

PORTA DA AIRA



Nº 4 Orense 1991

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

PORTA DA AIRA

**Revista de
Historia del Arte Orensano
Grupo Francisco de Moure
nº. 4. Ourense. 1991.**

PORTA DA AIRA. Nace una vez más con los mismos deseos y las mismas ilusiones que en las anteriores ocasiones. No faltan las preocupaciones y el silencioso trabajo hasta que la empresa se convierte en la alegría de unas páginas dedicadas a dar a conocer parcelas de nuestra cultura gallega y orensana. Pero todos los esfuerzos quedan compensados cuando sabemos que nuestra revista es una publicación acogida con interés y valorada altamente en los círculos universitarios. El intercambio creciente con otras publicaciones científicas de historia y arte es un aval de estímulo para nuestras inquietudes que buscan en todo momento la cordialidad y la colaboración siempre enriquecedora.

PORTA DA AIRA. Debe agradecimiento, y lo manifiesta con satisfacción, a la Consellería de Cultura e Xuventude de la Xunta de Galicia, que con su ayuda nos permite ofrecer en letra impresa el resultado de nuestros trabajos. El Excmo. Sr. D. Daniel Barata Quintas, Conselleiro y el Ilmo. Sr. D. Gabino García Fernández, Delegado provincial de Ourense, así como sus colaboradores merecerán permanentemente nuestro reconocimiento. A nadie se le oculta que sólo con este tipo de ayudas institucionales es posible llevar adelante una empresa en la que todos sus colaboradores ponen gratuito trabajo y permanente y desinteresada colaboración.

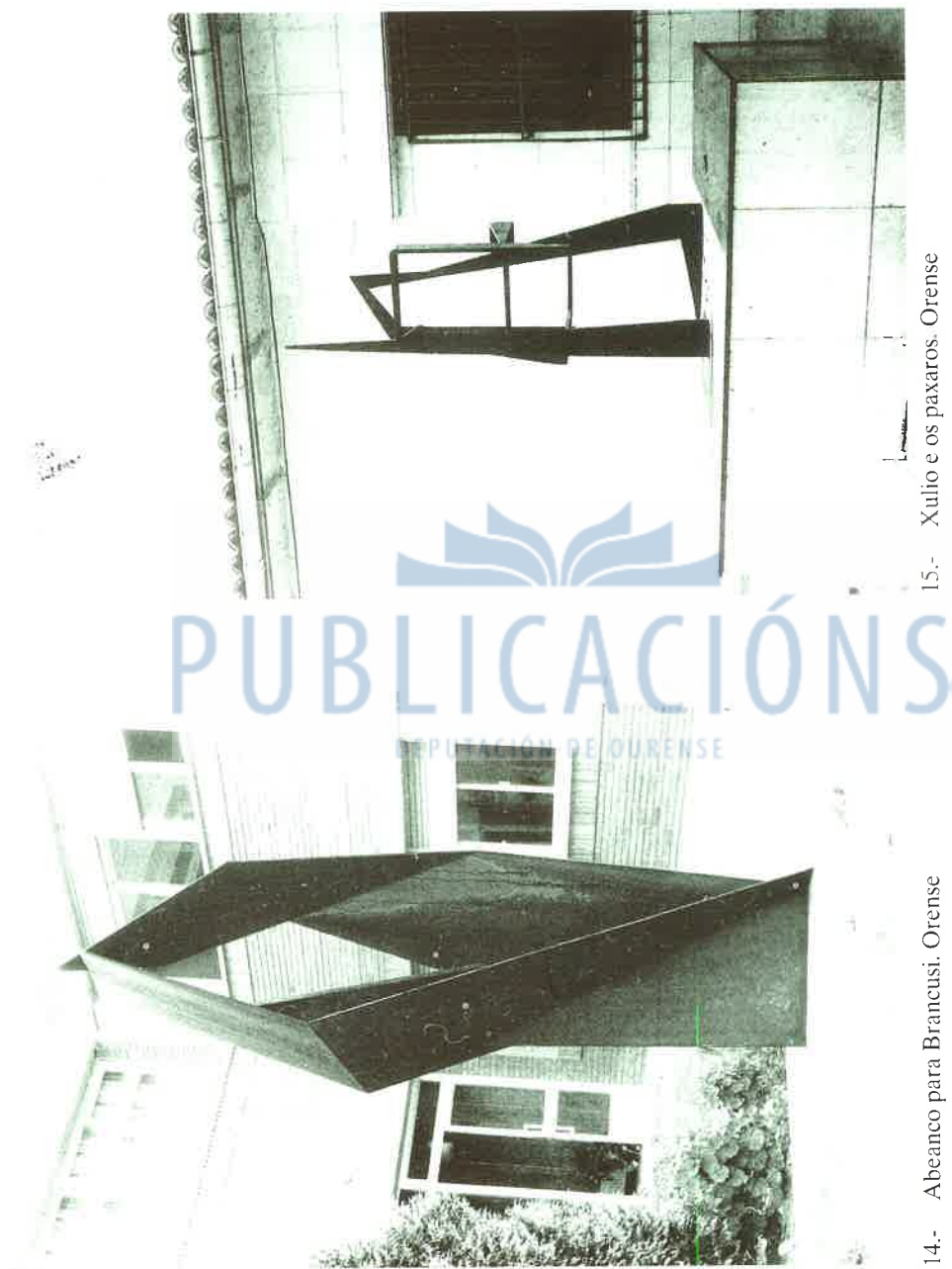
PORTA DA AIRA. Ofrece en este número nuevas valiosas piezas fruto de una rigurosa investigación, para ir completando el puzzle atractivo y riquísimo de nuestra historia del arte. Desde la Edad Media hasta la contemporaneidad, encontrará el estudioso y el interesado sugerentes aportaciones para el mejor conocimiento de nuestro pasado.

PORTA DA AIRA. No es un coto cerrado, la ciencia verdadera no entiende de círculos reducidos ni de miras mezquinas, por ello se sigue ofreciendo como vehículo para todos aquellos que en las materias a las que se consagra tengan algo que decir. Es una convocatoria de amigos que estudian el arte con seriedad y aman a Orense con pasión.



PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



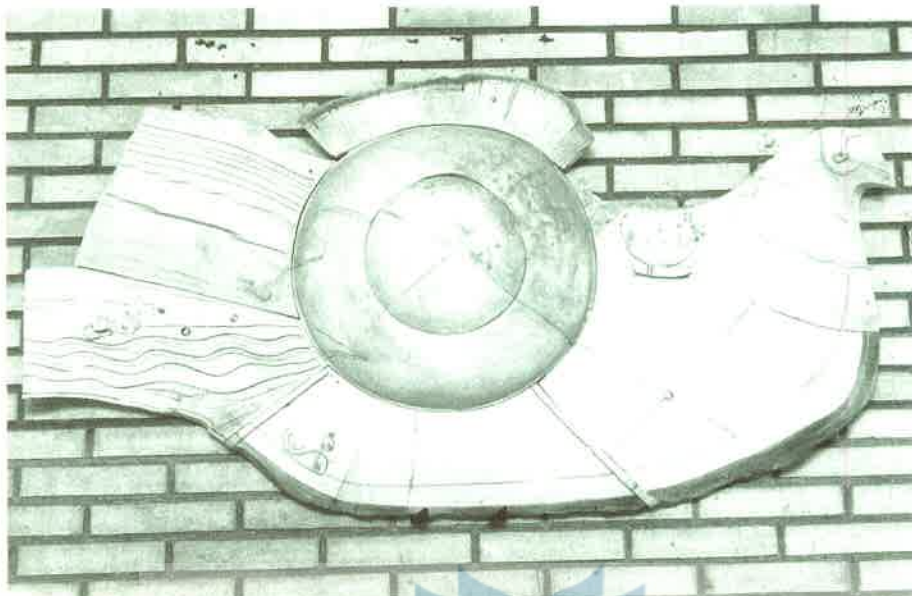
15.- Xulio e os paxaros. Orense

14.- Abeanco para Brancusi. Orense



16.- Niño en el pupitre. Sandías

17.- O ollo do tempo. Ribadavia



18.- Pomba. Rivadavia

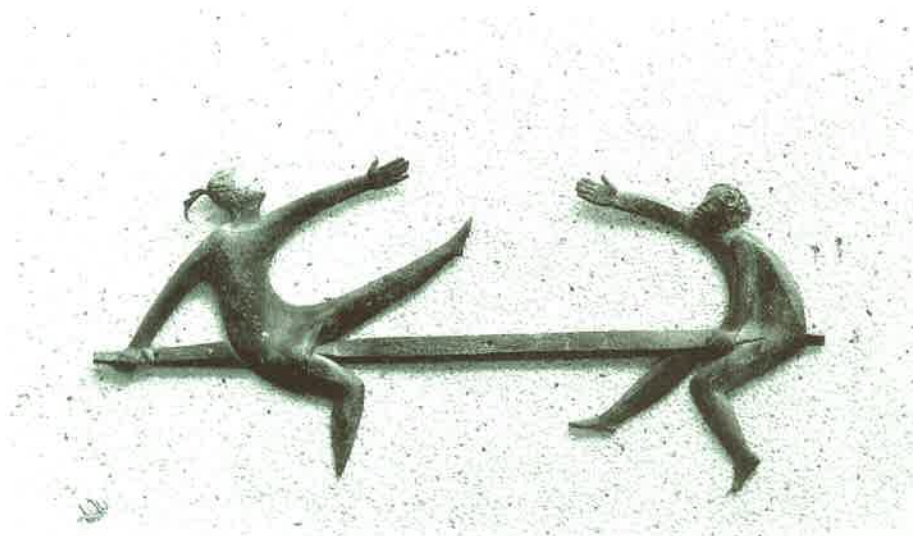


PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE QUILMES



19.- Taboada Chivite. Verín



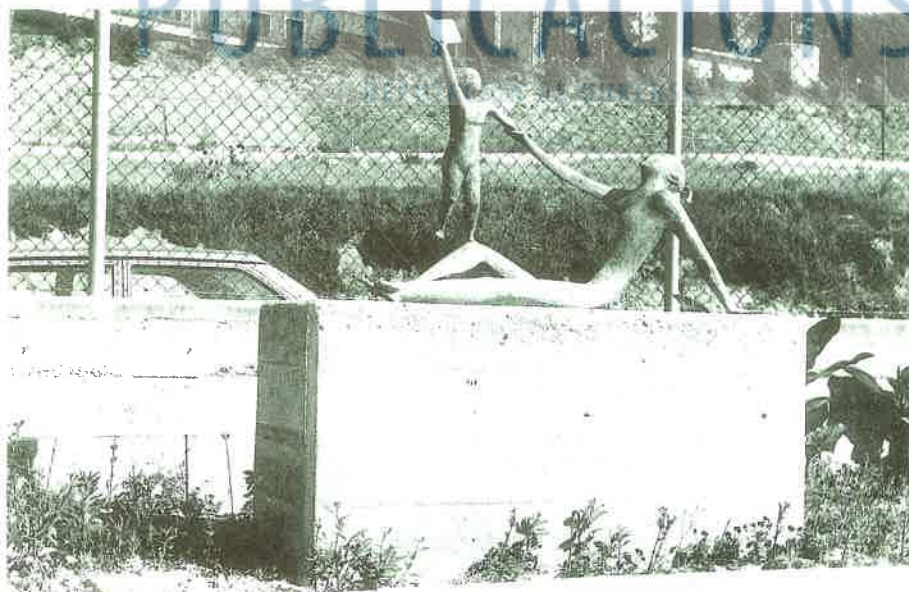
20.- Niños columpiándose. Baltar



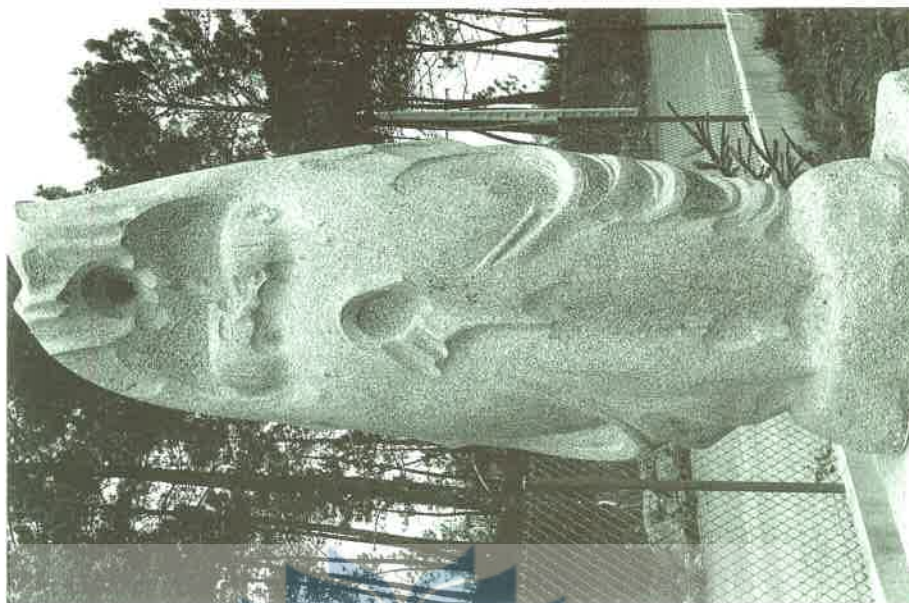
21.- E. Blanco Amor. Orense



22.- Grupo. Orense



23.- Mujer y niño. Blancos



25.- Adolescentes, Melón

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



24.- R. Otero Pedrayo, Orense

María Rosa Casado Nieto

Escultura funeraria del cementerio de San Francisco de Orense

Después de la publicación de la Real Orden del 30 de junio de 1814, referente a la formación y construcción de cementerios fuera de las poblaciones, el Convento de San Francisco cede parte de su terreno para cementerio público de Ourense. Aunque no sabemos la fecha de la cesión, sí sabemos que el 20 de junio de 1823 los terrenos son propiedad del Ayuntamiento, pues con esta fecha le dirige un oficio al Sr. Obispo de la Diócesis pidiéndole que bendiga el terreno destinado a cementerio y cuyo acto tuvo lugar el día 9 de mayo de 1834.

Desde entonces escultores y marmolistas llevaron su arte a los sepulcros de San Francisco. Son muchas las firmas que hemos encontrado: Victorio Macho, Antonio Failde, Francisco Piñeiro, Daniel Piñeiro, Felipe Oñate, Fábrica Malingre, Nicanor Carballo, Aniceto Justo, José Taboada, Benjamín Canal...

También hay sencillas lápidas con firmas (Piñeiro, Gallego, Guerra, León, José Lorenzo, José López...) las cuales no son objeto de estudio en este trabajo, al igual que las numerosas esculturas (crucifijos, imágenes de María...) que los marmolistas del Ourense de hoy compran en talleres del Levante español.



Victorio Macho

Autorretrato

Escultor de fama internacional.

Nació en Palencia en 1887, en donde recibió su primera formación artística. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

Además de la escultura cultivó el dibujo y la pintura.

Murió en Toledo en 1966.

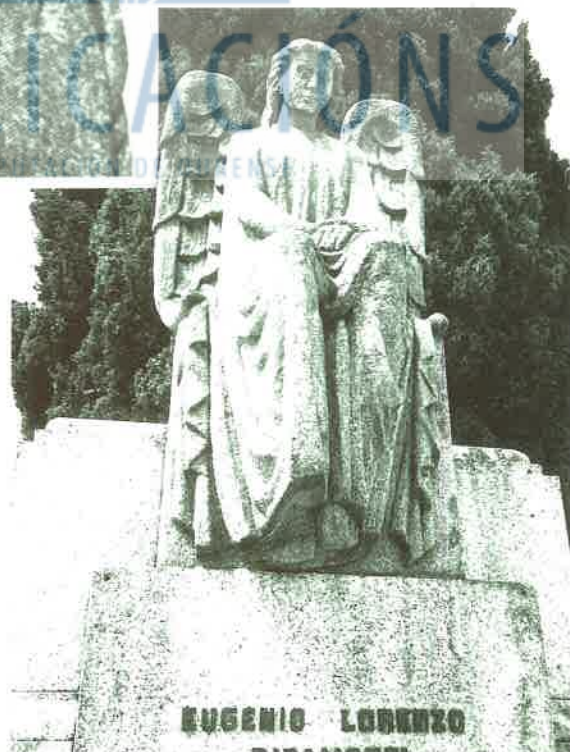
- Angel pensativo
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia: "Rodríguez Vilanova".
- Firmado.



Antonio Failde Gago

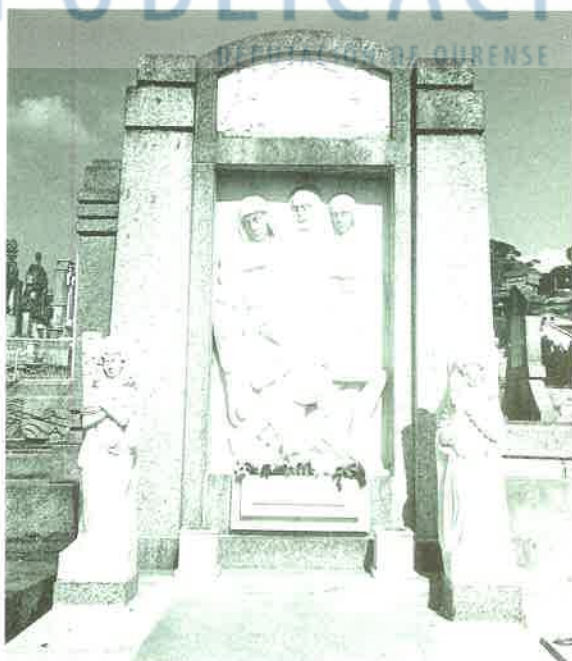
Uno de los más importantes escultores gallegos de este siglo.

Nació en Ourense en 1907. Desde muy niño trabajó como aprendiz con un maestro cantero, después en los talleres de Núñez y Piñeiro y más tarde estudió en la Escuela Provincial de Artes y Oficios de Ourense. Estableció su taller en la Avenida de Buenos Aires, esquina con Bedoya. Murió en Ourense el 8 de junio de 1979.

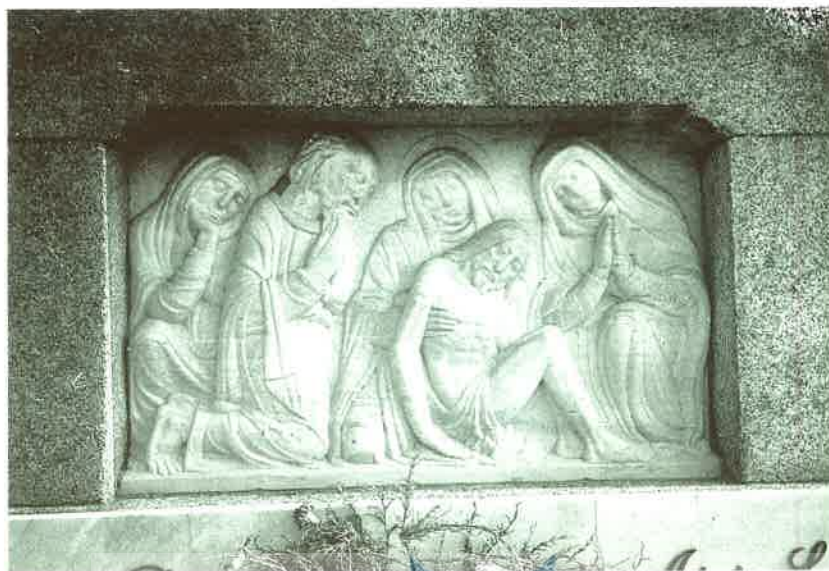


- Angel sedente
- Granito.
- Panteón de la familia: "Eugenio Lorenzo Ripamonti".

