bastidores e intermedios con esmalte correspondientes a los Misterios de la Pasión de Nuestro Señor Redentor Jesucristo...».

Y todo lo cual anoto para futura memoria y se firma por los tres acordadores actuales con el nominado Señor Vicario presente hoy día 28 de diciembre de 1807.- Firmado y rubricado: Fray José Balboa y Lamas.-

(Archivo Parroquial de Santa María de Beade.- «Libro Cofradía y Hermandad del Santísimo Sacramento de Beade que comienza en 1735»).

Fernando GONZÁLEZ SUÁREZ

III

UNA IMAGEN DE FERREIRO EN CORREXAIS (VALDEORRAS, ORENSE)

Es adscribible con casi total probabilidad a las gubias del gran escultor José Ferreiro una deliciosa talla de 58 cms. representando a la Virgen con el niño en brazos, en airosa pose, sobre una peana de nubes con cabezas de querubines.

Se encuentra esta imagen en la iglesia parroquial de Correxais (ayuntamiento de Vilamartíño de Valdeorras, Ourense) y aunque con roces en la policromía, bastante bien conservada.

Las características que el profesor Otero Túniz («*Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro*»). Archivo Español de Arte XXIV. Madrid 1951) señala como propias de Ferreiro: asentamiento sobre una sola pierna con el fin de generar un elegante movimiento en las figuras, pliegues aristados y achaflanados en los paños, manos finas, corrección de facciones... en esta imagen se evidencian.

Asimismo, es muy claro el parentesco con otras obras marianas del maestro y casi una firma el pañuelo sobre los hombros que se anuda sobre el pecho y que Ferreiro repite en otras imágenes como la Virgen del Rosario del cercano pueblo de Pasmazán que hemos documentado y estudiado (Miguel Ángel González García: «*Dos obras de José Ferreiro en Valdeorras*» Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto. Santiago 1984).

Graciosa y delicada, rezumando alegría y juventud la imagen de Correxais ofrece una indudable calidad técnica.

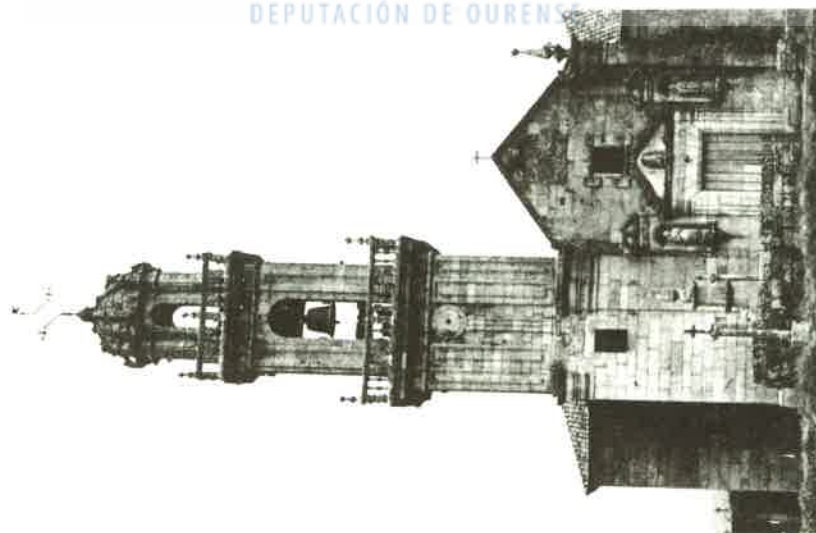
Sobre su datación creemos que puede fecharse en su última etapa la que se inicia en 1813, cuando se instala en Hermesende (Zamora), etapa a la que pertenecen las otras obras de Ferreiro documentadas en la zona (foto 2).

Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA





2. Correxais (Orense). Virgen con el Niño, de José Ferreiro.



1. Beade (Orense). Iglesia parroquial. Torre.



Bibliografía





Libros

O PÓRTICO DA GLORIA E O SEU TEMPO.
CATÁLOGO DA EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DO VIII CENTENARIO DA COLOCACIÓN
DOS DINTEIS DO PÓRTICO DA GLORIA DA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.
SANTIAGO, DO 16 DE SETEMBRO O 17 DE NOVEMBRO DE 1988.
Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes. Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental. 1988.