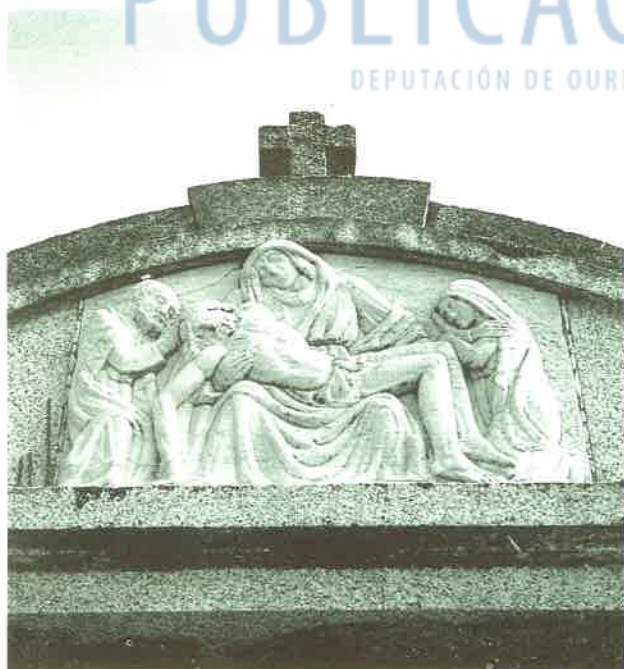
- Sagrado Corazón, relieve de un ángel recibiendo a un muerto y dos ángeles con cartelas.
- Granito.
- Panteón de la familia: Darío Barrios.



- Relieve con el Descendimiento, otro con dos ángeles sedentes e inscripción y dos ángeles exentos.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Junquera Cerviño"
- Firmado.



- Relieve con el Descendimiento.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia: "Campos Ramos-López"



- Relieve de la Piedad.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Bravo"

- Túmulo con cruz
- Granito con adornos de la Fábrica Malingre.
- Panteón de la familia "Castro Courón"



PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE



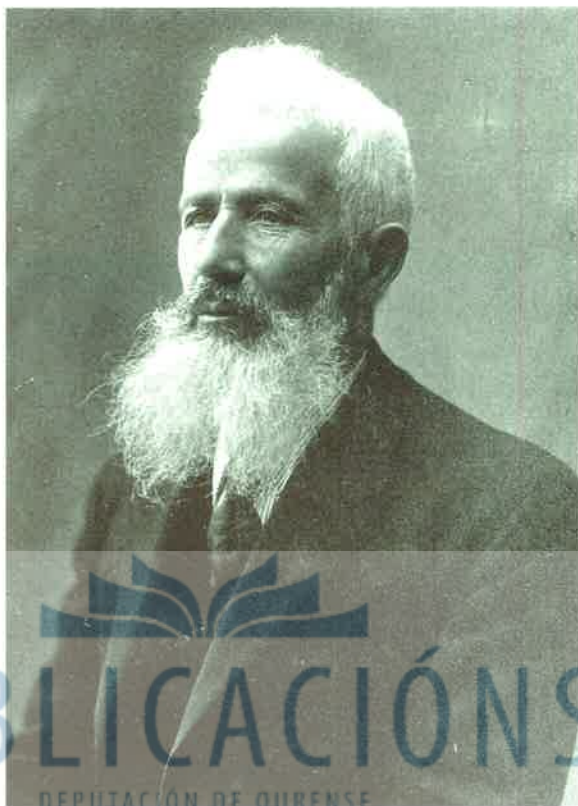
- Relieve con Cabeza de Cristo.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Castellao".

Nota: Es de Failde la de la derecha, la de la izquierda de Oñate.

- Firmadas las dos.

**Francisco Piñeiro
Reigosa**

Escultor y marmolista.
Nació en 1857 en Santo
Tomé de Quirez
(Pontevedra). Estable-
ció su primer taller en
Ourense en la Calle
Bedoya y en 1880 se
trasladó a la Calle del
Desengaño, nº 2.
Murió en Ourense el
16 de noviembre de
1926.

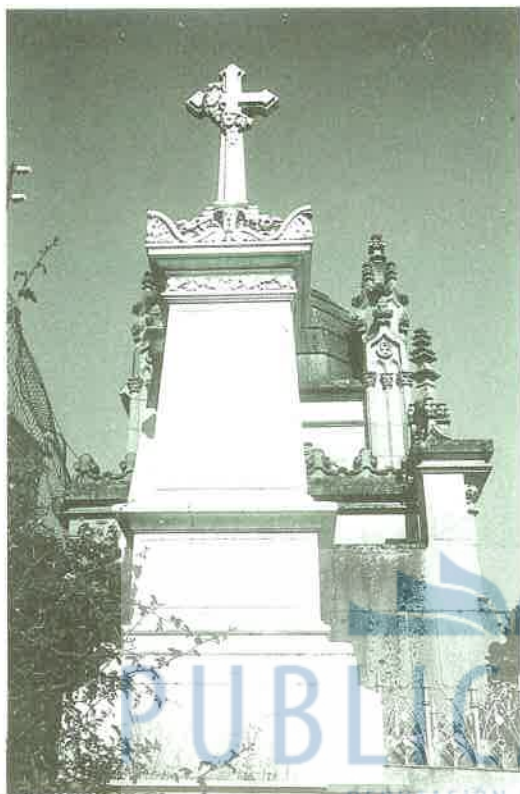


- Libro con inscripción
- Mármol blanco.

- Relieve de un ángel y otros adornos, sobre él una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "López Santos".
- Firmado



- Relieve de formas arquitectónicas e inscripción, sobre él una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Paz Novoa-Ávila Arines".
- Firmado.



- Túmulo con cruz y adornos florales.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Pereiro".
- Firmado.

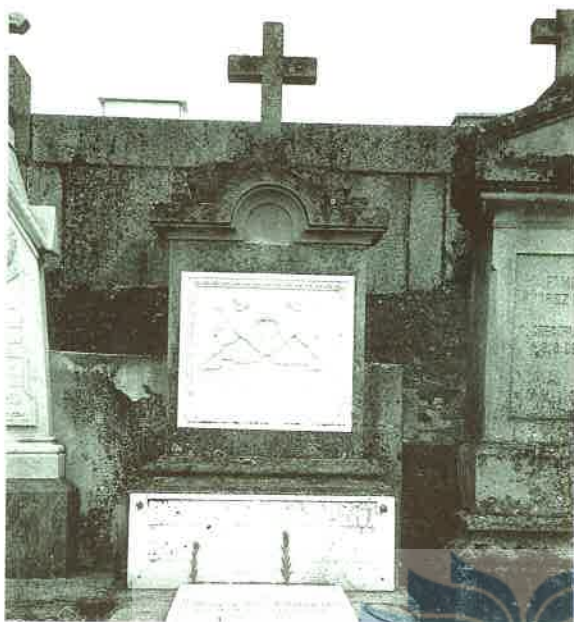
- Dos relieves simétricos de ángeles y coronas, sobre cada uno de ellos una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de las familias "Pérez González" y "Fuentes Pérez".
- Firmado.



- Relieve de un ángel y una corona, sobre él una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia “Iglesias Malleira”.
- Firmado.



- Relieve de la cabeza de un ángel y otros adornos, sobre él una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia: “Agustín Carballo Gómez y Ramona Rey Vázquez”.
- Firmado.



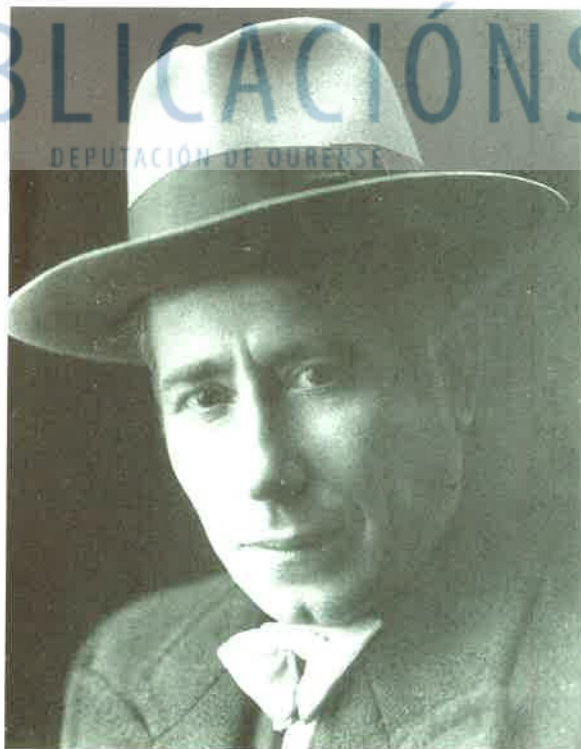
- Relieve de dos ángeles con corona.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia “Teresa Rodríguez Sanjurjo de Montero Prada”.
- Firmado.

Escultor y marmolista, hijo de **Francisco Piñeiro Reigosa**.

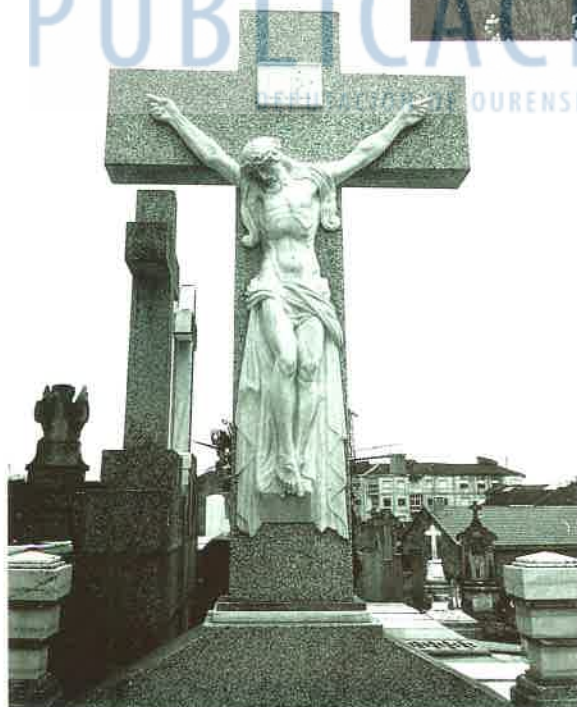
Nació en Ourense el 7 de octubre de 1885. Estudió en la Escuela Provincial de Artes y Oficios y en la Escuela de San Fernando de Madrid.

Estableció su taller en la calle Manuel Pereira (hoy Avenida de Pontevedra) y posteriormente pasó a la Calle del Desengaño nº 2 (antes taller de su padre Francisco Piñeiro).

Murió en Ourense el 6 de noviembre de 1941.



- Relieve de ángel arro-
- dillado.
- Mármol gris.
- Panteón de la familia
- Piñeiro”.
- Firmado.



- Cristo crucificado.
- Mármol blanco
- Panteón de la familia
- “Carballo-Losada”.
- Firmado: Vda. de Pi-
- ñeiro.

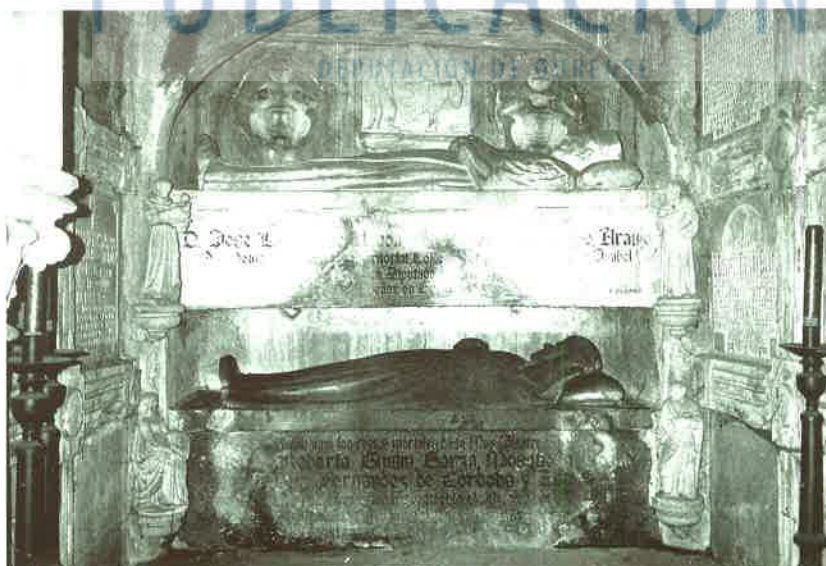
Nota: Fue empezado por Daniel Piñeiro y terminado por un miembro de su taller. Taller que todavía trabaja y del que hay numerosas lápidas con la firma de “Piñeiro”.

Felipe Oñate Castro

Escultor y marmolista. Nació en Vigo (Pontevedra) en 1891. Estudió en la Escuela Provincial de Artes y Oficios de Ourense.

Estableció su taller primero en la calle Progreso, nº 103 (hoy edificio Proyfler) y posteriormente en la misma calle en el nº 129.

Murió en Ourense el 30 de noviembre de 1973.



- Conjunto: Dos estatuas yacentes, cuatro pequeñas imágenes, un relieve de la huida a Egipto y adornos arquitectónicos.
- Granito.
- Panteón de la familia "Espada García".



- Cristo en la Cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Oñate Rodríguez".

FAMILIA PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



- Busto de Cristo en la Cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Álvarez Calvo".
- Firmado.

FÁBRICA MALINGRE

La fundición de hierro de Malingre la creó en 1849 Manuel Malingre Par-mantier, que nació en Souvrait (Bélgica) en 1834 y murió en Ourense en 1916.

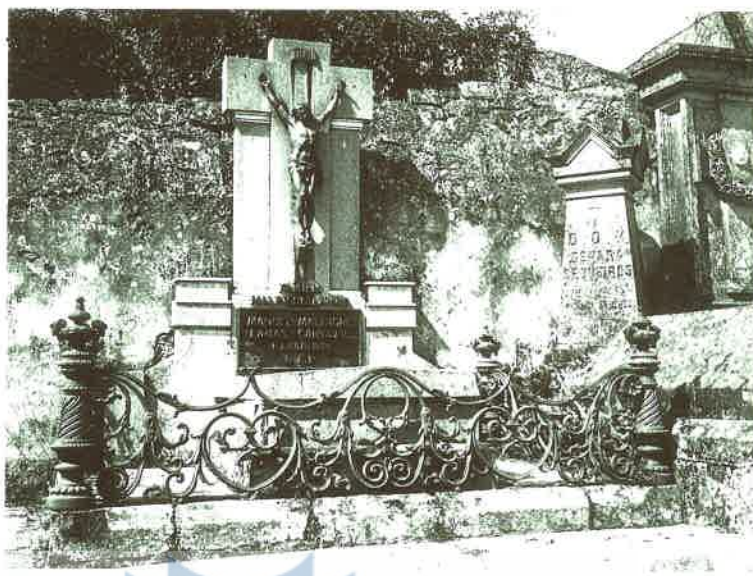
Su primer emplazamiento fue el viejo Campo de la Feria (hoy parque de San Lázaro nº 14), posteriormente se trasladó a la carretera de Cortegada (hoy calle Ervedelo, esquina Avenida de Portugal).

Sucedieron al fundador su hijo Manuel Malingre Ludeña (que nació y murió en Ourense en 1872 y 1930) y su nieto Manuel Malingre Lamas (que nació y murió en Ourense en 1902 y 1979).

Con la muerte de Malingre Lamas la fábrica cerró sus puertas.



Fundición Malingre (foto José Hervella Vázquez)



- Cristo Crucificado, placa y verja
- Hierro.
- Panteón de la familia "Malingre".

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



- Ángel.
- Hierro.
- Panteón de la familia "Ferro Martínez".



- Joven arrodillada y verja.
- Hierro.
- Panteón de la familia “Freijanes”.



Nicanor Carballo Garrido

Escultor. Nació en Tioira (Maceda-Ourense) el 11 de agosto de 1932. Auto-didacta. Trabajó en San Sebastián, en donde tuvo taller propio. Colaboró con Eduardo Chillida en numerosos proyectos. Desde 1976 se instaló en Ourense. Su taller está desde 1980 en Regueira do Condado –San Cibrau de Viñas– Ourense.

Más datos sobre Nicanor Carballo Garrido, en: Rivas Quintas Elixio "O escultor Nicanor Carballo", "Porta da Aira III" pág. 235 y sgs. Ourense 1990.

PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE

- Virgen de Fátima.
- Granito.
- Panteón de la familia "Gómez Fernández Santalla".



Aniceto Justo Rodríguez

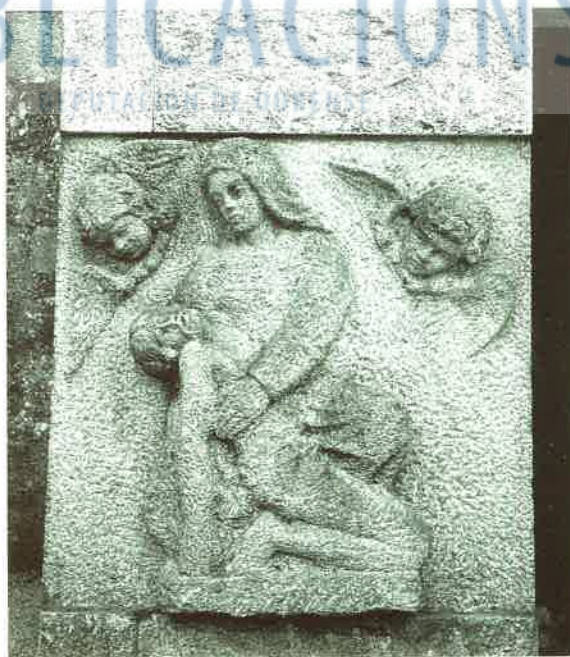
Escultor.

Nació en Pontevedra el día 31 de marzo de 1931. Realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

Estableció su taller en el antiguo Campo de la Feria de Pontevedra. En la actualidad lo tiene en Santa Ana Tousan-Puente Caldelas (Pontevedra). Trabaja principalmente el granito



- Relieve de la Piedad y dos cabezas de ángeles.
- Granito.
- Panteón de la familia "Tejada Rodríguez".



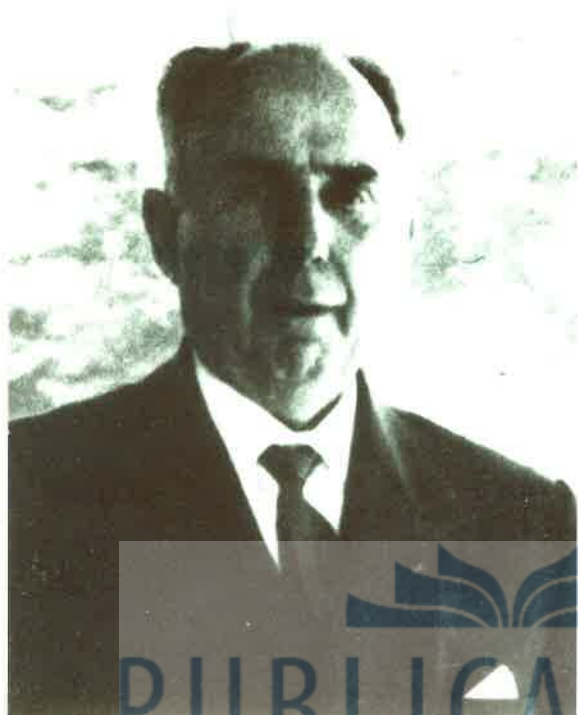
José Taboada González

Marmolista.

Nació en 1865 en Santa Mariña do Monte (Ourense). Tuvo su taller en la Calle Dos de Mayo nº 7. Murió en Ourense el 8 de marzo de 1929.



- Cruz con ornamentación floral.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia "Babarro".
- Firmado



Benjamín Canal Yela

Escultor y marmolista.

Nació en Ourense el 27 de febrero de 1898.

Tuvo su taller en la Avenida de Buenos Aires, esquina Valle Inclán.

Trabajó el granito y el mármol

Murió en Lugo el 30 de mayo de 1981.

PUBLICACIONES

- Busto de una joven y cruz.
- Mármol blanco y gris.
- Panteón de la familia "Méndez Muñoz".
- Firmado.



Francisco Planás
(Barcelona)



- Relieve de una corona de flores y sobre ella una cruz.
- Mármol blanco.
- Panteón de la familia “Fábrega”.
- Firmado.