Sendas introducciones del **Conselleiro de Cultura y Deportes** de la Xunta de Galicia, D. Alfredo Conde Cid y del Director General del Patrimonio Histórico y Documental, D. Miguel Ángel Montero Vaz, seguidos de las fichas reseña de la Comisión organizadora de los Actos, apartado técnico de la Exposición, relación de prestadores y agradecimientos, abren el Catálogo, distribuido en nueve secciones que recogieron 289 piezas procedentes del ámbito gallego, peninsular y europeo. Ambientan y contextualizan la publicación, los textos de D. Daniel Barreiro Ramos, D. Francisco Fariña Busto, D. Fernando López Alsina, D. Serafín Moralejo y D. José Carlos Valle Pérez.

Las nueve secciones aparecen así distribuidas en el Catálogo:

Sección primera: El marco histórico: Galicia, Compostela y la Peregrinación en los reinados de Fernando II y Alfonso IX (1157-1230).- 66 piezas expuestas en el Palacio de Gelmírez, sala de armas y cocina. Textos de D. Serafín Moralejo, D. Fernando López Alsina, D. José Carlos Valle Pérez y D. Francisco Fariña Busto.

Sección segunda: El Pórtico de la Gloria: su construcción y sus transformaciones. 24 piezas expuestas en el Palacio de Gelmírez, caballerizas. Textos de D. Serafín Moralejo y D. José Carlos Valle Pérez.

Sección tercera: El Pórtico de la Gloria y su marco. Catedral y Cripta «in situ». 13 piezas expuestas. Texto de D. Serafín Moralejo.

Sección cuarta: «Regnum et Sacerdotium». Reyes y Prelados en la empresa del Pórtico de la Gloria. 21 piezas expuestas en la Capilla de las Reliquias de la Catedral. Texto de D. Serafín Moralejo.

Sección quinta: El Arte Compostelano antes del Pórtico de la Gloria. 22 piezas expuestas en el Museo de la Catedral, planta baja primera sala. Texto de D. Serafín Moralejo.

Sección sexta: El Arte Compostelano en tiempos de Mateo: Piezas procedentes del Pórtico de la Gloria. 9 piezas expuestas en el Museo de la Catedral, planta baja, segunda sala. Texto de D. José Carlos Valle Pérez.

Sección séptima: El taller de Mateo y su descendencia: El hecho del Pórtico de la Gloria. 54 piezas expuestas en el Museo de la Catedral, planta baja. Texto de D. José Carlos Valle Pérez.

Sección octava: El Arte Europeo en la época del Pórtico de la Gloria: Fuentes, paralelos e influencias. 28 piezas expuestas en el Museo de la Catedral, primera planta, y segunda sala. Texto de D. Serafín Moralejo.

Sección novena: Memoria y redescubrimiento del Pórtico de la Gloria. 52 piezas expuestas en el Museo de la Catedral, primera planta, tercera sala y Biblioteca Capitular. Textos de D. José Carlos Valle Pérez y D. Daniel Barreiros Ramos.

La magna exposición fue punto de cita necesaria e imprescindible para aquellos que quieren conocer mejor el arte gallego medieval fundamentalmente. Las piezas expuestas aparecen recogidas mayoritariamente en el Catálogo a través de buenas fotografías a color de D. Juan Rodríguez. Desde el corto espacio permitido a este comentario, felicitamos a todos los que de forma directa o indirecta han participado y contribuido a un nuevo «redescubrimiento del Pórtico de la Catedral de Santiago».

J.H.V.

MORALEJO, Serafín. «O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos». Edicións Xerais de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes. Dirección Xeral de Cultura. Subdirección Xeral do Libro e Bibliotecas. Xunta de Galicia 1988.

Con ilustraciones de D. Manuel Uhía, el profesor de la Universidad de Santiago D. Serafín Moralejo, especialista en temas medievales, presenta a jóvenes y niños un sugestivo libro explicativo del Pórtico de la Gloria de la Catedral Compostelana y de la Cripta o Catedral Vieja

46 páginas —las 32 primeras escritas en gallego seguidas de un glosario explicativo de los términos artísticos contenidos en la publicación y las restantes correspondientes a la traducción del texto y glosario al español e inglés— permiten al autor a modo de guía y a través de un lenguaje sencillo no falto de rigor científico, mostrar las claves iconográficas e iconológicas del Pórtico, que con toda seguridad serán asimiladas por preiniciados en Historia del Arte.

El patrimonio artístico gallego necesita de publicaciones como ésta. Las jóvenes generaciones conocerán el legado artístico dejado por nuestros mayores y aprenderán a respetarlo y quererlo. Enhorabuena al profesor Moralejo por su obra, a D. Manuel Uhía por sus didácticas ilustraciones y a la Xunta de Galicia por su publicación.

J.H.V.

GARCIA IGLESIAS, José Manuel, «Quesada», Ourense 1987.