Val d'Osen

- Descendimiento.
- Metal pintado.
- Panteón de la familia “Jesús Soria y Ángel Iglesias”.
- Firmado.

Nota: Citamos este panteón más que por su valor escultórico por encontrarse en él los restos del ilustre ourensano don Jesús Soria, persona especialmente vinculada con la Historia del Arte en Ourense.

BIBLIOGRAFIA

- Bande Rodríguez, E., y Villar Madarnas, A., *Daniel Piñeiro*, (1989).
Calonge, O.F.M., P. Doroteo, *Los tres Conventos de San Francisco de Orense*, (1949).
López Morais, Anselmo, *Pobre Asunción*, “La Región” 13-2-80.
—*La fundición de Malingre (I y II)*, “La Región” 10-10-83 y 26-10-83.
Manuel Malingre Parmantier, “La Región” 23-11-83.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, “ESPASA”.
Gran Enciclopedia Gallega.



	Varia





Anselmo López Carreira

Alfonso Gonçalves, un humanista no Ourense do século XV

O protagonista

Hai cousa de dous anos publicábamnos un traballo sobre un comerciante santiagués, Afonso Rodeiro, que fora ademais rexidor na súa cidade durante os anos centrais do século XV. O seu rastro percíbíase en Ourense (en realidade non sei se haberá noticias del fóra de aquí) porque por estas terras andivera facendo negocios e era nos nosos arquivos onde repousaba a documentación que lle gardaba o nome.

O personaxe pareceunos interesante, tanto en función da época que lle tocou vivir, como polo percorrido que lle víamos facer a través dela: un burgués acomodado con responsabilidades políticas nos tempos axitados e confusos de mediados de século e da Revolución Irmandiña.

Pero xunto a el distinguimos axiña a sombra doutra figura, un segundo actor naquela historia, a quen a nosa ignorancia deixaba de momento agachado no misterio. Non logramos hoxe recuperalo plenamente, pero os novos datos de que dispomos réalzanos ós nosos ollos e elévano agora á condición de protagonista.

Trátase do canónigo Afonso Gonçalves.

O que nun principio nos chamaba a atención nel era o extraño papel que desempeñaba por entre os negocios de Afonso Rodeiro. Resumímolos brevemente:

En decembro de 1446 Afonso Gonçalves merca unha casa (o seu dominio eminente) en Ourense, que ó cabo dun ano traspasa a Afonso Rodeiro. Logo, no seu testamento, nomea a este herdeiro universal. Pero en 1469 é Costança García, muller de Afonso Rodeiro, quen testa deixándolle a metade das referidas casas ó Cabido da Catedral. E en xaneiro de 1474 o mesmo Afonso Rodeiro doa a outra metade á mesma institución. Por fin, no testamento que este fai un mes despois, todos os bens que recibiro de Afonso

Gonçalves van parar a Esmeralda Afonso, sobriña do canónigo, que en 1478 vende á súa vez parte deles a un arcediano da Catedral. Como se se pechara un círculo perfecto.

Para que esta operación no seu conxunto se rematara houberon de pasar 32 anos e ben pode ser tomada como unha metáfora de dous momentos contrapostos na historia social do século XV: unha primeira etapa, xusto ata 1469 (fin do movemento irmandiño), durante a cal os sectores burgueses detentan a iniciativa, seguida logo da recuperación indiscutible da preponderancia por parte do señorío feudal e en especial por parte do alto clero.

Desde esta perspectiva non hai maior misterio. O que fica escuro é a relación entre os dous personaxes, pois ignoramos a existencia de calquer tipo de lazos que os uniran. Certos indicios que máis adiante comentaremos fixeronnos pensar nunha común orixe compostelana, o que –sen outro fundamento– podería implicar algún grado de parentesco.

O caso é que o canónigo chamaba poderosamente a nosa atención.

O sepulcro

A ninguén lle sorprenda que apenas sacado da súa tumba o dirixamos de novo, tan axiña, sobre ela. O tempo non flúe unidireccionalmente para a Historia; é esta unha licencia que ten. Recuperado por ela, o personaxe faise eterno.

Foi ademais o caso que, imperdonablemente, non identifiquei como seu ata despois de publicado aquel traballo, o sepulcro en que xace de forma ostensible. No último tramo da nave do Evanxelio consérvase a tumba, descrita formalmente xa por Sánchez Arteaga (*Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*. Ourense, 1916) en términos que logo recollen Otero Pedrayo (*Guía de Galicia*. Madrid, 1926) e Chamoso Lamas (*La Catedral de Orense*. León, 1980): a estatua do difunto aparece deitada baixo un arco semicircular, apoiando sobre varios libros os pes e a parte superior do corpo; no fronte do sepulcro lucen tres escudos de armas; sobre as dovelas centrais do arco lese unha espléndida inscrición (ata este momento deficientemente transcrita) en caracteres góticos: “Aquí jaz el honrado bachiller Afonso Gonçalves, canonigo de Santiago e Ourense, faleceu anno de mill e CCCC e LX annos”.

O sobrio e fermoso monumento non bota luz sobre aquela relación con Afonso Rodeiro que nos inquietaba. Pero agora xa apenas nos preocupa este problema, porque, en cambio, cobra presenza física a figura de Afonso Gonçalves.

Buscando máis datos

Tiñamos agora a tumba e máis as citas nos documentos que publicábamnos no referido traballo. Non era demasiado, pero a análise do monumento funerario abondaría para iluminar en boa medida a personalidade do home que nos ocupa.

Sen embargo os mesmos datos aportados por Sánchez Arteaga e recollidos polos outros autores, lonxe de aclararnos o tema, introducen unha nova interrogante. Porque se nos dí que o que repousa no sepulcro é, efectivamente, Afonso Gonçalves (Alonso González, transcriben), a quen “antigos documentos califican de home discretísimo e prudente e apelídano, ademais, do Padrón, por ter nacido sen dúbida nesa vila” (S. Arteaga, op. cit., 181-182).

Pois ben, o motivo da nosa confusión radica en que, aparte de que na tumba nada conste de que fora chamado “de Padrón”, non fomos capaces de atopar ningún deses “antigos documentos” en que conste tal dato nin se fale das súas virtudes persoais.

Non queremos poñer estas en dúbida, nin temos motivo para facelo –senon mesmo ó contrario–, pero, buscando unha resposta satisfactoria ó outro suposto, dirixímonos á consulta das fontes documentais que puidemos atopar.

O que din os documentos

Oito dos documentos, como dicíamos, éranos xa coñecidos desde había algún tempo, e fora precisamente a partir deles como entráramos en contacto co canónigo e bacharel.

En concreto trátase dun que contén as operacións sucesivas de compra da casa o 20 de decembro de 1446 e posterior traspaso a Afonso Rodeiro o 16 de decembro de 1447 (Arquivo da Catedral de Ourense, Escr. XIII, 56); outro inmediato, do 20 de decembro de 1447, no que simplemente se menciona o seu nome na venda dunhas casas (ACO, Escr. XIII, 1); ó día seguinte, 21 de decembro de 1447, figura como testemuña na toma de posesión das casas por parte Afonso Rodeiro (ACO, Escr. XIII, 1); un do 9 de setembro de 1451, un foro redactado na súa propia casa e no que tamén figura como testemuña (ACO, Escr. XVI, 46); outro consistente no traslado de dúas cláusulas do testamento do mesmo Afonso Gonçalves, lóxicamente anterior a 1460 (ano da súa morte, como consta na tumba), pero incluído na venda de varios bens realizada pola súa sobriña Esmeralda Afonso, en 1478 (ACO, Escr. II, 34); outro máis, o testamento da muller de Afonso Rodeiro, do 10 de agosto de 1469, en que manda un responso para o canónigo (ACO, Escr. XIII, 2); o sétimo, o testamento de Afonso Rodeiro, do 12 de febreiro de

1474, cunha manda en favor da dita sobriña de Afonso Gonçalves (ACO, Ecr. II, 34); e por fin o oitavo, a dita venda que en 1478 realiza a súa sobriña (ACO, Ecr. II, 34).

O que nos aporta este repertorio consiste, primeiro, na constatación de que non hai referencia ningunha a Padrón.

Atopámonos, en cambio, con outro xentilicio, pois en tres documentos (1469.8.10, 1474.1.1 e 1474.2.12) aparece denominado como “das Castiñeiras”, sen que poidamos aclarar máis ó respecto.

Por certo que non deixa de ser chamativo o feito de que só no último documento desta serie, a venda realizada por Esmeralda Afonso en 1478, se faga constar que ademais de “coengo enna iglesia dourense”, como se limitan a calificalo os outros, o fora “ennas iglesias de santiago et ourense”. Acerca da súa relación con Santiago só tiñamos de momento esta referencia e máis o testamento de Afonso Rodeiro (1474), que manda “todos los beens rayzes que foron et ficaron do dito afonso gonçalvez, bachiller, asi dos de ourense como de santiago”.

De todos modos ambas son póstumas, polo que a confirmación máis vella era a inscrición sepulcral, de 1460.

Afortunadamente achamos con posterioridade outros dous documentos nos que ocupa un lugar preeminente. Con data do 12 de outubro de 1456 expide unha carta executoria mandando que se cumpra unha sentenza súa de cinco días antes contra uns veciños de Bentraces, sobre certo pago ó Cabido (ACO, Ecr. V, 1). E o 19 de agosto de 1457 dicta sentenza condenatoria en causa seguida contra un particular, sobre pago dunha renda anual ós Clérigos do Coro (ACO, Clérigos do Coro, 35).

Ambos sitúan nas datas referidas a súa posesión da canonxía compostelana, pero máis atrás carecemos doutra confirmación, polo que, segundo as referencias ó noso alcance, a de Ourense puidera parecer anterior. Hai, sen embargo, un motivo para poñelo en dúbida: o feito de que alomenos desde 1446 o teñamos definitivamente establecido nesta cidade, onde morre. Parece, entón, que tería chegado aquí relativamente tarde, abandonando o destino anterior, e que a esa orixe compostelana se debería a estreita relación con Afonso Rodeiro, mercador e rexidor de Santiago, que ata 1457 non obtén a veciñanza en Ourense (sen por iso renunciar ó demais).

Aínda nos din algo máis os novos documentos: a maiores de figurar neles como “bachiller en decretos” e coengo en ambas catedrais, infórmase-nos de que tamén ocupa o importante posto de “vigario xeral porlo moy reverendo sennor don frey pedro de silva, obispo dourense”. Xa dicíamos que non había motivo para dubidar das súas cualidades.

Un home do seu século

O tempo que lle tocou vivir foi deses que resultan chaves do futuro. Todos os homes xogaron daquela, naturalmente, o seu papel, pero o que escolleu Afonso Gonçalves correspondía ó de quen suma o seu impulso ó progreso da sociedade.

Creo que ordenando os nosos datos desembocamos doadamente na conclusión, aparentemente atrevida, de que nel atopamos un exemplo arquetípico do humanista.

Alguén podería tachar de anacrónica semellante afirmación, e faríao non porque caíse fora do seu tempo, senon precisamente porque puidera ser sospeitosa unha coincidencia tan absoluta co que entón acontecía noutros lugares máis avanzados (ou mellor coñecidos) de Europa.

É preciso responder a este temor ante todo co argumento xeral de que xustamente nese período de mediados do XV se deron en Galicia as condicións máis propicias para o florecemento da nova mentalidade humanista, pois daquela a actividade artesanal, comercial e a mesma efervescencia política, cun papel tan destacado por parte da burguesía emerxente, do mundo urbano, e o seu aporte democrático antiseñorial, poñían ó noso país a unha altura cualitativamente semellante á que se acadaba neses outros lugares de Europa en que se recoñece con claridade o espírito innovador.

Sería inxénuo, non obstante, pretender fundamentar as nosas conclusións en argumentos tan xerais. Con isto só aspiramos a presentar nunha pincelada impresionista o marco histórico que xustifique a posibilidade de tal aseveración.

A sepultura de Afonso Gonçalves ofrece un alicerce sólido. O canónigo, coa súa sobria vestimenta, repousa docemente, recollidas as mans en oración. Non hai atisbos do duro empaque militar das tumbas nobiliarias, nin tampouco exhala a autoridade que se aprecia nas dos bispos, todo neles atributos de poder. O “honrado bachiller” mostra unha serena actitude de meditación, introspectiva. Apóiase o seu corpo -xa o dixemos- en grosos libros, símbolo da adicación terrenal con que quere ser lembrado.

Quere, efectivamente, ser lembrado. A súa tumba é un monumento que demanda eternidade. Non se trata, desde logo, dun caso único, pero a outra –na mesma Catedral– que pode mostrar certa semellanza, a do arcediano de Búbal, Xoán de Deza, data de case cincuenta anos despois (faleceu en 1506), ten –testemuño da reseñorialización imperante– un aire máis pretencioso e non denota un amor especial ás letras.

Co seu modesto arco semicircular (sen decorar) albergando esa síntese de sosego e cultura, a tumba de Afonso Gonçalves pode ser considerada un exemplo de arte renacentista. A inscrición gótica remarca o tránsito dos tempos, e nela o título de bacharel antecede mesmo ó nome.

Quédannos aínda por ler os documentos. Aparte dos máis coñecidos e repetidos cargos, os de canónigo e bacharel, os dous últimos que atopáramos (1456 e 1457) permítennos velo como un home de leis (“bachiller en decretos”) actuando en causas xudiciais, situado, ademais, na elevada posición política de vigario do bispo, o seu segundo na diócese.

Aventurándonos, por fin, por un terreo algo máis escuro, debemos sinalar un par de evidencias interesantes.

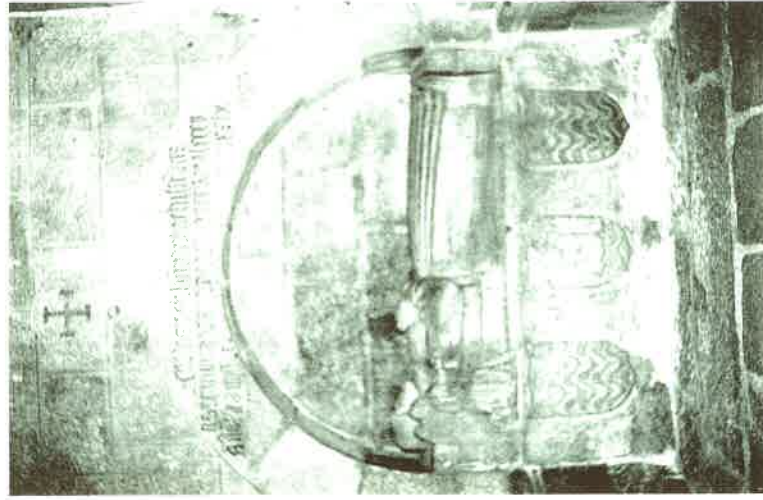
A primeira, a máis clara, é a relación estreita entre Afonso Gonçalves e Afonso Rodeiro. Este era, como fixemos notar no seu día, un home a quen a fortuna acompañou tanto nos negocios como na política, pois sen enfrentarse –alomenos irreversiblemente– co arcebispo Fonseca, detentou sen dúbida responsabilidades no movemento irmandiño. A presenza do canónigo ó seu lado non nos pode pasar desapercibida.

A segunda evidencia –moito máis velada– súmase á anterior. Como se os houbéramos sorprendido fugazmente (e ó mellor trátase dunha mera casualidade), no foro que en 1451 fai Afonso Rodeiro, atopamos dúas testemuñas xuntas: unha é o noso bacharel, e a outra é Johán Gonçalves de Deça.

Este home é unha figura realmente interesante. Naquelas datas ocupaba tamén un posto importante (cuxa trascendencia el realzou), o de arcediano de Baroucelle. Moi activo na política axitada deses anos, vézolo militando do lado do Concello, en choque progresivo co poder do bispo, e cando este sector do señorío galego, pouco despois, se enfrente abertamente ó rei Enrique IV, chegará a ser elixido bispo de Ourense polo Cabido, a pesar de que explicitamente, en carta do 9 de setembro de 1468 (en plena efervescencia irmandiña) o propio Afonso de Fonseca se nega a confirmar a elección. En aberta rebeldía, o 5 de maio de 1469, o Cabido dalle a posesión no cargo. Logo, tras a derrota, ímoslle perdendo o rastro e nas relacións de bispos ourensáns, cando se nomea, aparece como un pretenso usurpador.

Polo que parece, había moitos puntos comúns entre ambos. Seguramente o bacharel e o arcediano non estaban co mercador por simple coincidencia.

Pode que todo home sexa un compendio do universo, pero Afonso Gonçalves, honrado bacharel en decretos, canónigo de Ourense e Santiago, vigario do bispo, home de letras, amigo de comerciantes e políticos, sintetiza con énfase a fracción correspondente, o seu propio tempo. Unha tumba de granito, pergamiño, papel e tinta, reconstrúen o pasado a través dun home.



Alfonso Gles. (Anselmo)



Alfonso Gles. (Anselmo)

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



Ernesto Iglesias Almeida

La Iglesia de Santiago de Ribadavia. Noticias históricas

La Iglesia de Santiago de Ribadavia nos habla de los tiempos pasados de la Edad Media que dieron forma a la actual Villa de Ribadavia. El P. Eiján ¹ la considera como una de las más hermosas. Murguía ² dice que se tenía por el más antiguo templo de la población, creyéndolo sin embargo posterior a la Iglesia de San Juan, datándola en el primer tercio del siglo XIII, en que también coincide el P. Eiján, Avila y La Cueva ³ la considera fluctuando entre los años 1176 y 1288.

Bernardo Regal ⁴, en su obra “Galicia Románica”, denota la influencia de la catedral de Ourense en su estilo que presenta trazos comunes, aunque menos cuidados, que los de la Iglesia de San Juan de la misma villa que había pertenecido a la Orden de Malta.

La estructura de la iglesia corresponde a un tipo muy extendido en Galicia: una nave, que se cubre de madera sostenida por arcos torales, y un ábside compuesto de tramo recto y remate semicircular cubiertos por bóveda de crucería y de cascarón en el curvo. La directriz apuntada de los arcos torales, triunfal y portadas nos indican la época tardía de este románico ya de transición. Algunos de sus elementos decorativos, tales los arquillos que forman el tejeroz la unen estilísticamente a la arquitectura de la catedral ourensana, a la cual también se une la mencionada iglesia de San Juan.

La documentación histórica que aquí presentamos de esta interesante iglesia corresponde a los siglos XV y XVI, y forma parte de los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Tui, a cuya diócesis perteneció hasta el año 1955 en que el arciprestazgo de Ribadavia fue transferido al Obispado de Ourense.

La documentación del siglo XV corresponde a cinco foros en pergamino de varias propiedades sitas en Ribadavia y Ventosela que habían pertenecido a la iglesia, pergaminos que transcribimos por el indudable interés para el conocimiento de la toponimia e historia local

La del siglo XVI corresponde a un conjunto de libros de Visitas Pastorales realizadas por los propios obispos o sus delegados, a las diferentes iglesias de la diócesis, interesantísima y casi única fuente de información para este período histórico, cuyos datos relativos a las iglesias del arciprestazgo de Ribadavia habían sido dados a conocer por Jesús Gómez Sobrino ⁵ que ahora recogemos y ampliamos con referencia a esta iglesia de Santiago.

La primera noticia de estas Visitas Pastorales se remonta al 19 de enero de 1529 en que el licenciado Antonio de Cascante, visitador general, la realiza en nombre del obispo D. Diego de Avellaneda, estando presentes Fr. Juan de Santiago, vicario y teniente de cura; Ruy Pérez, Juan das Achas, Juan de Valcabada y otros feligreses, siendo rector de la iglesia Fernand Rodríguez. Se indicaba que la presentación era del obispo y la renta de la misma ascendía a 8.000 mrs. con su anexo Santiago de Alén.

Entre los mandatos se le ordena que hagan el libro para los bautizados en donde figuren los nombres de los padrinos conforme a la Constitución.

Como normativa general también se le ordena que tenga siempre crisma y óleo en lugar decente y que crisme a los niños bautizados y no crismados dentro de treinta días. A los mayordomos de la capellanía de Santa Catalina existente en la iglesia que hagan inventario y apeo de las propiedades ⁶.

El 14 de enero de 1541 el propio obispo D. Miguel Muñoz realiza la visita pastoral ⁷ estando presente Ruy Fernández, teniente de cura, siendo rector Francisco da Lama. En la misma se indica que la lumbre no tiene propiedad ninguna, sino el petitorio. Visitó el Santísimo que se encontraba en el altar mayor, en una custodia de madera.

Entre las piezas del inventario se citan dos misales (por la visita anterior sabemos que uno era de molde Auriensi); dos manuales, unas constituciones y dos libros de pergamino viejos.

Entre los mandatos se le ordena que se encale la capilla mayor y pinte la advocación de Santiago sobre el altar mayor. Al mismo tiempo haga cerrar la ventana de la mano derecha del Evangelio, de piedra y que luego se encale todo.

Igualmente se ordena a los feligreses que tenían altares en la iglesia, los rellenasen en su parte inferior de manera que no hubiesen cavidades por debajo.

Por otras Visitas realizadas en la diócesis sabemos que es en esta época, principios del siglo XVI, cuando se realizan las reformas litúrgicas que permitió la supresión de los antiguos altares exentos de las épocas anteriores, para adosarlos a la pared del fondo de los ábsides que darían pie a los posteriores retablos, cuyo origen principia en estas pinturas murales de los santos titulares que se mandan realizar.

El 10 de octubre de 1557 realiza la visita el canónigo Gómez Correa ⁸ estando presente el vicario y capellán Juan Estévez, siendo abad Bartolomé García. En la misma se indica que la iglesia es de presentación de Legos y que sus rentas ascienden a 15.000 mrs.

Entre las piezas descritas en el inventario destacamos: una cruz de plata dorada grande y otra de palo grande, cubierta de hoja de flandes con algunas piedras, otra cruz pequeña de latón con un crucifijo sobredorado. Se especifican dos misales: uno tudense y otro de Orense; dos manuales, uno tudense y el otro toledano, unas constituciones, un libro de Bautizados, un libro de pergamino de canto. Se indica igualmente una lámpara que estaba delante de Nuestra Señora y cuatro campanas en el campanario, dos grandes y dos pequeñas. En la sacristía se encontraban cuatro arcas.

En los mandatos se ordena se haga un petitorio para las monjas de Tui, petitorio que se hace en todas las iglesias de la diócesis para que pudiesen erigir su recién creado monasterio.

Igualmente se manda escodar, labrar por dentro y pintar la custodia de piedra en donde se ponga una pequeña caja de madera pintada para colocar el Santísimo Sacramento.

Otro dato curioso es el de las puertas de la Iglesia que se mandan hacer, debido a que las que tenía se encontraban rotas y mal tratadas. Son las artísticas puertas que todavía hoy podemos admirar.

Igualmente se manda poner cerraduras en el arca en donde se encontraban los foros y escrituras de la iglesia, también rellenar con tierra el piso de la capilla mayor para que estuviese a la misma altura que el resto de la iglesia, y poner dos peldaños a la entrada de la sacristía.

El 27 de octubre de 1560 ⁹ el visitador general Juan de Echevarría realiza la visita pastoral en nombre del obispo D. Juan de Sanmillán, siendo vicario y abad de la iglesia los mismos Juan Estévez y Bartolomé García. Rentaba la iglesia 15.000 mrs. que tenía 34 feligreses.

Entre las piezas descritas en el inventario destacamos: *“tres panos para-mentos de lienço pintados de himageria pa serbir en el monumento el Jueves Santo, una cruz de plata dorada de hasta diez y ocho marcos y medio, otra de metal sobre tabla, otra más pequeña también de metal, dos frontales de lienço pintados en los altares colaterales”*.

Entre los mandatos se le ordena tengan la pila del agua bendita junto a la puerta principal, que encuadernen el manual tudense y los libros de canto nuevos, también se haga un armario junto a la pila para guardar los santos óleos.

La Visita del 22 de septiembre de 1563 es realizada por el mismo Juan de Echevarría, siendo vicario Francisco Álvarez y abad D. Bartolomé García de Baamonde. La parroquia tenía hasta 40 feligreses ¹⁰.

Al 26 de mayo de 1577 corresponde la visita realizada por el bachiller Pedro Román, estando presente Pedro de Reinaldo, abad de La Magdalena y Pedro Rodríguez, mayordomo de la de Santiago. El abad Francisco de Rebenga no había asistido por estar enfermo ¹¹. Entre los mandatos se le ordena retejar la Iglesia y sacristía. Allanen con losas de piedra la sacristía y la igualen con el piso de la iglesia. Blanqueen toda la iglesia con buena cal y dentro de ocho días pongan redes en todas las ventanas de la iglesia de suerte que las golondrinas no puedan penetrar dentro.

La última visita que encontramos en este período de tiempo corresponde al 7 de febrero de 1588 ¹² que realiza el Visitador Juan de Guinição en nombre del obispo D. Bartolomé Molino, siendo abad Pedro de Ybarguen.

Entre los mandatos se le ordena al abad: “*que no consienta que ningún feligrés suyo de cualquiera calidad que ora sea merçero o mercader ny otro qualquiera ofiçial los domingos y días de fiesta tengan sus tiendas abiertas públicamente...*” Igualmente se manda al mayordomo: “*cobre de los fiadores de Juan Sobreira platero los treynta ducados que llebo para la custodia e yncensario que estaba obligado hazer para la dha. Iglesia ora sea por justicia o por otra qualquier manera que se podiere cobrar dentro de un mes primer siguiente y dellos mando hazer el dho yncensario y custodia de suerte que desde aqui a día de Pascoa de Resurreçion este hecho todo...*”.

Se mandó a los que tenían sepultura junto al altar y capilla de Santa Catalina la arreglen para que estuviese decente.

Todos estos datos, sin duda de gran interés para el conocimiento de la historia de esta artística iglesia, nos proporcionan al mismo tiempo diversa información sobre el culto y la liturgia en aquellos años.

APÉNDICE I

21 Nov. 1435

Rroy Peres Rector de Santiago de Rivadavia afora un solar de casa en Ventosela a Gonçalvo Gomes y a su mujer Maria Ans

Sabean quantos esta carta biren como eu Rroy peres clerigo rreytor da iglia de san/ tiago da villa de rribadavia por min E en nome da dta mina iglia Et por los/ rreytores q depos min a ela biren dou e outorgo aforo a bos

gonçalvo gomes/ Et maria aans vosa moller moradores en ventosela en vida de vos anbos/ Et a tres voses apus lo pustromeyro de vos hua pus outra conben a saber/ hun soar de casa q he da dta miña iglia q esta en ventosela como pte por hua/ casa e lagar de gonçalvo rrodrigues Et pte por un hun pardeyro q foy de gomes de vento/ sela Et en fondo pte por hua corte de stevoo de ventosela por tal pleiro e condiçon/ q faiades eno soar hua casa de pedra e madeyra e colmo da q ata hun año q dedes/ de foro en cada hun año a mi e a meus suçesores tres mrs por dia de santiago de/ julio et doal q aiades de disemo a deus eno dto tenpo Et outorgo q seiades anparados a dereito/ con o dto aforamento p los outros beens da dta miña iglia q vos pa elo obtorgo Et/ eu o dto gonçalvo gomes q soo present por mi et por la dta miña moller q non he pre/sent asi rrescibo de voso dyto aforamento Et obrigo meus beens e da dta miña moller Et de no/ sas voses pa conprir as dtas condiçoens Et pagar o dto foro Et qalquer de nos las partes q con/ tra esto for ou pasar peyte a aparte agardante por pena dusetos mrs e boz del Rey outros/ tantos peyte e a pena pagada ou non esta carta valla e fique firme segun dto he ffeita a carta ena/ dta villa de Ribadavia vint Et hun dias do mes de nobembro Año do nasçemento do noso/ Salvador Ihu xpo de mill e qtro çentos e trinta e çinco años testigos q a esto foron presen/ ts gil ms elrigo e iohan calvino vesynos da dta villa Et ares ms dansemill Et outros.

Et eu rodrigo yans notario publico del Rey ena dta villa de Ribadavia a esto present foy e o fis escrivyr et aqui meu signo puge e testimonio de verdade q he tal.

DEPUTACIÓN DE OURENSE

II

5 Jul. 1436

Roy Peres, Rector de Santiago de Ribadavia afora una viña y lagar en el Coto de Ventosela a Gonçalvo Gomes y Maria Ans su mujer.

Sabean qntos esta carta viren Como eu roy peres clerigo reytor da iglia de santiago da billa de rribadavia por/ mi et en nome da dta mina iglia Et por los rreytores q depus mi a ela bieren dou e outorgo aforo a bos gon/ çalvo gomes et a maria ans bosa moller moradores eno couto de bentosela en vida de vos anbos et quatro/ boses apus lo postromeyro de bos Huna pos outra ena huna meatade Et a bos roy de pallares mora/ dor eno dto couto de bentosela en bosa vida Et a qtro boses apus vos huna pus outra ena outra meatade conben a saber a meatade de hun lagar con seu pio et feyxe et sobre lagar q esta eno dto couto/ de bentosela a qul foy de catalina dominges Et a outra meatade ql foy de Iohan de bouçadas Et/ teenan os fillos de pedro bas-

ques de puga como pte polo camino Et pte plas casas q foron de roy/ baasqs de bentosela Et pte pla cortiña q ten afonso peres de barral Et con esto bos aforo eno/ dto tpo huna leyra de biña q ias eno dto couto como pte pola biña de penelas de bos o dto/ gonçalvo gomes et pte por outra biña de estevoo de bentosela Et pate por outra biña q foy/ de gonçalvo fernandes Et pte por outra biña de Gonçalvo rodrigues q foy da dta catalina do/ mings Et pte p lo camino por tal pleito e condiçon q rreparedes a dta meatade do dto lagar Et/ labredes Et pareds ben a dta biña como non fallesta por mingoa de lavor Et de boo paramento/ et dedes de foro en cada hun año a mi Et aos Reytores q depus mi bieren a a dta mina iglia/ dose mrs por dia de san martiño de nobenbro Et façades da dta biña foro de quarta ao/ Señorío Et doal aiades a dta meatade do dto lagar Et a dta biña de desemo a deus eno dto/ tpo Et qitovos o dto foro deste dia de san martiño primeyro q ben Et dende en deante/ q mo dedes Et pagedes segun dto he Et outorgo q sejades anparados a dereito con o dto afora/ mento p los outros beens da dta mina iglia q bos pa elo obrigo Et nos los dtos/ gonçalvo gomes e Roy de pallares q somos presentes as regebemos de vos o dto rroy/ peres o dto aforamento Et obligamos nosos beens Et de vosas boses pa conprir as/ dtas condições Et pagar o dto foro Et qal qr de vos las pts q contrario esto for ou/ pasar peyte a a pte agrdant por pena dусentos mrs Et a boz del Rey outros/ tantos peyten Et a pena pagada ou non esta carta balla Et fiq firme segun dto/ he feita a carta ena dta villa de rribadavia quarta feyra cinco dias do mes de Julio/ año do nasçemento do noso salvador Ihu/ xpo de mill e quatro çentos e trinta/ Et seys anos testigos q a esto foron presents pedro fernandes notario do endeantado Et / esteveo yans aparellador Et afons yans criado de Juan afonso cabreyro/ Et eu Rodrigo yans notario publico del rey e por lo endeantado diego/ sarmiento ena villa de Ribadavya a este present foy e o fis/ escrivir et puge aq meu sino en testimonio de verdad/ q he tal

III

10 Mar. 1475

Afons Eans, Rector de Santiago de Ribadavia, afora varias leiras a Gomes Lourenço y su mujer Inés Fernandes

Sabean qntos esta carta viren como eu afon eans eligo Reytor da Iglisa de santiago da billa de Ribadavia/ por mi Et en nome da dta mina Iglia Et por los rreytores q depus mi A ela byeren dou et outorgo aforo/ a a bos gomes lourenço Et a ynes fernandes bosa muller moradores eno outeyro fre-

gesya de san lourenço da pena/ en byda de bos anbos Et a outras tres boses depus lo postromeyro de bos hua pois outra conven a/ saber hua leyra de herdade erina q ias ena beiga das qyntaas q chaman da maçeyra como pte p lo/ Rryo da avia Et po la congostra de salgueyros Et con esto bos aforo outra leyra q ias a çima desta como parte con outra de gonçalvo do barreo Et por outra de gonçalvo das qyntaas/ et en esto et con esto bos outra leyra de herdade que ias cobo desta que parte con outra de gonçalvo do barreo et por outra de gonçalvo das qyntaas como bay topar ao Rigueyro Et bay topar a congostra q bay das qyntaas pa salgueyros et con esto/ bos aforo aoutra leyra q ias junto da consgostra q vay do porto abgade pa esposende Et por outra de/ de gonçalvo do marco con suas entradas et seydas drtos et dereituras por tal pleito et condiçõ q os labredes como/ se non perea pormingoa de lavor et de boo ramento Et dare delas de foro cada año ami E aos Rey/tores q depus de mi bieren a a dta iglia hun puçel de vino rosete puro sen agua por medyda drt por dia/ de san martiño do mes de novembro Et doal q as aiades de disemo a deus Et obligo os beens da dta/ iglia pa bos defender Et anparar a derto durant o dto tpo Et boses Et eu o dto gomes lourenço q/ soo present por mi Et por la dta miña mullar q non he presente e por nosas boses asy o Recibo de bos/ Et obligo nosos beens pa covir as dtos condiçõs Et pagar a dto foro Et outorgamos q qalqr das/ ptes q contra esto foi ou pasar e no conprir agardar paga a pte agardante por pena quentos mrs/ Et a bos dl Rey outros tantos peyr Et a pena pagada ou non estaar q valla Et fique firme segundo d con/ he feita a carta ena dta billa de Ribadavia des dias do mes de março Año do nacemento de noso/ señor Ihu xpo de mill Et quatrocentos et setenta e çinco años testigos q fron presentes alvaro rodrigues clerigo de santa/ maria da olibeyra Et ruy da agualevada clrgo de san fiis de labgo Et nuno de agualevada/ Et eu juan de agoalevada scrivano de camera de ntro señor el Rey e notario publico ena sua corte et/ en todos seus Regnos et señorios a esto presente foy a escrivy Et aq meu nome et/ meu synal puge en testimonio de verda q he tal.

IV

18 Nov. 1489

Álvaro Mosqueiro, Rector de Santiago de Ribadavia, afora una casa a Pedro de Monterroso, sastre.

Año do nacemento de noso Señor Ihu xpo de Mill e quatroçentos et oitenta et nove anos dez e oytto días do mes de/ nobo Sabea qntos esta carta

de aforamento biren como eu alvaro mosqueiro clergo Reytor da Iglia de santiago da bila/ de Ribadavia por mi e en nome da dta myna Iglia et rretors depois mi a ela bieren bendo e entendendo q esto he en/ prol da dta Iglia Et por poder q pa elo teno dou et outorgo aforo a bos pedro de monterroso sastre Et a bosa muller crara/ peres besina da dta bila en bosas bidas damos Et a qtro boses pus o finamento de postromeyro de bos q seian fillos ou/ billas q a anbos aiades de consu e nos abendo q seia desta boz aqueles q de dereito erdaren os outros boses bees conven a saber/ q bos asy aforo una casa et pardieiro q esta de cabalaria q esta ena boca da plaça qnto a parte q he da dta mina/ Iglia como parte contra casa q he con a Iglia da oliveyra e doutro cabo parte por outro dos erdeiros de pedro barata e dese/ parte et saye con portas ena dta plaça aforamosla co tales suas entradas Et seydas et perftos segundo lle pertecen e a de/ aber de drto en alto et en baixo do ceo a terra a qual en bos esta ora en mina presença e do notario e testigos pasou alvaro de/ santa baya aforovos la segndo dto he en alto e en baixo do/ ceu a terra por tal pleito e condiçõ q a tenades coregida/ de pedra madeira tella ou colmo como senon perca por mingoa de boos paramentos et daredes dla de foro e senorio cada un / año bos et bosas boses a dta Iglia qtro mrs de moeda bella de qrenta dez dins un mrs por cada dia de san marti/ no do mes de nobro et doal aia-des la de disemo a deus libre e quite doutro foro en esceso alguno et seredes anparados e / defesos a drto eno dto tenpo e boses por todo los outros bees da dta Iglia q bos pa ello obligo et en dto/ pedro de monterroso q presente estou por mi e en nome da dta mina muller q present no he e vozes depus bos A/ sy outorgo e rreço a bos o dto alvaro mosqueiro eno dto nome da dta bosa Iglia A dta cavaleriça co seu pardieiro/ aforo pr las dtas condiçõs e obligo a todos outros nosos bees de as conpremos e agardemos e pagaremos o / dto foro en cada un año segundo dito he e he posto e outorgado q a pte q contra esto for ou pasar o asy no con/ prir e agardar peite a pte aguardante por nome de pena Et pustura mill mrs de moeda vista e a voz de/ rrey outros tantos peyte Et a pena paga ou non esta carta e o en ela conteudo fiq firme e balla eno dto tenpo/ e boses segundo he q fuy este e aotorgado ante as portas da da Iglia Año dia mes suso dto testigos q/ estan presentes rroy bugallo e alvaro rrs clerigo et juan alfayate Et eu Rroy lope de paços escivano publico del Rrey e/ Rreyna nosos señores ena sua camara corte Et chançeleria et en todos seus Rreynos a esto q dto he con os dtos/ ts present foi et aqui meu nome e syno fiz en testimonio de verdade q tal he esto.