El tercer volumen de la colección «Artistas Orensanos», que ha venido editando la Diputación de Orense, ha sido dedicado al pintor Jaime Quesada Porto, el más joven de la saga de artistas que nacieran en la orensanísima calle de Lamas Carvajal. Preceden a este volumen el dedicado al pintor Manuel Prego de Oliver, en 1985 y el debido a la pluma y la investigación de María Victoria Carballo-Calero Ramos, sobre el escultor Antonio Failde Gago, en la navidad de 1986.

«Quesada» se titula esta obra debida a la pluma de José Manuel García Iglesias, catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de Santiago de Compostela, y miembro del Grupo «Francisco de Moure», cuyos numerosos y extensos trabajos sobre la especialidad se han dirigido de forma primordial hacia la pintura gallega, con obras tan importantes como «El pintor Banga» y «La pintura manierista en Galicia», entre otras.

La edición de mil ejemplares ha sido encargada a Editorial Atlántico, en La Coruña, con ciento setenta y tres páginas en papel mate de 160 gramos de Zadorra, Italia, y con numerosas ilustraciones en blanco y negro y a cuatricromía.

Con una nota editorial del presidente de la Diputación, Victorino Núñez Rodríguez y un prólogo del escritor orenzano José Luis López Cid, José Manuel García Iglesias realiza su original trabajo partiendo de una larga a modo de conversación transcrita con el pintor. Quesada va hablando de sí, de su vida, de su obra, de su modo de entender la vida y la obra. Con esta base, José Manuel García Iglesias va elaborando, no sólo el contexto biográfico del pintor, sino un análisis de su obra pictórica, como si se tratase de un diálogo entre autor y coautor, entre protagonista e intérprete, que adquiere en muchos momentos la forma de una entrevista periodística, sin preguntas.

El estilo directo, sencillo de ambos, pues el pintor olvida acertadamente que es también escritor, hace que el libro constituya una lectura que apasiona y se sigue hasta con emoción. Las re-

producciones de su obra pictórica, para lo que no se ha regateado ningún esfuerzo editorial, acompañan certeramente todo ese relato, unas veces íntimo y subjetivo, otras abiertamente narrativo, lo que convierte a esta obra en una de las más interesantes de cuantas se han producido, al menos en Galicia, sobre arte, y de manera singular por la originalidad en el tratamiento.

Esta obra fue presentada al tiempo de la exposición antológica del pintor, patrocinada por la Diputación provincial en el Pazo de Vilamarín, inaugurada en diciembre de 1987.

S.A.

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS VALDEORRESES

Se han publicado hasta la fecha seis volúmenes de «Cadernos do Instituto de Estudos Valdeorreses». Fue en 1980 cuando apareció la revista con un número que hoy está agotado. Además el Instituto ha publicado otros seis «Cuadernos monográficos». Varios de sus números —3,5,6— han planteado una estructuración en secciones que giran en la casi generalidad de los casos sobre el análisis de la comarca valdeorresa. Así se trata sobre su Historia, Antropología, Literatura, Artes... Hay que decir, no obstante, que, hasta la fecha, las diferentes secciones muestran una intensidad desigual en lo que a presentación de artículos se refiere. Dominan, en general, los estudios de Historia. El número 4 (1984) recoge una serie de tres trabajos que se aglutinan bajo el título «Primera Semana de Historia de Valdeorras». Debe de tenerse en cuenta que tal actividad logra su continuación con el Cuaderno Monográfico 6 (1988) que recoge lo presentado en la «II Semana de Historia de Valdeorras (Época pre-romana y romana)», que, además de siete trabajos, presenta unas conclusiones.

Deben de citarse los asuntos de los cinco primeros cuadernos monográficos. Se deben a R. López Caneda tres de ellos: 1. *Antonio José Ruiz de Padrón (1757-1823)*, (1982); 2. *El proceso de Ruiz de Padrón (1814-1818). Expediente completo*, (1983); 4. *El arciprestazgo de Valdeorras: religiosidad, población y economía (1800-1825)*, (1985). A. Quintana Prieto escribe el 3, *Joaquín García Valderrábano: poeta y abad de la Rúa (biografía y antología)*, (1983) e I. García Tato; 5. *La documentación medieval del tumbo del Monasterio de San Martín de Castañeda relativa a Valdeorras* (1986).

Ha de valorarse, en cualquier caso, como modélico el esfuerzo acometido por el Instituto en lo que se refiere a la canalización de tareas intelectuales respecto a Valdeorras. Tal labor merece el reconocimiento de todos aquellos que se preocupan, en concreto, del patrimonio cultural auriense.

J.M.G.I.