V

Sin Fecha

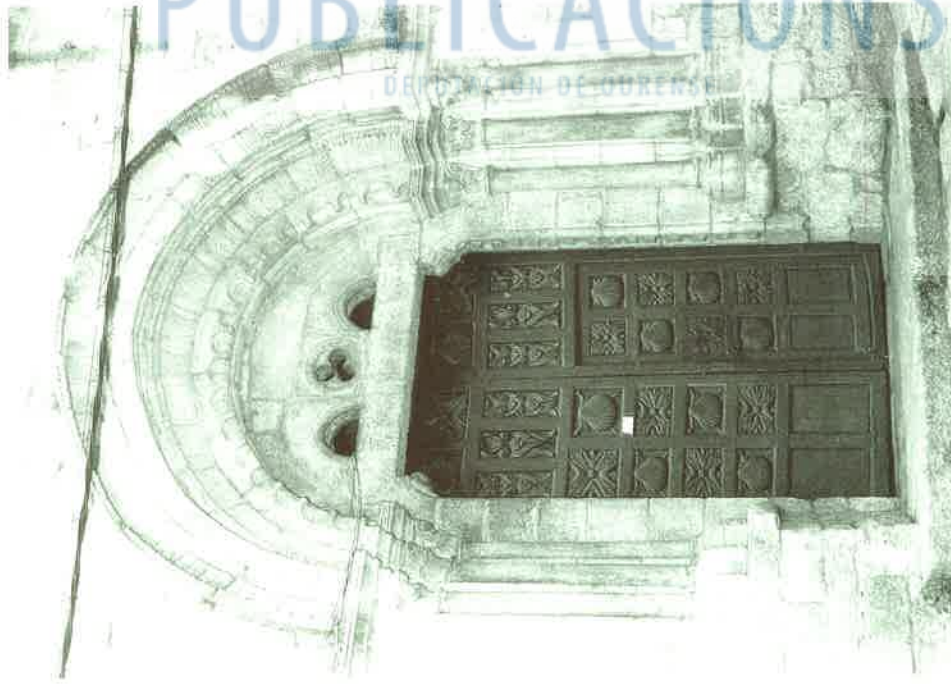
Francisco da Lama Rector de las iglesias de La Magdalena y Santiago de Ribadavia afora a Payo Rodríguez una leyra de heredad

Sepan quantos la present carta de foro y aforamento bieren como yo francisco da lama cligo rrector de las Yglia de santa maria madalena Et sanctiago de la billa/ de rribadavia q present soy otorgo e conosco por esta presente carta q por mi e los otros clrigos Rectores q despues de mi benieren a la dha my yglia de sanctiago bien por lo a/ delant contenido hes de provecho e a provecho de la dha mi yglia aforo et doi en aforamiento e por rrazon de fuero a bos payo rodrigues harmero becino de la dcha billa present y a/ btra mujer juana rrodrigues ausente Como si fuese presente anbos en una boz y a dos bozes despues de bos q sean btros hijos et hijas q anbos ayades de condicion Et no los abendo sean deste/ horden en lo sçesibe e la tal boz al dho tienpo sea tenido y obligada A sehir et nonbrar et declarar delant de mi o los q despues de mi benieren por ql boz e por el consygr/ la otra boz dentro de treinta dias Conbiene a saber lo q ansi bos aforo et doy en el dho aforamento et por rrazon de fuero una leyra de heredad q esta en la coredoyra/ q parte de una parte con otra heredad q fue de albaro de sendin et da en el rio en baxo y en çima entesta en el camino publico e con otra q qedo de rodrigo castellano a tal condiçion q la traigas bien labrada Et rreparada como non fenesca por ningua de buen reparo et dareys et parareys de fuero et pensyon en cada un año/ a la dha yglia et rrectors q despues de mi benieren un ceramin de pan o un real de plata por el pago por el mes de agosto y esto pague sienpre una sola persona e/ non pagando dentro de dos anos q este dho foro sea encomiso et no lo bendereds trocareds ni enajenareds a person alguna q sea sin q primeramente requirads a my y a los q/ despues de mi benieren e lo qtemos por el tanto e queriendolo lo podamos tomar e no lo queriendo lo deys a tal persona q la labre et repare Et pague en cada/ un ano lo suso dho Et no a Yglia ny monasterio e non cumplindo esto O qualquer cosa e parte dello qe dho foro sea encomiso Et yo e los q despues de mi benieren/ lo podamos tomar et rresçibir sin mas auto ni sentencia de juez ni justicia e cunplido esto q dho es prometo y obligo los biens de la dha Yglia q bos sera fecho sano/ Et de paz Et no bos sera quitado por mas ni por meno ny por el tanto q otra persona por ello dee ni prometa ni por decir ni alegar q este cho fuero este enganado E yo/ el dho payo rrodrigs por mi Et la dha mi muger e bozes Asi lo resçibo Et prometo e me obligo con y mi propia persona e boses de los mis dhos bozes de A si lo cunplir Et guardar e pagar en cada/ un ano como aqui se contiene e no lo cunpliendo q dho fuero sea en sy encomiso e

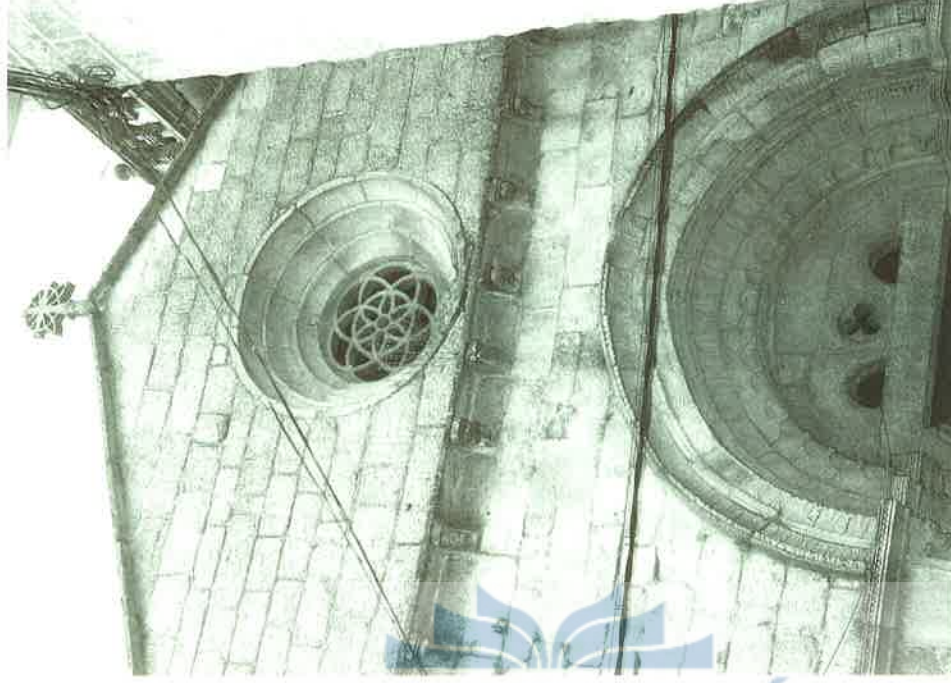
vos lo podays resçibir sin mas auto ni sentendia de justicia para lo qual asi mejor tener/ cunplir guardar todos juntos damos todo nro poder cunplido A todos los jueces et justicias de su magestad Et de todas sus çiudades billas e lugares de los sus/ Reynos et senorios Ant quien esta carta paresçiere Et delo et nello contenido fuere pedido cunplimento de justicia nos lo hagan ansi tener cunplir guardar como A/ quý se contiene et contra ello no nos consientan como si esta dha carta fuera sentencia definitiva A nro pe/dimento et consentimiento e pr nos consentida Et no apelada A fuerça Et pasada en cosa juzgada cerca y en razon de lo ql Renunçiamos y apostamos de nos Et de/ todo nro favor y ayuda a todas las leys fueros Et derechos q contra esto podamos decir y alegar pa hir o pasar contra lo q dho es y en espacial Rendamosla/ ley et derecho q dize general rrenunçiacion de leuys no valla e yo el dho payo rs Renunçio y a pleito de mi la ley e plematica nueva de sentencia fecha sobre los/ encomysos q fue de lo ql otorgamos dello esta carta de fuero antel present escrivano e testigos et yo el dho francisco da lama lo firme de mi nombre e present yo el dho/ payo Rodrigues no se firmar rroque a fernando de lamas lo firme por mi de su nonbre al rruego desta carta estando a ello presentes pedro vasques el dho fernando de lamas/ bastian gomes e mendo alvaro vesinos de la dha billa francisco da lama fernando da lama Et yo pero mendez escrivano e notario publico de sus magestades en la su corte rreynos/ e señorios que present fue a lo que dho es juntamente con los dhos testigos e partes a los quales doi fee que conosco y otro tanto/ como esto queda en mi poder e rro firmado de los sobre dhos como aqui se contiene E lo escribi signe de mi signo firme de/ mi nonbre e firma a tal/ en testimonio de verdad.

NOTAS

1. Eiján, P. Samuel, *Historia de Ribadavia y sus alrededores*, Madrid 1920, pp. 133-34.
2. Murgía, Manuel, *Historia de Galicia*, t. II, pp. 848-53. Edición facsímil, Bilbao 1979.
3. Ávila y La Cueva, Francisco, *Historia Civil y Eclesiástica de la Ciudad de Tui y su Obispado*, Manuscrito inédito de la Catedral de Tui, Tomo II, 1854.
4. Regal, Bernardo, *Galice Romane*, Zodiaque, Yonne Francia, p. 44.
5. Gómez Sobrino, Jesús, *Datos Histórico-artísticos de las parroquias orensanas pertenecientes a la antigua diócesis de Tui...*, En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz, Santiago de Compostela y Ourense 1990.
6. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 1 A. H. D. de Tui.
7. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 2 A. H. D. de Tui.
8. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 4 A. H. D. de Tui.
9. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 5 A. H. D. de Tui.
10. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 7 A. H. D. de Tui.
11. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 13 A. H. D. de Tui.
12. Libros de Visitas Pastorales, Caxón 13, núm. 15 A. H. D. de Tui.



Ribadavia. Iglesia de Santiago



Ribadavia. Iglesia de Santiago

PUBLICACIONES

DEPARTAMENTO DE OURENSE



Mario Alonso Aguado O. de M.

Fray Pedro Pascual García, escultor

(† 1756)

(Aproximación a su obra)

I. INTRODUCCIÓN

Pocos son los datos biográficos que poseemos de Fray Pedro Pascual García, a quien los documentos de la época llaman *maestro de escultura y arquitectura*. Nos consta su condición de religioso mercedario y que moraba en el convento de la Merced de la villa de Verín (Orense).

En el entorno a dicha villa, en la comarca de Monterrey, es donde nos ha dejado sus obras. Pueblos como Verín, Gondulfes, Flariz, A Xironda, Castro de Laza, Sabucedo de Limia, etc., se han beneficiado del trabajo de este interesante maestro del barroco orensano, que ha permanecido inédito en la nómina de artistas gallegos y desconocido hasta no hace mucho.

Tampoco conocemos su nombre de pila, pues Pedro Pascual ha de ser con toda probabilidad, el nombre de profesión religiosa, que adoptaría en honor al santo obispo y mártir mercedario del mismo nombre.

Por documentos inéditos que presentamos en este trabajo, sabemos que muere el dos de agosto de 1756 en la parroquia de San Salvador, de Sabucedo de Limia, en cuya capilla mayor es enterrado. Curiosamente en estos documentos recibe el título de *Padre*, aludiendo a su condición de sacerdote, anteriormente siempre se le llama *Fray*. Posiblemente fuera hermano y el llamarle *Padre* corresponda a un error por parte del párroco del lugar que es el que firma los documentos.

II. OBRAS DE FRAY PEDRO PASCUAL GARCÍA.

1) En el convento de la Merced de Verín ¹

Tenemos aquí una de las obras maestras de Fray Pedro Pascual, el retablo del altar mayor, pero antes hagamos algo de historia y de composición del lugar: El convento de Ntra. Sra. de la Merced, es continuación del histórico convento de Santa María Magdalena, que los mercedarios tuvieron en Monterrey. Fue fundado dicho convento por D. Sancho de Ulloa, primer conde de Monterrey, mediante escritura de donación perpetua e irrevocable

fechada en 24 de mayo de 1484, y firmada en el convento de la Merced de Valladolid. Dicho convento de la Magdalena (que fue anteriormente de monjas clarisas) necesitó importantes obras de restauración, puesto que hasta el año 1497 no se abrió al culto.

Poco más de un siglo habitaron los mercedarios su convento de Monterrey; el estorbo de la construcción conventual para la extensión de cercos y murallas de la fortaleza, unido al fenómeno social de dejar los recintos murados para formar burgos ciudadanos, hacen que se traslade a Verín, villa que comienza a expandirse, mientras Monterrey languidece. Así el capítulo provincial de 1597, presidido por Zumel, manda que la comunidad se baje al priorato de Verín. Sin embargo, se conservó la iglesia de Monterrey y algunos frailes, para cumplir las mandas de los fieles allí enterrados, hasta que en 1642, fue desmantelada la iglesia y trasladadas a Verín las cenizas de los sepultados.

La actual construcción corresponde en su mayor parte al siglo XVIII, se aprovecharon para ello piedras traídas de Monterrey, como hemos podido comprobar en obras recientes, donde han aparecido piedras labradas, restos de arcos, trozos de columnas, signos lapidarios iguales a los de Monterrey, e incluso una piedra fechada en 1603.

En la parte externa destacan la torre y la fachada. *La torre* es de composición barroca, tiene cuatro huecos para las campanas, balconcillo de piedra sobre mensulillas y balcón abalaustrado. Tiene otro segundo cuerpo del mismo tipo y con pináculos de estilo herreriano en los ángulos. Remata en bóveda de media naranja y seis volutas en el domo, teniendo otros tantos pináculos sobre las volutas que son tangentes a la cupulilla. Fue construida en 1738 según la inscripción que tiene:

HICIERONLA. EL. P. F. ML. FRZ Y EL

P. F. YSIDRO. FIDALGO. SDO. COM.

EL P. PDO. F. FRANC. FEIJO. N.º S. DE BALLE AÑO DE 1738.

La fachada de la iglesia es del mismo estilo barroco, con pináculos y frontón triangular cortado. Portada de medio punto flanqueada por columnas simuladas en la pared y escudo de la Orden de la Merced sobre la clave del arco. Todo muy del XVIII, aunque de un barroco discreto.

La fachada conventual es pobre y lisa, sólo destaca la puerta de entrada flanqueada por dos columnas simuladas en la pared que rematan en dos cupulitas. Se data en los tres trienios y medio del Comendador P. Mauro Santos, a mediados del siglo XVIII.

Una vez dentro del edificio, destacan *la escalera principal*, con sus dos escudos nobles; *los claustros alto y bajo*, contruidos en la encomienda del P.

Juan Rojas de Ribera, cuyo cargo ejerció nueve años continuos. En el dintel de una de las puertas del claustro alto aparece la fecha 1724. Posee un pequeño patio bien trazado, en el que sobresalen cuatro escudos mercedarios en piedra, ubicados en cada una de las esquinas y un reloj solar.

Es digna de mencionarse la iglesia, sólida y elegante construcción, y sus dependencias anejas: *El coro*, sobresalen allí la sillería coral y la imagen de la Virgen de la Merced llamada *la Comendadora*, obra probable de Fray Pedro Pascual. Aquí estuvo ubicado un famoso órgano, obra del religioso mercedario Fray Juan Barbosa, nacido en Portugal y muerto en Conxo en 1774. *El camarín*, estancia sólida y armónica, posee bóveda con escudo mercedario pétreo. Desde él se accede a la parte trasera del retablo para adornar la imagen de la Virgen etc. Debajo de él estuvo la antigua sacristía.

La actual *sacristía*, antigua capilla que poseía un retablo, con unos medallones referidos a los misterios dolorosos del rosario, y en lo alto la santa cena en relieve. En esta capilla se guardaba el Santísimo. En la actualidad se conserva una imagen de vestir, de la Virgen de la Merced, que presidía el retablo. Tiene a los lados dos arcos grandes que servían para enterramientos.

La Iglesia, de una sola nave, espaciosa y barroca. La parte del presbiterio tiene un arco apuntado de cuyos extremos parten, a su vez, otros arcos que sostienen la bóveda, que cobija el retablo del altar mayor. En lo alto hay escudo mercedario, sol, luna, estrellas, etc. Al lado izquierdo del retablo existe un sepulcro con la siguiente inscripción:

D. JVAN FEIJOO Y ARAVJO D^a YSABEL PICO I SEGVRA
MIENTRAS DIOS FVERE SERV^o
ES ESTA NR^a POSADA
FENECIO NR^a JORNADA
EN AQESTE ESTRECHO NIDO

(Hay un escudo de los Feijoo y una calavera con dos tibias a cada lado, cruzadas en forma de aspa).

Paralelo a lo anterior, sigue la inscripción:

DE NADA NOS HIZO DIOS
I A LA NADA NOS VOLVIO
EN NADA NOS CONVERTIO
I NADA SOMOS LOS DOS

Al final dice:

ESTA DOTADO ESTE NICHOS CON LAS DEMAS FUNDACIONES.
EN LA HACIENDA DE QUIZANES O SV VALOR AÑO DE 1762

D. Juan Feijoo era conocido como “el indiano de Quizanes”, primeramente fue enterrado en Quizanes y meses después en La Merced. Fray Pedro Cadavid, párroco de Verín, mantuvo con La Merced un pleito durante seis o siete años ² quejándose de que los mercedarios le habían usurpado sus

derechos parroquiales, al no pedirle licencia para los funerales. En el fondo estaba presente el tema de la herencia. La justicia dictaminó a favor de La Merced.

Hay en la iglesia cinco retablos, cuatro laterales y el retablo del altar mayor. A nosotros nos interesa el último de ellos por ser obra de la experta mano de Fray Pedro Pascual, aunque también pueda haber hecho alguno de los laterales, como el de la Dolorosa, próximo en estilo al del altar mayor.

El retablo mayor es plenamente barroco, como lo atestiguan los estípites, columnas salomónicas, las oquedades que dejan entrever la luz, etc. En la ornamentación destacan pájaros, flores, sartas de frutas, vieiras, angelotes en movimiento, que evidencian un intenso barroquismo. En la parte baja, a la derecha, existe una escalera trasera que llega hasta el camarín.

Las imágenes se disponen de la siguiente manera:

–*La Virgen de la Merced*, ocupa un lugar central, por ser la patrona y titular de la iglesia. Es una talla de facciones y proporciones grandes y es imagen típica de devoción ³. Aparece de pie, apoyada en una nube con ángeles, y tiene el Niño, desnudo, en el brazo izquierdo y el cetro en el derecho.

Lleva blanco hábito mercedario, y compuesto de túnica ceñida con un cinto y la correa de san Agustín, cuya regla profesan los mercedarios, escapolario con escudo de la Merced y capa. La rodilla derecha ligeramente plegada da realce y armonía a los pliegues del hábito.

El rostro, visto desde cerca, al ser de grandes proporciones, parece algo rudo, desde lejos se aprecia su extraordinaria belleza; tiene una leve sonrisa dirigiendo su mirada hacia el espectador y la melena desplegada al viento. Corona de madera.

Una pía tradición sostiene que el artista se inspiró en una bonita rapaza del cercano lugar de La Rasela, para su ejecución.

En la parroquia de San Juan de Laza, en uno de sus retablos laterales, hemos observado una Virgen del Carmen de factura muy semejante a esta talla, aunque de proporciones bastantes más pequeñas.

Detrás de la imagen está el camarín, en cuyas puertas aparecen ángeles y pelícanos en relieve.

San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced. Ubicado en lo más alto del retablo, está totalmente hueco por la parte de atrás para evitar peso.

Viste hábito y capa mercedaria. En la mano derecha sostiene un libro, encima del cual tiene una capilla o casa y en la izquierda una cruz, atributos de fundador. La casa significa la nueva Orden por él fundada o el hospital de Santa Eulalia, primera casa donde vivieron los mercedarios en Barcelona después de su fundación ⁴. El libro son las Normas o Constituciones de la Orden. La cruz simple, a diferencia de la que lleva en casi todas las imáge-

nes, que es doble, presenta a Nolasco como Patriarca y fundador de la Orden.

La cara es la de un anciano venerable, lúcido y amable, con luengas barbas. En la cabeza tiene la capucha del hábito. A sus pies hay dos cautivos, con escapularios mercedarios en el pecho y grilletes en las manos.

S. Ramón Nonato, santo cardinal mercedario, que ha calado hondo en la religiosidad popular, como abogado de las que van a ser madres. Ubicado en la parte baja a la derecha. Aparece de pie encima de una gran nube envolvente y barroca. Es talla y lleva túnica y escapulario del hábito mercedario, encima sobrepelliz cubierto por la muceta cardenalicia, ligeramente abierta, dejando ver el escudo mercedario y el pectoral. El rostro es el de un joven, con poca barba, por ser considerado en la tradición el benjamín de la Orden. En la mano derecha sostiene una custodia, denotando su gran amor a la Eucaristía. Cristo mismo le llevó la comunión antes de morir, como veremos más adelante. En la izquierda lleva una doble cruz, por haber sido nombrado cardinal con el título de S. Eustaquio y su correspondiente diaconía romana.

En lo alto vemos a dos ángeles sosteniendo el capelo cardenalicio, y la palma del martirio que va acompañada por la triple corona: Confesor, mártir y virgen ⁵. Un tercer ángel sostiene en su mano derecha una corona de espinas y otra de rosas y en la izquierda un candado. Las coronas nos recuerdan una de las leyendas en la vida de San Ramón que cuenta cómo yendo un día de vuelta al convento se encontró con un pobre, que no tenía que ponerse, le dio su propio capelo y lo llevó a la hospedería del convento, dándole allí de comer. Cuenta la tradición que este mendigo era el propio Cristo. Por la noche se le aparecieron Cristo y la Virgen. Cristo le ofreció la corona de espinas, que representaba los sufrimientos, y la Virgen una corona de rosas que era la felicidad y el gozo, aceptando San Ramón la corona de espinas ⁶.

El candado tiene también una bonita tradición. Estando San Ramón de redentor en la ciudad de Argel, aumentó más su celo en la predicación, esto le ocasionó ser azotado, pero él continuó predicando. Después fue encerrado en la prisión, donde se le apareció Cristo confortándole. En este lugar continuó predicando hasta que los musulmanes, no pudiendo soportar más, le horadaron los labios con un hierro candente y le colocaron un candado que solo abrían para darle de comer, pero él por un prodigio, continuaba predicando ⁷.

En la parte de abajo tenemos dos relieves, alusivos a dos episodios de la vida de San Ramón:

a) Cristo lleva el Viático a San Ramón Nonato

Al ir el santo camino de Roma, a recibir el cardenalato, hospedado en la casa de un pariente suyo de Cardona, cae enfermo de tal gravedad, que

pensó que iba a morir. San Ramón, gran devoto de la eucaristía deseaba ardientemente recibirla, pero no había allí ningún sacerdote. En estas circunstancias vio acercarse una larga procesión de mercedarios, pero al llegar junto a él, comprobó que eran ángeles vestidos de mercedarios, que venían acompañando a Cristo vestido de sacerdote, que le traía su propio cuerpo para dárselo como viático ⁸.

La escena aquí representada es de una ternura y expresión difícilmente inigualable. Cristo, vestido con capa pluvial, da la comunión a San Ramón, que está de rodillas, acompañado de un ángel con un cirio. Un poco más abajo hay otros dos ángeles, el primero con el hisopo del agua bendita, el segundo con un cirio. En el plano superior hay tres ángeles, uno en actitud orante, el del centro con el incensario y el tercero con un cirio. Al fondo de la imagen se divisa el castillo de Cardona. Los seis ángeles están vestidos con el hábito mercedario y tienen dos alas. Los rostros son suaves, llenos de ternura, dando al conjunto de la escena una gran belleza.

b) Disputa sobre el lugar donde debía enterrarse San Ramón.

Al poco de su muerte se produjo esta disputa, pues unos decían que se quedase en Cardona, mientras otros preferían que su cuerpo fuese llevado al convento de la Merced de Barcelona, que era donde había vivido. Decidieron solventar el problema colocando el cuerpo del santo sobre una mula, que con los ojos tapados, se dirigió libremente a la ermita de San Nicolás, ante la cual cayó muerta. En este lugar era donde San Ramón oraba en su juventud, siendo esta ermita propiedad de la Orden de la Merced. Años más tarde se construyó en aquel lugar de la Segarra leridana, el gran monasterio mercedario que ha llegado a nuestros días, cambiándose la advocación de San Nicolás por la de San Ramón ⁹.

La escena reproduce el momento en que la mula cae muerta junto a la ermita de San Nicolás. El féretro, a lomos de la mula, es abierto por tres individuos, en el interior está San Ramón, amortajado con el hábito mercedario y teniendo en la mano una tela color púrpura, acaso sea la muceta cardenalicia.

S. Pedro Pascual, obispo y mártir mercedario ¹⁰. Situado a la izquierda de la parte baja, haciendo juego con San Ramón. Imagen de talla, aparece el santo de pie, sobre una nube, con túnica y escapulario mercedario, sobrepepliz y muceta de color blanca, por ser este obispo de Jaén, perteneciente a la Merced. Lleva escudo mercedario y pectoral. El rostro es el de una persona mayor con barbas largas y rizadas. Tiene aurcola con estrellas, por ser el santo, defensor del dogma de la Inmaculada Concepción. En la mano derecha sostiene un báculo y en la izquierda un libro, indicando que escribió en romance y en valenciano (llamado lemosín o provenzal) libros como *Dispute*

del Bisbe o Biblia Parva, Impugnación de la Secta Mahometana, Glosa al Pater Noster y otros opúsculos apologéticos o catequéticos.

En la parte superior de la imagen, tenemos dos ángeles sosteniendo una mitra de obispo, la palma martirial y un paño de púrpura; aludiendo quizá a su condición de obispo.

En la parte inferior hay otros dos bajorrelieves, parejos a los de San Ramón, con las siguientes escenas:

a) Martirio de San Pedro Pascual

Estando cautivo en Granada, aparece de rodillas y revestido para oficiar la eucaristía ante el altar, donde hay un cáliz y un misal. Curiosamente este misal posee una inscripción algo borrosa, donde se lee perfectamente 1724, posiblemente el año de la ejecución del retablo. A los pies del santo, un niño de rodillas con escapulario mercedario, que según la historia-leyenda es el Niño Jesús, que ayuda de acólito a San Pedro Pascual. El rey moro empuña la mano contra él y otro moro intenta dar en la cabeza al santo para decapitarlo ¹¹.

b) S. Pedro Pascual, capturado por los islámicos, está preso en Granada con cadenas en las manos.

En la cárcel escribe libros como la *Biblia Pequeña o Breve*, refutación contra judíos y mahometanos que es causa directa de su martirio y muerte. Un ángel le trae luz, para que pueda continuar sus escritos en la oscuridad del calabozo ¹². En la mano derecha sostiene una pluma y en la izquierda un libro. Este libro, lo mismo que el misal de arriba, tiene inscripción; entre lo que se lee claramente está el nombre Pedro Pascual. Quizá el autor firmaría su obra ahí. No olvidemos que el nombre de este santo es el mismo que el del escultor, y este último se esmeraría en la ejecución de esta obra, plasmando en ella su nombre y fecha de factura.

Algunos estudiosos, entre ellos el eminente investigador verinense D. Xesús Taboada Chivite, sostienen que estos cuatro bajorrelieves son obra del escultor Francisco de Moure ¹³, aprovechados de un primitivo retablo de San Ramón. Se basan en un documento existente en el Archivo Diocesano de Orense, donde se dice que el 14 de diciembre de 1599 dicho escultor, contrató con Fray Diego Suárez, Comendador de Ntra. Sra. de la Merced de Verín, la factura de un retablo, según traza firmada por ambas partes, con las imágenes de San Ramón de fraile de la Orden. En una mano un relicario del Santísimo y en la otra una cruz de cardenal.

Esta idea es insostenible, pues los cuatro bajorrelieves no se refieren a San Ramón, sino que son dos de San Ramón y dos de San Pedro Pascual.

Además la ejecución, estilo, fecha e inscripción están lejos del primitivo retablo de Moure, hoy desaparecido.

En la parte baja, a ambos lados del expositor, existen dos relieves de tema bíblico: el sacrificio de Isaac por su padre Abraham (Gén. 22) y el rey David con el profeta Natán (1Sm 7).

—*San Pedro Armengol*, mártir mercedario, cuya azarosa vida sirvió de argumento a Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina) para su novela *El Bandidero*. Ubicado en la parte superior derecha, está totalmente hueco por la parte de atrás. Aparece con hábito, capa y escudo mercedario. Formas suaves y valientes distorsiones en la manera de disponer los pliegues. En la mano izquierda la palma martirial. El rostro de anciano, con las barbas tan características en otras obras de Fray Pedro Pascual; tiene el cuello retorcido en recuerdo a su martirio. Refiere la leyenda que habiendo quedado en rehenes, para liberar a otros cristianos, al ver los musulmanes que los mercedarios tardaban en regresar para su rescate, se lo entregaron a las turbas. Tras ser apedreado, fue colgado de un árbol por el cuello, dejándolo allí. Cuando llegaron los mercedarios con el dinero para su liberación, se enteraron de su muerte y pidieron su cuerpo al rey moro, a lo que éste accedió. Al ir a buscarlo estaba vivo, y les explicó cómo la Virgen bajó del cielo para sostenerlo y sujetarlo durante tres días ¹⁴.

—*San Serapio*, mártir mercedario de origen anglosajón ¹⁵. Situado en la parte superior izquierda. Martirizado en una cruz en forma de aspa, como San Andrés. Santo de gran devoción entre los devotos de la Merced de Verín. Es talla, aparece desnudo, con paño ceñido a la cintura. Muerto con el rostro inclinado a la derecha. El autor apura aquí mucho la anatomía poniendo mucho énfasis. La piel y los músculos están muy acentuados y tienen una enorme expresividad y dramatismo.

El retablo ha sufrido algunas pequeñas modificaciones a lo largo de su historia. Sabemos que en 1932 un pintor de Parderrubias restauró el retablo y le añadió dos gradas talladas por el mismo ¹⁶.

En los años posteriores al Concilio Vaticano II, debido a la reforma litúrgica, se retiró la primitiva mesa de altar, obra de Fray Pedro Pascual, de muy buena factura, que por suerte todavía se conserva en un desván. Tapan-do el hueco se pusieron unas simples maderas y se colocó en el presbiterio una mesa de altar, de granito, para poder celebrar de cara al pueblo.

2) En la parroquia de Gondulfes.

Gondulfes, es un lugar del municipio de Castrelo do Val (Orense) con una población que apenas llega a los 200 habitantes.

La parroquia tiene por titular a Sta. Elena de la Cruz, fue durante cierto tiempo aneja de Servoi y pertenece al arciprestazgo de Laza. El templo parroquial fue edificado entre los siglos XVIII-XIX, el retablo mayor es barroco. En 1744 Fray Pedro Pascual hizo las siguientes imágenes: *La Purísima Concepción*, medio cuerpo de *Sta. Elena*, patrona de la parroquia; *S. José* y *S. Roque*. Los documentos parroquiales dicen:

“Mas di en diez de febrero de mil setecientos y quarenta y quatro, trescientos *re(ales)* a frai Pedro Pasqual, religioso y escultor morador en el convento de la Merced de la villa de Verín, los que presté a la Iglesia por no tener caudal para hacer la Purissima Concepción de Ntra. Sra. que está en el cuerpo de abajo de la custodia y hacer medio cuerpo de la patrona, y hacer Sn. Joseph y Sn. Roque que está en el cuerpo de arriba del retablo maior.

Y para que conste lo firmo yo ut supra.”

Josep Rolán (rúbrica) ¹⁷

En el mismo año de 1744, el día 4 de mayo, recibe Fray Pedro Pascual cuarenta reales de parte de Joseph Rolán, por haber hecho *un candelero* para el cirio pascual ¹⁸.

Existen en esta parroquia dos retablos laterales: El del Sto. Cristo y el de Ntra. Sra. del Rosario. El primero de ellos tiene visos de ser obra de Fray Pedro Pascual, aunque no lo hemos podido comprobar documentalmente. Es un retablo barroco con columnas de estípites, posee un Cristo crucificado. En la parte inferior tiene un relieve con la Virgen y S. Juan. En la parte superior está en el centro S. Benito. A su derecha la Beata Mariana de Jesús, vestida de novicia mercedaria con su auténtico rostro, copiado de la mascarilla mortuoria que realizó Vicente Garducho en 1624. A la izquierda S. Ramón Nonato, cardenal mercedario, con sus atributos más característicos: La custodia y la palma martirial.

En 1794 el pintor Juan Abad y Sabedra, vecino de Orense, “pintó el colectoral del SSmo. Christo, su efigie y más santos que en el se contienen” ¹⁹. Costó la pintura 3.300 reales.

Juan Abad pintó también el retablo lateral de Ntra. Sra. del Rosario, obra del escultor Gregorio Pérez y Lovelle, vecino del lugar de Beteynos, feligresía de S. Christóbal do Souto, obispado de Lugo.

Como ya dijimos, los documentos nada dicen sobre el escultor del retablo del Cristo, pero la temática y el estilo hacen sospechar que haya sido Fray Pedro Pascual.

3) En la parroquia de Flariz

En la penillanura central orensana, en las estribaciones montañosas que bordean la depresión de Verín y Xinzo de Limia, se yergue la parroquia de

S. Pedro de Flariz, perteneciente al arciprestazgo de Monterrey, ayuntamiento del mismo nombre y partido judicial de Verín.

La iglesia parroquial es un ejemplar barroco tardío, se iniciaron las obras en 1735 y se terminaron en 1779 ²⁰. En el exterior destacan los sillares, bien labrados y dispuestos en dos tramos separados por grandes contrafuertes, para contrarrestar el peso de la bóveda y de los arcos interiores.

Destaca igualmente la fachada-retablo enmarcada en dos pilastras acanaladas, sobre las que descansa un pináculo coronado en gola, del centro arranca un esbelto campanario de tres cuerpos rematado en cupulín coronado por la cruz.

El retablo mayor, como veremos es de la misma escuela que el de la Xironda, y por lo tanto obra de Fray Pedro Pascual. Ejemplar barroco del s. XVIII, posee cinco calles separadas por estípites que descansan en angelotes y dos cuerpos. La mesa o predela es muy elevada.

En la calle de la derecha en el cuerpo bajo, están S. Pablo, escultura de bulto y el Sagrado Corazón (imagen que no es original del retablo).

En la calle de la izquierda las esculturas de S. Andrés y de Sto. Domingo. En el centro, en el cuerpo alto están S. Vicente Ferrer, a la derecha y S. Pedro Mártir a la izquierda.

En la calle central hay dos hornacinas, en una la cátedra de S. Pedro y en otra la Virgen de la Caridad y el sagrario con el Buen Pastor. Remata el retablo la imagen del crucificado. En la decoración barroca destacan cortinones, frutas, hojas, etc.

De los cuatro retablos que posee la iglesia, al menos dos tienen obras de Fray Pedro Pascual:

Retablo de la Pasión. Es barroco, casi neoclásico del s. XVIII, tiene dos cuerpos y tres calles separadas por estípites.

Posee relieves alusivos a la pasión: Camino del Calvario, la Caída, el Descendimiento, la Crucifixión, la Oración en el huerto, el Beso de Judas y El Resucitado. En el cuerpo de abajo, a los lados están las esculturas de un Ecce Homo y de la Flagelación, obras de Fray Pedro Pascual. Sabemos que en 1750 dicho escultor hizo las cabezas de dos Cristos, uno a la columna y otro un Ecce Homo y costaron 125 reales vellón. También se pagaron 12 reales vellón a tres mozos, que eran criados-aprendices de Fray Pedro y que trajeron los Cristos desde la escuela-taller de A Xironda ²¹.

Retablo de Ntra. Sra. del Rosario y de la Visitación. Fray Pedro Pascual recibió 5 reales por hacer los frontales de ese altar ²².

4) En la parroquia de Vilamaior da Xironda

Aquí dirigía Fray Pedro Pascual una escuela escultórica ²³. Su titular es El Salvador, pertenece al arciprestazgo de Trasmiras y al municipio de Cualedro, de ella queremos destacar su *retablo mayor*, como ya dijimos es del mismo estilo que el de Flariz, y de la escuela de Fray Pedro Pascual. Todo él es un conjunto barroco espléndido, destacando su proporcionalidad, estilo, contenido y armonía. Una fotografía de él puede verse en la Gran Enciclopedia Gallega ²⁴.

El retablo, encuadrado perfectamente en el presbiterio del templo, consta sobre todo de relieves, que plasman todo el misterio de la Semana Santa. Tan sólo posee el retablo tres imágenes: Sta. Barbara, la Transfiguración y la Dolorosa. Corona el retablo el Padre Eterno y un magnífico pelícano.

Merece destacarse la escena de la Transfiguración, en ella aparece El Salvador, titular de la parroquia, majestuoso y pacífico, acompañado de Moisés, Elías, Pedro, Santiago y Juan.

Aparecen en el retablo los cuatro evangelistas con sus respectivos elementos iconográficos, escenas bíblicas: el sacrificio de Isaac y el rey David y el sagrario rodeado de las tres virtudes teologales; en la puerta el Buen Pastor.

Los apóstoles Pedro y Pablo rematan a ambos lados del retablo, el primero de ellos con frondosa barba, músculos en tensión y lágrimas en los ojos.

Otros relieves son: la Oración en el huerto, el Prendimiento de Cristo, con detalles como el cáliz de la amargura, la cruz desnuda, la cadena del prendimiento y los olivos. La Última Cena, en la que aparecen los doce apóstoles en actitud de recogimiento, en torno a la mesa; Judas desentona de los demás por su gesto pensativo. El Lavatorio de los pies, con Cristo remangado en actitud de servicio.

Siguen otras seis escenas pasionales: El sueño de los apóstoles en el huerto, Cristo atado a la columna y azotado, Cristo coronado de espinas, Cristo con la cruz a cuestas y S. Pedro cortando la oreja a Malco.

Cada una de estas escenas evidencian los conocimientos bíblicos que tenía el autor, así como su gran maestría que hace de todo el conjunto algo armónico e inigualable.

5) En la parroquia de Castro de Laza

La parroquia de S. Pedro Apóstol de Castro de Laza, pertenece al arciprestazgo y ayuntamiento de Laza, partido judicial de Verín.

La Iglesia parroquial guarda varios retablos barrocos de apreciable factura y buena conservación, destacamos de ellos *el retablo mayor*. Tras un pri-

mer artículo de González Paz ²⁵, Miguel Angel González, perteneciente al grupo Francisco de Moure, ha realizado un documentado trabajo, al que nos remitimos ²⁶.

El retablo mayor de Castro de Laza, es representativo de un fenómeno frecuente en el arte rural de las parroquias gallegas: La pluralidad de etapas y de escultores que se dan, debido a una economía casi siempre escasa, obligando a proseguir, agrandar o mejorar las obras, a medida que la economía lo permite.

En el caso de nuestro retablo, nos encontramos con cuatro etapas y cuatro manos que han actuado en él con sentido unitario. La cuarta y última etapa, años 1750-1755, corresponde a Fray Pedro Pascual. En ella se unifican los tres retablos anteriores, añadiendo al retablo todo el cascarón superior, las elegantes columnas de estípites y la base sobre la que se asienta el retablo resultante, con siete calles y con las figuras de Adán y Eva en los extremos. El mismo Fray Pedro Pascual hizo también la imagen del patrón S. Pedro Apóstol.

En 1750, el Hno. Rosendo, maestro escultor y donado en el convento de Ntra. Sra. de la Merced de Verín, recibe 20 reales por los cuatro días que ocupó en deshacer los tres retablos. Este donado sería ayudante del maestro Fray Pedro Pascual.

El 11 de junio de 1755 queda terminada la obra y Fray Pedro Pascual, religioso de la Merced en la villa de Verín, maestro de escultura y arquitectura recibe 8.515 reales por la ejecución del retablo mayor ²⁷.

La iconografía del retablo es por un lado una “biografía plástica” de S. Pedro Apóstol, titular y patrono de la parroquia, y por otro lado ofrece imágenes de santos de honda devoción popular.

En el cuerpo principal, su hornacina central estaría destinada a Sagrario y expositor, recientemente se puso allí, con mucho acierto, un Calvario barroco de estimable calidad artística, procedente de la sacristía. Sustituyendo a un crucificado puesto allí en 1968, que no encajaba con el resto ni en estilo, ni en calidad artística ²⁸.

A ambos lados S. Blas y la Virgen del Rosario, en las hornacinas siguientes S. José y La Inmaculada, en las hornacinas del extremo S. Pedro y S. Pablo y fuera de la hornacina en una entrecalle, S. Francisco y Sta. Bárbara.

En la parte superior, en el hueco central, hay una imagen de S. Pedro de pie, con una gran llave en la mano derecha y un libro en la izquierda. A ambos lados, dos imágenes: A la derecha Santiago peregrino y a la izquierda S. Pedro sedente (La cátedra de S. Pedro) con sus atributos papales. Aunque quizá sea S. Gregorio Papa.

En el cascarón sobresalen los relieves iconográficos referidos a la vida del apóstol Pedro. Sobre la hornacina central que cobija a dicho apóstol, dos ángeles sostienen la tiara y las llaves, símbolos del primado.

Sobre ellos una paloma, símbolo del Espíritu Santo. Remata la escena un busto del Padre Eterno.

A ambos lados de este relieve, está la Flagelación de Jesús, a la derecha y la Virgen Dolorosa a la izquierda.

Las escenas petrinas representadas son, atendiendo a la cronología, las siguientes:

a) La Negación de Pedro (Lc 22, 54-62)

Conocido como las lágrimas de S. Pedro. En la parte de arriba la criada interroga al apóstol si es uno de los seguidores de Cristo, en la parte de abajo, de mayor tamaño, aparece un gallo y Pedro llorando su negación.

b) La prisión de Pedro (Hch 12, 1-4)

S. Pedro, prisionero con grandes cadenas es liberado por un ángel.

La prisión se representa como un castillo con almenas y dos guardianes.

c) Martirio de S. Pedro

Tres esbirros o alguaciles levantan el cuerpo crucificado de Pedro, con los pies hacia arriba.

d) S. Pablo

Representado en el arte, muchas veces junto a S. Pedro. Aparece aquí con una espada en la mano derecha, y libro en la izquierda. En lo alto la decapitación de este apóstol.