Hemerografía y Actividades del Grupo





Francisco Javier Limia Gardón

Actividades del Grupo «Francisco de Moure»

Abreviaturas:	<i>B.</i>	<i>Bierzo 7</i>
	<i>D.</i>	<i>Día 7</i>
	<i>E.C.G.</i>	<i>El Correo Gallego</i>
	<i>E.F.A.</i>	<i>El Faro Astorgano</i>
	<i>E.P.</i>	<i>El Progreso</i>
	<i>F. de V.</i>	<i>Faro de Vigo</i>
	<i>L.R.</i>	<i>La Región</i>

I. ACTIVIDADES 1988

I. HEMEROGRAFÍA

- 10.I Julio LAMELAS MÍGUEZ, «Juan Manuel Bedoya, ¿un Deán olvidado?», *L.R.*, Estudio bio-bibliográfico.
- 2.II Segundo ALVARADO, «Rebeldía juvenil y formalidad en la pintura de Xaime Quessada». *L.R.*
Exposición antológica en el Pazo de Vilamarín.
- 26.II José HERVELLA VÁZQUEZ, «La rejería en la iglesia conventual del Monasterio de Celanova», *L.R.*
Construida en 1735 por Rodrigo Díaz de Lambán, de Orense.
- 28.II Miguel Angel GARCIA (sic), «San Rosendo en tierras de Trives», *L.R.*, Fundación de una capilla en la iglesia de San Bréximo de Trives, en 1611, por D. Antonio de Somoza y Sotomayor, descendiente de S. Rosendo.
- 3.III Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Una donación de S. Rosendo, origen de la biblioteca del monasterio de Celanova», *L.V.G.*, Comentario de los libros donados por el santo el 6.X.942.
- 26.III Segundo ALVARADO, «Grabados de Nueva York en Orense», *L.R.*, Sobre una muestra colectiva itinerante de grabados de artistas internacionales.
- 1.IV Jaime DELGADO GÓMEZ, «La catedral de Lugo en su historia y en su arte. Serie segunda (1): Con la llegada del Románico se hizo necesaria la renovación de la antigua basílica», *E.P.*, Lugo.
- Segundo ALVARADO, «Los cristos del escultor Legoxo», *L.R.*, Su obra nueva en Santiago de Allariz y Santa María de Almoite. Otras obras del «santeiro» de Xunqueira de Ambia.

- 3.IV Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Huellas del pasado: salvemos el órgano de la iglesia parroquial de A Régoa», *E.P.*, Lugo.
Llamada de atención a la ciudad de Monforte a fin de que se conciencie de la calidad de este órgano y se restaure.
- Jaime DELGADO GÓMEZ, «La catedral de Lugo en su historia y en su arte». Serie segunda (2): «La iglesia románica resultado de tres proyectos diversos», *E.P.*, Lugo.
- 4.IV —, ibídem, (3): «Razones arqueológico-arquitectónicas en que se basan las afirmaciones sobre las tres basílicas», *E.P.*, Lugo.
- 5.IV —, ibídem, (4): «¿Quién fue el maestro del primer proyecto?», *E.P.*, Lugo.
- 6.IV —, ibídem, (5): «Otros personajes que intervienen en el primer proyecto románico», *E.P.*, Lugo.
- 7.IV —, ibídem, (6): «Exposición de la obra del primer proyecto realizado», *E.P.*, Lugo.
- 8.IV —, ibídem, (7): «Las innovaciones del segundo maestro», *E.P.*, Lugo.
- 9.IV —, ibídem, (8): «La genial obra del «triforio», *E.P.*, Lugo.
- 10.IV —, ibídem, (9): «Las innovaciones con que el segundo proyecto enriqueció la nave transversal», *E.P.*, Lugo.
- 11.IV Segundo ALVARADO, «Un valdeorrés que pintó en París y un orensano que estudia en Barcelona», *L.R.*
Exposiciones de Jesús Díaz Fuentes, de O Barco, y de Manolo Rivera, estudiante en Barcelona, obra pictórica desconocida en Orense.
- 12.IV Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem, (10): «La desaparecida fachada románica y las dos torres absidales», *E.P.*, Lugo.
- 24.IV Segundo ALVARADO, «Maderas pintadas de Bosch Bordes», *L.R.*
Exposición de este catalán de obras realizadas sobre madera / relieve / pintura en Caixa Ourense.
- 8.V Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Huellas del pasado: el Románico en el Sur de Lugo según las «Rutas del Románico» *E.P.*, Lugo. El tratamiento de las tierras monfortinas en un folleto turístico.
- 9.V Segundo ALVARADO, «La obra del colectivo lucense 'Espacio Permeable'», *L.R.*, exposición en el Ateneo de Orense de unas antiguas columnas de la Escuela de Artes Aplicadas y oficios artísticos de Lugo.
- 11.V Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Un ciclo mariano en los mosaicos del santuario de Fátima en Ourense», *L.V.G.*
Estudia los mosaicos del presbiterio, obra de Padrós.
- 12.V Segundo ALVARADO, «Gerardo Porta, coruñés, un arquitecto pintor», *L.R.*,
Exposición de su obra en Caixa Ourense.
- 17.V Anselmo LÓPEZ MORAIS, «Unha coroa fúnebre para Vesteiro Torres», *L.R.*,
El autor da cuenta de una nueva *Corona fúnebre*, dedicada a este escritor, editada por *El Heraldo Gallego* de Orense en 1877.
- 29.V Segundo ALVARADO, «Diez grabados en un primer encuentro», *L.R.*,
Obras de Carlos González Villar, Xosé Luís de Dios, Miguel Mosquera, Enri-