En las enjutas se complementa el tema petrino, en ellas dos ángeles portan una filacteria donde está escrita la siguiente leyenda: “Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo eclessiam mea” (Mt 16,18).

6) En la parroquia de Sabucedo de Limia.

La parroquia de S. Salvador pertenece al arciprestazgo y municipio de A Porqueira. Posee una iglesia barroca, con retablo rococó muy bueno, última obra de Fray Pedro Pascual.

Dicho retablo fue ajustado en 1753, por D. Francisco de Losada, párroco y sus feligreses y lo realizó Fray Pedro Pascual en los años 1755 y 1756, año en que fallece. La escritura de archivo refiere:

Contrato sobre la construcción del retablo del altar mayor de la feligresía de S. Salvador de Sabucedo.

“En el año 1753 los feligreses y yo ajustamos el retablo mayor de la feligresía de San Salvador con el P. Fr. Pedro Pascual García, religioso de Ntra. Sra. de la Merced, maestro de escultura y arquitectura, con licencia que para esto tuve del Ilmo. Sr. Obispo de Orense Fr. Agustín de Eura y lo ajustamos en quinientos ducados y después por haberle añadido más obra, se ajustó en 7.500 reales. Se comenzó a hacer en el año de 1755, por julio y se acabó en el de 56, por agosto, en cuyo tiempo fue servido de llamar a juicio, al dicho Fr. Pedro y está enterrado en la capilla mayor de S. Salvador como consta del libro de difuntos y por haber muerto dicho maestro, se pondrá aquí en esta hoja lo que recibió antes de morir y lo que recibieron los Padres de la Merced de Verín y en su nombre el P. Predicador Fr. Manuel Fernández, quien asistió al inventario y a todo lo demás de el difunto, en cuya conformidad lo firmamos los dos en 10 de agosto del año 1756”

Fr. Manuel Fernández (firmado y rubricado)

Dn. Francisco Losada (firmado y rubricado)

Siguen las cuentas y dicen:

— Primeramente entregó Dn. José de Penin al P. Fr. Pedro 948 reales.

— Más entregó dicho D. José a los oficiales Modesto y Pedro 330 reales, incluidos los 150 reales que entregó Bernardo Gómez de Gándara para acabar de perfeccionar el retablo.

— Más entregó dicho Dn. José al Predicador Fr. Manuel Fernández 2.651 reales.

— Más recibió dicho Fr. Pedro 18 fanegas de pan, de mano de Juan da Gándara como consta en el folio 8 de este libro, equivalen a 360 reales.

— Más se cobró dicho Fr. Pedro de mis manos 150 rs.

— Más di al dicho Fr. Manuel 25 reales, procedidos de 5 bulas y media fanega de pan que gastó Fr. Pedro.

— Más le entregué 586 reales. Cuyas partidas montan 5.005 reales ²⁹.

En el libro de difuntos encontramos:

“En el día Primero, digo dos de Agosto de el año de mil setecientos y cinquenta y seis, fue Dios servido de llamar a juicio en esta fra. al Pe. fr. Pedro Pasqual Religioso de N^a S^a de las Mercedes de la Villa de Verín, al acabar de hacer el Retablo mayor de la yglesia de Sn. Salvador.

Recivio los santos, se enterró en el coro de dha. yglesia con asistencia de ocho Ses. Sacerdotes, incluido el Pe. Comendador de Verín, y otro religioso, y para q. así conste lo firmo ut supra”.

D. franco. de Lossada

(rúbrica) ³⁰

El retablo es una obra en madera, de factura muy buena y estilo rococó, en él se representan las siguientes imágenes:

Virgen del Carmen, S. Juan Bautista, S. José, S. Ramón Nonato; el Sagrario con la Santa cena y las virtudes teologales. Una escena de la Transfiguración y relieves de los evangelistas y Padre eterno.

Al morir Fray Pedro Pascual, el oficial Pedro García acaba de perfeccionar la obra. El cantero Carlos Merelles hace las gradas del altar mayor, por 55 reales y el pintor Rodríguez de Camba, vecino de Orense, pinta el retablo mayor por 12.000 reales de vellón.

III. CONCLUSIÓN.

A través de este modesto trabajo, hemos querido dar a conocer las obras de Fray Pedro Pascual García, figura que ha de situarse al lado de Francisco Castro Canseco y demás maestros destacados del arte barroco orensano. Como artista revela una acusada personalidad, con estilo propio muy definido y distinto. Hace entrever una formación nada vulgar con conocimientos bíblicos, teológicos, y hagiográficos, que dan a su obra un alto valor pedagógico. Magnífico entallador, sobresalen en sus retablos las columnas de estípites por su grandeza y armonía. Sus esculturas son algo toscas y rudas, hechas para grandes retablos, y para ser vistas desde la lejanía, donde mejor se aprecia su estética.

Sin embargo sus relieves son obras llenas de fuerza, con rostros expresivos y gestos teatrales, usando una técnica cuidada que llega incluso al virtuosismo, en algunos de sus personajes y figuras.

En el conjunto de sus obras se dan reiteraciones temáticas en la iconografía: Los temas bíblicos sobre el sacrificio de Isaac o el rey David, en Verín y A Xioranda; el Buen Pastor en el Sagrario, en Flariz y A Xioranda. La cátedra de S. Pedro, El Salvador, El Padre eterno, las tres virtudes teologales y los evangelistas son otros de los temas que existen en varios lugares a la vez.

Es característico en él rodearse de oficiales, mozos, etc. que trabajan como aprendices, creando así una verdadera escuela de escultores, a cuya cabeza está Fray Pedro Pascual como auténtico maestro.

Ojalá este trabajo suscite el interés por el conocimiento de la persona y obra de Fray Pedro Pascual. Por supuesto que aquí no agotamos el estudio de sus obras, sabemos que la parroquia de la Trepá, ayuntamiento de Riós, posee un retablo cuyo estilo está muy cercano a Fray Pedro Pascual; que la capilla de Cortegada, parroquia de S. Esteban de Trasestrada, en el mismo ayuntamiento de Riós, posee un retablo coronado con escudo mercedario, etc. Esperemos que los archivos nos desvelen gratas sorpresas, sobre estas y

otras obras, que nos darán una idea cabal de ese insigne maestro y escultor del arte barroco.

NOTAS

1. Cfr. Benigno González, *Monterrey y el camino de Santiago*, Madrid 1944, pp. 105-131. Xesús Taboada Chivite, *Los tres conventos de Monterrey* en "Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense" XVII (1951) pp. 249-255. Guillermo Vázquez, *Manual de Historia de la Merced*, Toledo 1931.
2. Archivo Parroquial de Verín, *Libro cuarto de difuntos*, años 1732 y ss. MS. folio 97v.
3. M^a de los Angeles Curros Ares, *María de la Merced en el Arte*, "Estudios" XLIV (1988) pp. 225-265.
4. Ernesto González, *Respondiendo a unas preguntas*, "Boletín de la Provincia de Castilla" XIX (1981) p. 57.
5. Elíseo Touron, *La iconografía mercedaria en Interian de Ayala O. de M. (1657-1730)*, "Estudios" XLI (1985) p. 377.
6. Pedro Francisco García, *Iconografía Mercedaria*, Revista Estudios, Madrid 1985, pp. 66-67.
7. Pedro Francisco García, *ob. cit.* p. 66.
8. Pedro Francisco García, *ob. cit.* p. 67.
9. Manuel Sancho, *Vida de San Ramón Nonato*, Barcelona 1910, pp. 5-82.
10. Cfr. María Dolores Mateu, *San Pedro Pascual en el arte*, en VV. AA. *Homenajes de las entidades culturales de Valencia a San Pedro Pascual en el III Centenario de su Canonización*, Valencia 1972, pp. 61-108.
11. Elíseo Touron, *Pintores y Escultores que trabajaron para la Merced en el s. XVII que figuran en A. Palomino*, "Analecta Mercedaria", III (1984) p. 76.
12. Pedro Francisco García, *ob. cit.* p. 82.
13. Archivo del Convento de la Merced de Verín, *Notas sobre el Retablo Mayor de Ntra. Sra. de la Merced*. Trabajo inédito de Taboada Chivite, sin año ni signatura.
14. Pedro Francisco García, *ob. cit.* p. 86.
15. Cfr. Ernesto González Castro, *Iter canónico y estado actual del santoral mercedario*, en VV. AA. *La Orden de la Merced*, Revista Estudios, Madrid 1970, pp. 293-296.
16. Archivo del Convento de la Merced de Verín, *Libro de Actas-Diario*. Ms. fol. 9.
17. ARCHIVO PARROQUIAL DE GONDULFES: *Libro de Primicias*, Ms. fol. 206.
18. *ob. cit.*, fol. 206 v.
19. *ob. cit.*, fol. 235.
20. Cfr. Enrique Bande y Carlos Tain: *La iglesia de S. Pedro de Flariz* "Boletín Auriense" XVIII-XIX (1988-89) pp. 211-230.
21. *ob. cit.*, p. 219.
22. *ob. cit.*, p. 220.
23. *ob. cit.*, p. 219.
24. Tomo VIII pp. 72-73.
25. J. González Paz: *Retablos barrocos de Castro Laza*, "Cuadernos de Estudios Gallegos" XXIX (1974-75) p. 351-53.
26. Miguel Angel González: *Los retablos y la cruz parroquial de Castro de Laza (Orense)*, en VV. AA. *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*. Santiago-Ourense, 1990 p. 139-160.
27. Miguel Angel González: *ob. cit.*, p. 146.
28. Miguel Angel González: *Los bellos retablos de Castro de Laza*, "La Región" 20 de junio de 1991.

29. ARCHIVO PARROQUIAL DE SABUCEDO: *Libro de fábrica de la Iglesia de S. Salvador de Sabucedo de Limia. Siendo Abad D. Francisco de Losada. Tomó posesión el 17 de julio de 1749. Ms. Fol. 20.* Desde estas líneas agradezco a D. Florencio Gándara, párroco de Rairiz de Veiga, las notas que me brindó, así como su generosa hospitalidad.

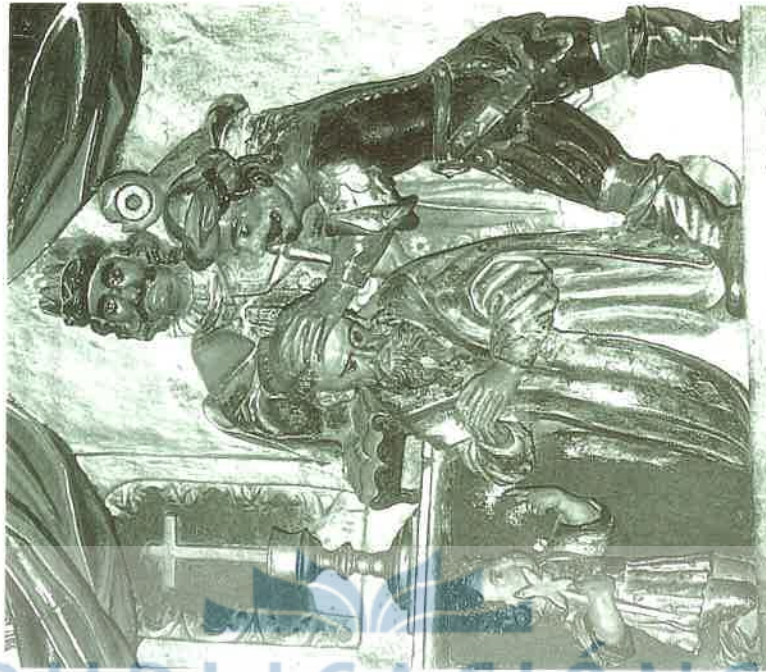
30. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE ORENSE: 3413-8 fol. 14v.



Verín. Mercedarios. Coro.
"La Comendadora"



Verín. Mercedarios. Retablo Mayor.
Virgen de la Merced



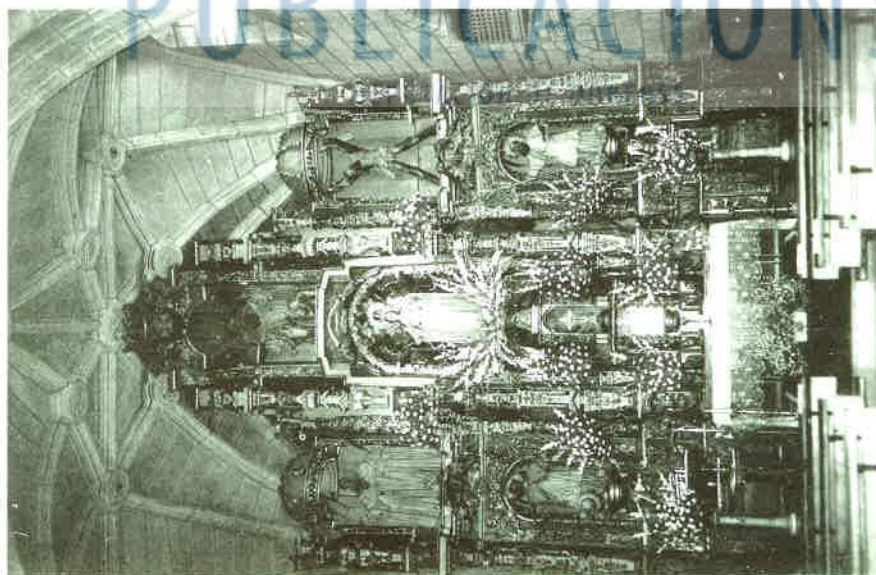
Verín. Mercedarios. Retablo Mayor.
Martirio de S. Pedro Pascual



Verín. Mercedarios. Retablo Mayor.
Cristo lleva el viático a S. Ramón Nonato



Verín. Convento de la Merced.
Retablo Mayor.
Sacrificio de Isaac.



Verín. Convento de la Merced.
Retablo Mayor



Felisindo Vázquez

Los pintores orensanos de la “Escuela de Roma”. A propósito de dos nuevos cuadros de Silvio Fernández

El motivo principal de este artículo es dar a conocer dos nuevos cuadros del pintor de esta tierra Silvio Fernández y, asimismo, hacer una breve reseña de la llamada “Escuela Española de Roma”, en la que diversos artistas gallegos como Fernando Álvarez de Sotomayor Zaragoza (El Ferrol, 1875-Madrid, 1970), Modesto Brocos Gómez (Santiago de Compostela, 1852-1936), Serafín de Avendaño (Vigo, 1838-Valladolid, 1916), y Antonio María Jaspe Moscoso (La Coruña, 1856-Montrose, Francia, 1887), además de los orensanos Ramón Parada Justel y Silvio Fernández Rodríguez-Bastos, a los que obviamente nos referiremos con particular atención.

I. LA “ESCUELA ESPAÑOLA DE ROMA”

Por este nombre se entiende comúnmente a los distintos artistas españoles que estuvieron pensionados en dicha ciudad italiana a fin de ampliar estudios y conocimientos e, indirectamente, adquirir prestigio. Hay un primer grupo de artistas que viajan a la capital italiana desde mediados del siglo XIX, tras la estela de Eduardo Rosales (desde 1857) y Mariano Fortuny (desde 1858). Esta fase previa, puede darse por concluida en los años 1873-1874, con la muerte de ambos maestros.

Es entonces cuando se produce la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma por el Gobierno Español (Decreto de 5 de Agosto de 1873, bajo el Ministerio de Soler Pra), siendo Presidente del Gobierno Don Emilio Castelar, durante la Iª República. Fue instalado en las inmediaciones de la iglesia de San Pietro in Montorio, en plena colina del Gianicolo, inaugurándose el edificio, tras las remodelaciones, durante el reinado de Alfonso XII,

el 23 de Enero de 1881. Como primer director fue nombrado Eduardo Rosales (1836-1873), empleo que el afamado pintor prefirió en vez de la dirección del madrileño Museo del Prado, aunque no llegó a tomar posesión debido a su prematuro fallecimiento, eligiéndose para su puesto a José Casado del Alisal (1832-1886). Esta etapa estuvo presidida por la trayectoria de ambos maestros que, los distintos pintores, se esforzaron por seguir. Entonces, precisamente, es donde se ubica cronológicamente la presencia de Silvio Fernández. En los últimos quince años de siglo se sitúa una tercera generación de artistas, que, tras la experiencia romana, alcanzan la madurez a comienzos del siglo XX.

En cuanto a su estructura, estaba constituida además del director, por doce pensionados, de los cuales ocho eran de número y cuatro de mérito. La diferencia que existía entre unos y otros era que mientras aquellos accedían por oposición, los de mérito eran premiados por la valoración de su obra, influyendo los premios y menciones que hubieran obtenido. Estos últimos fueron suprimidos en 1894, año de la infructuosa primera presentación de Parada Justel. Las pensiones tenían una duración de tres años, que más tarde se ampliaron a cuatro, con la obligación por parte del pensionado de permanecer en Roma, por un período no inferior a doce meses. La cuantía de las pensiones era distinta: mientras que los de número percibían 3.000 ptas., a los de mérito les asignaban 4.000 ptas.

Era obligatorio que los pensionados residieran en el edificio de la Academia, a excepción de los casados, pero con la concesión de Becas por parte de las Diputaciones Provinciales, no todos los artistas podían residir en ella, y por tanto tenían que alquilar habitaciones, y en tanto no adquirían cierto renombre para poder vender alguna obra, su situación económica era difícil por falta de recursos económicos.

Una vez en Roma, además de asistir a las clases de la Academia, los pintores frecuentaban talleres y centros de estudios, como la Academia Chigi, la Academia de San Lucca, la Academia de Bellas Artes Francesa y el Centro Internacional de Arte, así como la Academia Cauva.

En la Via Margutta, al Nord-Oeste de la iglesia de Trinitá dei Monti, estaban la Academia Chigi, que era la más popular y concurrida, y el Centro Internacional de Arte. En ella instaló asimismo su taller Fortuny. Las clases en aquella, eran nocturnas y en ella se realizaban dibujos y academias de desnudos. En el Centro Internacional de Arte, independientemente de las clases se organizaban fiestas y tertulias, y especialmente en carnavales, los artistas colaboraban en la decoración del local y cada grupo montaba el espectáculo con su nacionalidad.

Unas clases que eran muy buscadas y poco frecuentes eran las de acuarelas, que había puesto de moda Mariano Fortuny, y de gran cotización en el

mercado artístico inglés, siendo la Academia Cauva la más especializada en este tipo de género pictórico. Pese a todo, y aparte de concurrir a la Academia y a otros centros de estudios, algunos ya nombrados, los pintores recién llegados procuraban buscar el taller de algún artista afamado, en donde las clases y la enseñanza era más práctica y positiva. Generalmente en los talleres de los grandes maestros, se organizaban reuniones y tertulias, y se intercambiaban ideas y se comentaban las últimas novedades artísticas. También se reunían en otros lugares, como cafés, de los cuales los más conocidos o populares eran el “Café Greco”, en Via Condotti, y la “Birrería” (cervecería) de Via del Gambero. En la ciudad de Génova, las tertulias se organizaban en casa de Serafín Avendaño, pintor vigués amigo de Verdi, quien formó parte de la Escuela de Liguria.

La obligación de los pensionados de permanecer, como se ha dicho un mínimo de doce meses en Roma, en cuanto llegaba la época de verano y debido a la humedad y el excesivo calor, se trasladaban a otras ciudades, principalmente a la Toscana, al Véneto y la costa napolitana, buscando un clima más benigno, siendo esta última la más frecuentada. En el Sur, Fortuny pasó una temporada en Portici; en Asís, los Benlliure, y en Venecia, en el “café Florián”, en la Piazza de San Marcos, acudiendo los jueves al palacio de Fortuny (Palacio Martinegno delle Palle), en el que los recibía su viuda, Cecilia de Madrazo, los jueves; y años más tarde en el Palazzo degli Orfei, donde los recibía su hijo, al igual que a toda la intelectualidad europea de fines de siglo. También, y dentro de sus posibilidades, realizaban estudios a los centros culturales, como Florencia, Nápoles, donde era visita obligada la Escuela de Bellas Artes. Capri, Amalfi y Pompeya, tuvieron gran acogida, sobre todo esta última, al ponerse de moda los temas clásicos, y las otras en donde practicaban la representación de fiestas populares y escenas de playa.