que Ortiz, Miguel Facal, Leopoldo Nóvoa, Denis Long, Julio Zachrissen, Monir y María Rosa Caporale.

- 31.V —, «Un grupo de artistas proyecta la creación de una escuela orensana de grabado», *L.R.*
- 1.VI Jaime DELGADO GÓMEZ, «La catedral de Lugo en su historia y en su arte». Serie tercera (El culto eucarístico en la Catedral de Lugo) (1): El privilegio de la exposición permanente del Santísimo», *E.P.*, Lugo.
- 2.VI —, Ibídem (2): «El culto eucarístico en la Iglesia Universal», *E.P.*, Lugo.
- 3.VI —, Ibídem (3): «La exposición del Santísimo en el culto litúrgico de la iglesia», *E.P.*, Lugo.
- 4.VI —, Ibídem (4): «El origen de la devoción lucense a la Eucaristía», *E.P.*, Lugo.
- 5.VI —, Ibídem (5): «Primeras noticias documentales que parecen hablar de un especial culto eucarístico en Lugo», *E.P.*, Lugo.
- 6.VI —, Ibídem (6): «Un tercer documento y el 'pinjante' en esta historia eucarística de la catedral lucense y el cuándo de la exposición permanente», *E.P.*, Lugo.
- 8.VI Segundo ALVARADO, «La pintura de Vázquez Diéguez, un orensano hasta ahora desconocido», *E.R.*, Exposición que tuvo por título «Desde o silencio...», en el Ateneo de Orense.
- 20.VI —, «Las sospechosas votaciones de las feligresías», *L.R.* Sobre la Exposición Mariana de la Diócesis en el Museo Arqueológico Provincial.
- 3.VII —, «Una griega y un gallego», *L.R.* Obra de Sula Repani y de Miguel Carballo en el Obradoiro de Artes de Tamallancos, Ourense.
- 10.VII Jaime DELGADO GÓMEZ, «La catedral de Lugo en su historia y en su arte. Serie cuarta (La iconografía románica) (1): El magnífico pantocrátor de la puerta norte», *E.P.*, Lugo.
 - Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Huellas del pasado: La ciudad ante la conmemoración de Le Corbusier (1)», *E.P.*, Lugo.
Inicio de una pequeña serie sobre el gran arquitecto y su huella en la ciudad de Monforte de Lemos.
- 11.VII Segundo ALVARADO, «Rogelio Puente, la pintura realista del intimismo y de la humanización de la soledad», *L.R.*
Exposición en el Museo Municipal, organizada por la Consellería de Cultura.
 - Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem (2): «El original y valioso 'pinjante' (a)», *E.P.*, Lugo.
 - 12.VII —, ibídem, (3): «El original y valioso 'pinjante' (y b)», *E.P.*, Lugo.
- 8-14.VII Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «La Villa de Toreno en el siglo XVI, algunos datos sobre su organización civil», *B.*, Ponferrada (León).
- 14.VII Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem (4): «El así llamado 'sepulcro de Santa Froila' (a)», *E.P.*, Lugo.
- 17.VII Francisco Javier LIMIA GARDON, «Huellas del pasado: el verdadero escudo monfortino, una recuperación inexcusable», *E.P.*
Argumentación sobre el antiguo blasón de Monforte de Lemos y el porqué de su recuperación que sustituiría al actual de desconocido origen.

- Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Nuestra Señora de Guadalupe en Requejo de Sanabria», *D.*, Astorga (León).
- 19.VII Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem (10): «El así llamado 'sepulcro de Santa Freila' (b)», *E.P.*, Lugo.
- 21.VII Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «El apóstol Santiago de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga», *E.C.G.*, Santiago de Compostela (A Coruña).
- 22.VII Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem (6): «El así llamado 'sepulcro de Santa Froila' (c)», *E.P.*, Lugo.
- 25.VII —, Ibídem (8): «La efigie de 'el Señor e Hijo de David'», *E.P.*, Lugo.
- 27.VII Elixio RIVAS QUINTAS, «Foncuberta e a súa historia», *L.R.*
Foncuberta, en el ayuntamiento de Maceda, desde la época romana. Se celebró la fiesta de Santiago en la hoy arruinada capilla románica.
- Jaime DELGADO GÓMEZ, ibídem (9): «Los canecillos del tornalluvias (a)», *E.P.*, Lugo.
- 28.VII —, ibídem (10): «Los canecillos del tornalluvias (y b)», *E.P.*, Lugo.
- 30.VII —, ibídem (11): Los capiteles románicos de esta catedral», *E.P.*, Lugo.
- 13.VIII Elixio RIVAS QUINTAS, «O pobo de Xunqueira viviu séculos vencellado ó mosteiro», en «Festas de Xunqueira de Ambia», *L.R.*
Bosquejo histórico de la villa con motivo de sus fiestas.
- 23.VIII Elixio RIVAS QUINTAS, «A cofradía de Nosa Señora dos Miragres», *L.R.*
Comentario sociológico-histórico de una cofradía que ya existía en el siglo XVII, constando expresamente en 1673.
- 10.IX Jaime DELGADO GÓMEZ, «La gran ruta del románico» *E.P.*, Lugo.
Comentario de una importante ruta románica en el municipio de Ferreira de Pantón.
- 22.IX Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Un maragato en la obra de Rafael Dieste», *E.F.A.*, Astorga-León.
- 24.IX Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Publicado en 1952 en Buenos Aires, en una revista editada por emigrantes de la villa. Un poema dedicado e Cea forma parte de la obra menos conocida de Otero Pedrayo», *L.V.G.*
- 25.IX —, «O escultor Failde traballou na torre da Praza Maior, á que foi trasladado nos anos vinte. O reló do Concello cumple cen anos dende que empezara a sonar no tellado da consistorial», *L.V.G.*
- 29.IX Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Pendones de Castrotierra», *E.F.A.*, Astorga (León).
- 2.X —, y José HERVELLA VÁZQUEZ, «Santiago Morán, pintor de cámara de Felipe III y Felipe IV», *L.R.*
Los autores plantean la hipótesis de su posible nacimiento en la parroquia de Santa María de la villa de Viana do Bolo, basándose en una inscripción de un copón.
- 9.X —, «Adornos maragatos en imágenes de Nuestra Señora», *D.*, Astorga-León.
— Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Oportunidad para un replanteamiento urbanístico, *L.V.G.*
De Cea, en relación con la construcción del «Centro de Salud».

- 16.X —, «Hermida Balado, in memoriam», *E.P.*
Artículo bio-bibliográfico del Cronista de Monforte recientemente fallecido.
- 26.X Anselmo LÓPEZ MORAIS, «Orense en la exposición 'El Pórtico de la Gloria y su tiempo'», *L.R.*
Obras orensanas en dicha exposición internacional en Santiago de Compostela.
- 27.X Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Piedras de la catedral románica», *E.F.A.*, Astorga (León).
- 28.X Anselmo LÓPEZ MORAIS, «Orense en la exposición 'El Pórtico de la Gloria y su tiempo (II)'», *L.R.*
El autor comenta las tres portadas de la catedral de Ourense.
- 30.X —, ibídem «(y III)», *L.R.*
Finaliza el autor esta serie comentando el Pórtico del Paraíso de la catedral auriense.
- 2.XI José HERVELLA VÁZQUEZ, «Datos históricos del cementerio de la ciudad de Orense», *L.R.*
Correspondencia del Obispo, Deán y Cabildo con el Subdelegado de Fomento José Rodríguez Busto en 1834 en relación con la bendición del nuevo cementerio.
- 6.XI Anselmo LÓPEZ MORAIS, «Los sepulcros de la catedral de Orense», *L.R.*
El autor comenta el sepulcro «del obispo desconocido» y el llamado sepulcro de «la Infantina».
- Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Nuestra Señora del Olmo en Campo del Agua», *D.*, Astorga (León).
- Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «La ciudad como centro de caminos durante la Edad Media (I)», *E.P.*
Tomando como centro Monforte de Lemos se comenta su red viaria medieval.
- 9.XI —, «O Pórtico da Gloria, unha exposición exemplar en Santiago» (en «Táboa redonda»), *E.P.*
Comentario de esta magna exposición.
- Anselmo LÓPEZ MORAIS, «Los sepulcros de la catedral (y II)», *L.R.*
El autor comenta varios sepulcros de la catedral ejecutados entre los siglos XIII y XIX.
- 11.XI Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Un grabado de San Martín en la obra de González Dávila», *L.R.*
En su obra de 1650 *Teatro Eclesiástico de las iglesias de Castilla*.
- 12.XI. Anselmo LÓPEZ MORAIS, «El monasterio de San Lorenzo de Carboeiro y el maestro Mateo», *L.R.*
- 19.XI —, «Peregrinar a Compostela», *L.R.*
El autor comenta una excursión cultural patrocinada por la Delegación Provincial de la Consellería de Cultura y Deportes de Orense.
- 20.XI Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «Un bo labor dende Ourense na mostra do Pórtico da Gloria», *L.V.G.*
En relación con la «Exposición conmemorativa da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela (1188-1988)»