Los temas que realizan los pintores en su estancia en Italia se pueden dividir en dos grandes grupos, según su destino:

a) los temas históricos, que en su mayoría iban destinados a las Exposiciones Nacionales (pintura oficial) y

b) los temas populares, destinados a la venta, en el que se incluían el paisaje, las “veduttas” venecianas, temas inspirados en la Guerra de Marruecos, de marcado carácter orientalista, como escena de bazares, fiestas populares y hechos bélicos.

Los primeros, muy numerosos y de gran impacto, que han generado el lugar común de pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, pintura de historia, fueron generalmente despreciados por la crítica, acusándolos de grandilocuentes. Otro tema básico fue el de inspiración orientalista, en dos vertientes, la histórico-nazarí y la narrativo-costumbrista. Además, estaba el

paisaje, con valor autónomo, en sí mismo, buscando el verismo de la representación.

La Escuela Española de Roma fue un foco cultural de enorme importancia en el que se forjaron los pintores de mayor renombre de la época, aunque a finales del siglo su pujanza, fue cediendo en beneficio de la ciudad-luz, París, en donde se estaba creando una nueva escuela que brillaba con luz propia. “Los pintores españoles lograron en Roma una posición jamás alcanzada por ningún otro grupo de artistas” (Diego Angeli, “Le cronache del caffè Greco”, Milano, 1930)

II. LOS PINTORES ORENSANOS

Pensionados por la Diputación Provincial de Ourense asistieron a la Academia Española de Roma dos pintores orensanos: Ramón Parada Justel y Silvio Fernández Rodríguez-Bastos.

Ramón Parada Justel, el más joven, había nacido en Esgos (Ourense) en 1871 y fallecido en nuestra capital en 1902. Asistió a esta Academia, aunque debido a su delicado estado de salud su permanencia fue corta, ya que las referencias que se tienen solamente se refieren al año 1894.

En su etapa romana, sabemos que Parada Justel, influenciado por Lorenz Alma-Tadema, pintó cuadros inspirados en la Antigüedad clásica, como “Esclava romana”, “Helena Pompeyana”, “El martirio de Santa Teresa”, y obras de carácter orientalista y de carácter mitológico-alegórico, así como paisajes debido a su contacto con otro pintor español, José Villegas Cordero, que en 1898 sería director de la Escuela de Roma.

Esta etapa de estudios en Roma está vinculada íntimamente con su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que se celebraban en Madrid, y a las cuales Parada Justel presentó obra en tres ocasiones. La primera, en 1895, con una obra. La segunda, en 1899, en la que le admitieron nada menos que siete obras, siendo premiado con una Medalla de Tercera Clase por el tema “Los Satélites”, y la tercera y última, en 1901, con cuatro obras y en la que fue de nuevo premiado con otra Medalla de Tercera Clase, por el cuadro “El recuerdo de las joyas”, así como una mención honorífica en la Sección de Arte Decorativo.

Silvio Fernández Rodríguez-Bastos, más viejo que Parada Justel, al que además sobrevive, es el otro pintor orensano pensionado por la Diputación, y su estancia en la Ciudad Eterna fue más prolongada que la de Parada Justel, ya que abarca desde el año 1882 hasta el año 1886.

En la fecha de su nacimiento no hay convergencia, ya que para unos fue en 1857, y para otros en 1859. Asimismo sucede en cuanto al lugar. Ya Cou-

selo Bouzas, comenta que si bien según el catálogo de la Exposición de 1892 (?) figura como natural de Ribadavia, debió ser natural de Ourense. El P. Samuel Eiján, en su conocida obra sobre la "Historia de Ribadavia y sus alrededores" (Madrid, 1920), lo llama "ilustre paisano nuestro", cuando comenta el retrato de Fray Tomás de Lemos que pintó en 1886, en Roma, por encargo del Ateneo de Madrid, en cuyo salón de actos tuvo un puesto de honor. En el famoso y monumental libro de Benezit se le incluye como nacido en 1850 en la antedicha localidad de O Ribeiro. Más recientemente, en un artículo publicado en el diario "La Región", el periodista y crítico de arte Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro, recoge el comentario de una de las nietas del pintor que manifiesta que Silvio Fernández nació en Santiago en el año 1857 y concretamente en la calle de la Senra, y que las alusiones a Ribadavia son debidas a que en la parroquia de San Paio de Ventosela, término municipal de Ribadavia, la familia del pintor poseía (y aún conserva) una casa solariega, en el lugar conocido por "Bimieiros", en el que se conservan cuadros, dibujos y aun bocetos del artista; precisando el Sr. Vilanova Rodríguez que tuvo una rica hacienda en la comarca.

Es un artista olvidado por la crítica. El profesor López Vázquez, que tanto insiste en su origen orensano, lo incluye en la denominada "Generación Doliente", por su abandono de la práctica pictórica en los años en que Ovidio Murguía, Joaquín Vaamonde, Jenaro Carrero, Urbano González, Ramón Couto y Prudencio Canitrot, fallecen, y que en realidad es lo que une a caracteres tan dispares.

De su estancia en Roma se sabe que además de asistir a las clases de la Academia, Silvio Fernández siguió las que se impartían en el "Círculo Internacional" y en la "Academia Chigi". En el mencionado "Círculo Internacional", expuso el año 1887, dos obras: "Augur" y "Dama castellana".

Como la mayoría de los artistas de esta época, presentó obras a las Exposiciones Nacionales; en 1881, una; en 1884, dos; en 1887, otras dos obras, una de las cuales, "A las fieras" fue premiada con una Medalla de Tercera Clase (Couselo Bouzas señala que este importante óleo, con un "estudio de cabezas", fueron expuestos en la Exposición de 1892, con otras obras de Fernando Bringas, sin que en la documentada obra de Bernardino de Pantorba se den cuenta en este año ni en el de 1887 de este último pintor orensano). En el año 1890, se presentó por última vez con otras dos obras.

Dejó de pintar con dedicación hacia 1912, haciéndolo en adelante como pasatiempo, por lo que posiblemente su presencia pasa desapercibida, sin hallar eco en autores como Francisco Pablos en su "Pintores gallegos del novecientos" o María Luisa Sobrino Manzanares, en la "Edad Contemporánea", dentro de la "Historia del Arte Gallego".

Silvio Fernández en su etapa romana coincidió con el pintor santiagués Modesto Brocos, y este paralelismo no acaba allí ya que Brocos abandona Galicia hacia 1890, emigrando a Río de Janeiro, viviendo allí hasta su muerte en 1935.

El período romano de estos dos pintores orensanos, ha quedado reflejado en gran parte de su obra, que por la muerte prematura de Parada Justel y el retiro voluntario de Silvio Fernández, impidieron que el talento de estos dos pintores alcanzara las cotas de reconocimiento a que se han hecho acreedores y que por los organismos oficiales debe rendírseles el homenaje a que tienen derecho y que demandan un estudio y divulgación más profundos de toda su obra que los realizados hasta ahora.

III. DOS NUEVAS OBRAS DE SILVIO FERNANDEZ

1) "SOLEDAD"

Es un óleo sobre lienzo, firmado en la parte inferior derecha con el nombre de pila del pintor ("Silvio") y su estado de conservación es bueno. Sus medidas son 0,34 x 0,42 cm y se halla enmarcado en su bastidor original.

Se representa como una mujer sentada en la cima de un monte, al pie del poste de la Cruz, en un gesto de resignación, que se desprende de la expresión de sus manos entrecruzadas sobre el regazo sin fuerza, mientras que su rostro ladeado hacia la parte izquierda del cuadro se eleva hacia lo alto con mirada triste.

El paisaje del fondo, oscuro y nuboso, se divide en dos partes: hacia la derecha, más montuoso y hacia la izquierda se divisa un valle con el perfil de una ciudad. Hacia esta parte y en la línea del horizonte se aprecian unos reflejos rojizos similares a los que se observan en la parte superior visible del madero de la Cruz. La luz viene de la parte derecha, y la vestimenta es una especie de hábito blanco con cogulla y manto oscuro.

En la obra se aprecia un dibujo firme cuya solidez se revela en el tratamiento de los pliegues de la túnica, buscando un volumen casi escultórico.

2) "PLATICANDO EN UN BAR"

Óleo sobre lienzo, firmado en el ángulo inferior derecho con el nombre y el apellido del pintor ("Silvio Fernández"). El estado de conservación es bueno y sus medidas son 0,34 X 0,44 cm., sobre el bastidor de origen.

En un bar, el pintor aísla a una pareja que está conversando, ante una mesa de superficie blanca que rompe con su zona de color claro las oscuras luces del espacio cerrado del bar. Ella viste con sus mejores galas y escucha

sonriente y complacida el énfasis que pone la figura masculina, que vuelca toda su expresividad en captar su atención.

De la obra destaca su carácter realista y espontáneo que con un fino dibujo y trazo seguro capta el pintor, incluso la propia y minúscula brasa del cigarro que sostiene en su mano izquierda.

Silvio Fernández resuelve, con soltura, el difícil tratamiento de la perspectiva de los dos personajes que platican al fondo del bar. Ella se sienta sobre una silla ladeada lo que confiere una cierta movilidad a la escena, que, de por sí estática, refuerza con la postura de su rodilla derecha, y con ello el pintor logra equilibrar el movimiento superior y en diagonal del hombre.

Es un tema que nos recuerda la pintura de fin de siglo francesa. Y más que en Degas ("El ajeno", Louvre, 1876), en los "Jugadores de cartas" de Paul Cézanne, realizado en sus diversas versiones hacia 1896. En este sentido, es ilustrativa la comparación de las rodillas de los personajes entre estos cuadros mencionados y el que se comenta.

Por la vestimenta de la pareja, nos hace suponer, aunque es algo aventurado afirmarlo, que pudieran haber sido de esos personajes que pululaban en el ambiente típico del Trastévere romano, barrio en el que estaba la sede de la Academia de Bellas Artes de Roma.

BIBLIOGRAFIA:

E. BENEZIT. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. librairie Gründ. (París, 1976). T.IV.

JOSE COUSELO BOUZAS. *La pintura gallega*. Porto editores. (La Coruña, 1950).

FRANCISCO FARIÑA BUSTO. "Exposición inaugural Ramón Parada Justel" (Orense, 1979).

CARLOS GONZALEZ LOPEZ Y MONTSERRAT MARTI AYXELA. *Pintores españoles en Roma*. Tusquets Editores S.A., (Barcelona, 1987).

JOSE MANUEL LOPEZ VAZQUEZ. "La pintura contemporánea", en *Galicia Eterna*, vol.5, edic. Nauta. (Barcelona, 1981).

BERNARDINO DE PANTORBA. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. (Madrid, 1980).

ALBERTO VILANOVA RODRIGUEZ. "Silvio Fernández Rodríguez", en la *Gran Enciclopedia Gallega*, T.12. (Gijón, s/l).



1. "SOLEDAD", Silvio Fernández Rodríguez-Bastos (Santiago, 1857-Ourense 1937), propiedad particular. Ourense.



2. "PLATICANDO EN UN BAR", Silvio Fernández Rodríguez-Bastos (Santiago, 1857 - Ourense, 1937), propiedad particular. Ourense.



Fernando González Suárez

Sobre o desaparecido edificio modernista das Adoratrices de Ourense

I.

Ourense é unha cidade na que aínda se conserva unha paisaxe urbana senlleira que a distingue de outras poboacións de similares características o que obedece a dúas circunstancias salientables: En primeiro lugar o seu admirable casco vello, declarado conxunto histórico-artístico no ano 1975, no que se poden admirar edificacións de orixe medieval como a Catedral ou o Museo Arqueolóxico -antigo Pazo Bispal-, o mesmo que outras edificacións dos séculos XVI, XVII e XVIII que se conservan como testemuñas do pasado, pese a incuria municipal de tódalas épocas e circunstancias, a igual que a depredación dos especuladores; en segundo lugar a cidade de Ourense é verdadeiramente admirable porque posúe un conxunto harmonioso de edificacións de aspecto señorial debido, fundamentalmente, a que están feitas de pedra de grano labrada en excelentes sillares que lle dan unha nota distinguida e que producen admiración pola fermosura que transmiten de obra ben realizada, onde os canteiros deixaron mostras inequívocas da súa sensibilidade, o mesmo que polos exemplos admirables da excelente carpintería dos miradores, galerías, portas, zócalos e escaleiras, ou pola cerrallería nos portales e fiestras ou polas pezas de fundición dos balcóns, obra de artesanos autóctonos.

Estas últimas edificacións pertencen a finais do século XIX e comezos do actual, sendo as de maior admiración as construídas baixo os cánones, máis ou menos cambiantes, do estilo que se chamou en España, Modernismo, e en outros paises de Europa: Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, etc., reacción esteticista contra a civilización industrial, baseada nas ideas do simbolismo, con un acercamento á morfoloxía da natureza pescudando nela

seus símbolos fronte a artificialidade do academicismo e o historicismo eclécticos, facendo así unha liberación en nome da vida e da sinceridade.

II.

Hoxe, desgraciadamente, moitas destas casas desapareceron vítimas da insensibilidade de munícipes e de axiotistas, sendo substituídas por edificacións vulgares, faltas de estética, feitas a base de materiais deleznables e sin a menor creatividade e imaxinación constructiva.

Estoume a referir, entre outros, o antigo Hotel Roma, que tiña unha escaleira e un remate cupular eminentes ou a casa do comerciante Sr. Prada, sita na esquina da rúa do Paseo coa Praza dos xardinillos do P. Feijóo, que tiña unha rotonda mui fermosa, por poñer dous exemplos destacados. Tamén convén citar aquí a inexplicable demolición do remate en forma de torreciña en azulexo de cores da casa modernista da rúa do Progreso que ostenta hoxe o número 121, ou o pedestal do monumento a Concepción Arenal cando estaba situado no seu primitivo asentamento na Praza do Bispo Cesáreo, peza neoclásica deseñada segundo traza do xenuial e malogrado pintor ourensano Parada Justel, hoxe cambiada por outra sen significación histórica.

Pero tamén é certo que persisten outras casas fermosísimas construídas neste mesmo estilo modernista como poder ser a de Felipe Santiago, o antigo Hotel Miño, ámbalas dúas na rúa do Paseo, a do comerciante Fermín García na Praza Maior, ou a do Sr. Junquera, hoxe sé da Caixa de Aforros Provincial na rúa de Pontevedra (por certo é de destacar que despois das últimas reformas, dirixidas polo arquitecto Sr. Suances, a fermosa escaleira de caoba quedou exenta do horrendo ascensor que continúa no seu oco) todas elas dirixidas e proxectadas polo arquitecto D. Daniel Vázquez Martínez-Gulias.

III.

O Modernismo en Ourense caracterízase, entre outras cousas, polas fermosas galaerías e miradores de madeira de castiñeiro pintado en branco, realizadas en excelente artesanía, tamén pola utilización do granito labrado e, finalmente, pola utilización dunha rica ornamentación de falsos óvalos, ménsulas ou canzorros mui decorados e resaltes ornamentais de sección cónica.

As veces o Modernismo utiliza o cemento, máis polo seu efecto tensional como oposición a materiais pesados e ríxidos, pero en Ourense apenas se utilizou este material constructivo, cousa que non sucedeu en outras poboacións galegas como, por exemplo, na Coruña.

IV.

Como exemplo das edificacións últimamente destruídas en Ourense temos que citar a Residencia das Relixiosas Adoratrices que estaba situada no último tramo da rúa do Progreso e que respondía a un Modernismo de primeira época, cronolóxicamente anterior a chamada Guerra europea (1914-1918), que tiña unha fachada con rasgos eclecticistas que convivían con deseños modernistas que se apreciaban, sobre todo, no remate da cornixa e nas reixas de ferro forxado das fiestras, amosando un sentido plano e xeométrico con ocos recercados e pedra de cantería labrada.

O primitivo edificio estaba formado por tres corpos, un central provisto de tres fiestras alongadas en sentido vertical, con sillares colocados en alineacións horizontais, isódomos, que remataba nunha cornixa na que existían uns adornos xeométricos en forma de lazos tensionados, curvos en volutas, entre o vexetal e o heráldico.

A ámbalas dúas ás deste corpo central, viñan outros dous corpos laterais de maior altura con diferentes características constructivas, distinguíndose nestos dous corpos dúas alturas: a primeira formada por un balcón sin vóo, provisto de antepeito, recercado de pedras e surmontado de falsas dovelas alineadas con dintel lixeiramente curvo; os extremos deste primeiro corpo estaba formado por aparellos rectangulares idénticos e dispostos en fileiras iguais con regularidade xeométrica que sostiñan ó primeiro remate, sobre o que se edificaba a segunda altura que dispoñía dunha fiestra ampla, recercada e curvada lixeiramente na parte do dintel e con unha pedra facendo de clave centrada, tendo nos seus extremos, xambas en forma de falsas pilastras acanaladas que sostiñan á cornixa que, neste caso, se remataba con un fronte que levaba nos seus extremos sendos adornos en forma de cráteras de campá invertida e no centro un pequeno ollo de boi.

V.

No ano 1940 foi reformada e ampliada a Residencia das Relixiosas Adoratrices por resultarlles reducida e deficiente a distribución dos servizos, encargo que se lle fixo o Arquitecto ourensano D. Manuel Conde Fidalgo.

Prescindindo da obra que se fixo na fachada posterior, cuberta, pavimento e aseos, a fachada principal foi ampliada, engadíndoselle un novo corpo, no lateral dereito, seguindo as modulacións do edificio primitivo, respetando sensiblemente os ocos, recercados, remate, etc., utilizando materiais idénticos: Sillares labrados, madeira de castiñeiro, reixas, etc.. Como curiosidade sinalar que o coste aproximado da modificación foi valorado en 100.000 pts. O documento de solicitude ten data do día 16 de Xuño de 1940.

VI.

Chegada esta época especuladora o edificio foi desmantelado, como se leva dito, e substituído por outro para vivendas sen nengún gosto arquitectónico especial, ó cal nos leva, unha vez máis, a denunciar a falla de criterio municipal para conservar o noso patrimonio cultural do que mui pronto van a quedar poucas testemuñas e haberá que pescudar nos arquivos para poder lembrarnos dos edificios que existían fai pouco e formaban parte do acervo da cidade de Ourense para que as novas xeneracións coñezan o que foi o pasado máis recente que os tiñan legado os nosos devanceiros e que hoxe xa non existen.

Sirvan estas notas de recordo para un dos edificios modernistas de Ourense que lle deron carácter a comezos de século, xa que logo só se pode manter a memoria histórica dunha cidade a través do urbanismo, do estilo constructivo dominante e da nobreza dos materiais que máis predominaron.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Luis Trabazo, "El Modernismo en Orense (poesía, arte, vida, recuerdos...)", *La Región*, extraordinario adicado á construción
- 2.- José González Paz, "Maestros de obras en Orense en el siglo XX", *La Región*, 7 y 8 de Enero de 1983.
- 3.- María Luisa Sobrino Manzanares, en *Historia del Arte Gallego*, "Arquitectura: El Modernismo", p. 423 y ss.
- 4.- Pedro Navascués Palacio, en *Historia del arte hispánico*, "La arquitectura modernista", T.V, p. 96 ss.
- 5.- Alexandre Cirici, en *Historia del Arte*, Ed. Salvat, T.9, "Modernismo", p. 61 y ss.
- 6.- *Expediente Municipal*, sobre petición para realizar obras de Ampliación e reforma da Casa das relixiosas Adoratrices de Ourense (16 de xuño de 1940). Arquitecto: Don Manuel