—sobre la que tratan directa o indirectamente los artículos del Sr. López Morais desde el 26.X hasta el 19.XI y del Sr. Limia Gardón del 9.II—, el autor comenta el aspecto técnico de dicha exposición, la presencia de Ourense en ella y la labor del Delegado de Cultura y Deportes, de esta provincia.

5.XII Segundo ALVARADO, «Color y luz en la obra de Corral Díaz», *L.R.*
Sobre su exposición en Caixa-Ourense.

6.XII —, «25 pintores gallegos en una colectiva reivindicadora», *L.R.*, sobre la exposición «Vangardas e silencios», en el Ateneo, organizada por la Consejería de Cultura.

26.XII —, «Estilo y forma en la cerámica de Mónica Hentschell», *L.R.*, exposición de cerámica en el Ateneo.

28.XII Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «La campana del reloj de Cea», *L.R.*, referencia bibliográfica y descripción de la torre en que está la centenaria campana del Ayuntamiento (1888).

— Segundo ALVARADO, «Lo rústico en el arte popular de Berjano», *L.R.*
Exposición de escultura en Caixa-Ourense.

31.XII —, «El lenguaje convulsivo de Alexandro», *L.R.*
Exposición de pintura en la sala del Museo Municipal.

2. PUBLICACIONES DIVERSAS

1. CALENDARIO

El «Grupo Francisco de Moure» ha realizado el *Calendario 1989* de la entidad de Ahorro «Caixa Ourense», con sede en la capital provincial. Introducción y selección de los motivos a cargo del Grupo. Las fotografías, del fotógrafo ourensano Mani Moretón. El tema desarrollado ha sido el de la «escultura ourensana (1545-1724)», y los autores recogidos El «Maestro de Sobrado, Juan de Angés el mozo, Alonso Martínez, Francisco de Moure, Mateo de Prado y Francisco de Castro y Canseco.

2. REVISTAS

Jaime DELGADO GÓMEZ, «El así llamado 'sepulcro de Santa Froila' de la catedral lucense».

Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento», n.º 9 (1988), 21 ss.

—, «La resurrección de Cristo contada por un «apócrifo» en un tímpano de San Isidoro de León», *Archivos Leoneses*, n.º 83-84, León 1988.

Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «Pregón de la Semana Santa de O Barco», 1988.

—, «Palabras de camino — Poesía—», en *Fuentencalada*, Astorga 1988.

—, «Datos para la historia de Santa María la Real de Junias: un pleito entre el monasterio de Osera y el cabildo de la Iglesia Patriarcal de Lisboa. Siglo XVII», *Bri-gantia*, Braganza 1988.

—, «Las advocaciones marianas de la ciudad de Astorga», Astorga 1988.

—, «La casa consistorial de Astorga», Astorga 1988.

- , «Iconografía mariana en el monasterio cisterciense de Gradefes», en *Miriam*, Sevilla 1988.
- , «Iconografía mariana del Bierzo en los museos astorganos», *Bierzo*, Ponferrada 1988.
- , «Las nieves y la Peregrina del Arenteiro en el Barrán», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, N.º 9 (1988), 8 ss.
- José GONZÁLEZ PAZ (+), «Escudos heráldicos de la capilla del Pazo de Ansariz, A Peroxa (Ourense)», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, n.º 9 (1988), 46.
- José HERVELLA VÁZQUEZ, «Vilanova dos Infantes. Aspectos históricos inéditos», en *Onde o mundo se chama Celanova*, n.º 8 (1988).
- , «La rejería del deambulatorio de la catedral de Ourense», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, n.º 9 (1988), 37 ss.
- Anselmo LÓPEZ MORAIS y M.ª Rosa CASADO NIETO, «Museo parroquial de Celanova», en *Onde o mundo se chama Celanova*, n.º 8 (1988).
- Francisco Javier LIMIA GARDÓN, «San Cristobo de Cea ou o Patrón-Pantasma. Un estudio das suas advocaciones relixiosas (I)», en *Bisbarra*, n.º 4 (1988).
- Fr. M.ª Damián YÁÑEZ NEIRA, «El monasterio de Monfero, santuario de la Virgen de la Cela», *Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento»*, n.º 9 (1988), 16 ss.

3. PRESENCIA DEL GRUPO EN LA SOCIEDAD

1. CONGRESOS

- Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, *Coloquios de Iconografía*, Madrid, 26-28/V/1988, Comunicación: «Las virtudes de la predela del retablo mayor de la catedral de Astorga de Gaspar Becerra: un programa de afirmación contrarreformista».
- José HERVELLA VÁZQUEZ, *Coloquios de Iconografía*, ibíd., Comunicación: «El tema de la 'Huida a Egipto' en el arte ourensano. Influencia de los Apócrifos».
- Francisco Javier LIMIA GARDÓN, *Coloquios de Iconografía*, ibíd., Comunicación: «La biblioteca como centro de la sabiduría cristiana: un ejemplo cisterciense dieciochesco».
- , *II^e Colloque International du CERCOR*, «Les religieuses dans le cloître et dans le monde», Poitiers, France, 29-IX/2.X/1988, Comunicación: «Le personnel masculin et le voeu des clôtures au monastère royal de Sainte Claire d'Allariz (Orense)».
- Julio LAMELAS MIGUEZ, *Convegno internazionale di studi su «L'arte e la Bibbia: immagine come esegesi biblica»*, Venezia, Italia, 14-16/ottobre/1988.
- Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, *VII^o Congreso del CEHA*, Murcia, octubre 1988, Comunicación: «El mecenazgo del obispo D. Alonso Mexía de Tovar (en Mondoñedo, As Ermitas, Astorga y Villacastín)».

2. CONFERENCIA

Jaime DELGADO GÓMEZ, «La pentamonumentalidad románica de Ferreira de Pantón», Aula Cultural Monforte de Lemos, Lugo, 9.IX.1988.

3. OTRAS ACTIVIDADES

Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA realizó la primera fase del *Inventario artístico de la Diócesis de Astorga, zona de Orense* por encargo de la Comisión Xunta-Iglesia, en colaboración con el profesor HERVELLA VÁZQUEZ.

Francisco Javier LIMIA GARDÓN ha dirigido el *Viaje Cultural* de la «Asociación de Viudas 'María Andrea'» de Ourense a Portugal, visitando Guimaraes, Braga y Ponte de Lima, los días 15-16/X/1988. Cfr. *L.R.*, jueves, 13.X.1988, 4.

4. COMENTARIOS EN PRENSA

- 17.I en *L.R.*, Juan José Feijóo, sección «La Calle»: «Un investigador del arte orensano: Miguel Ángel González García».
- 23.III En *L.V.G.*, Orense, «Un grupo de jóvenes gestiona la creación de una cooperativa del pan» (en Cea), dando a conocer el blasón propuesto para la Villa por Fernando GONZÁLEZ SUÁREZ y Francisco Javier LIMIA GARDÓN, pendiente de aprobación.
- 21.VII en *L.R.*, Juan José Feijóo, sección «La Calle»: «La avanzada y modélica microteca de O Couto», que dirige Alfonso PRADA ALLO.
- 21.XI en *L.R.*, en nota de Redacción, «Hoy presentación de la revista «Porta da aira». Publicación del Grupo «Francisco de Moure», consta de 200 páginas y está dedicada al arte en la provincia de Orense.
- 22.XI En *L.R.*, en nota de la Redacción, «Presentado el primer número de la Revista Porta da Aira, del Grupo «Francisco de Moure», su objetivo es divulgar el arte de Orense».
- 22.XII en *L.R.*, Gwede en «Panorama»: «Porta da Aira».
- 23.XII en *L.R.*, Alvarado: «Crónica de arte: los maestros de la imaginería orensana, dados a conocer a través de un nuevo calendario», realizado por nuestro Grupo para la entidad crediticia «Caixa Ourense».
- 27.XII en *L.R.*, César corresponsal de Celanova, comenta la salida a la calle de la Revista «Onde o mundo se chama Celanova». Colaboran José Hervella Vázquez con «Vilanova dos Infantes. Aspectos históricos inéditos»; Manuel Ángel Pereira Soto con «Breve historia del Hospital de San Carlos de Celanova» y Anselmo López Morais en colaboración con María Rosa Casado con «Museo Parroquial de Celanova».



PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE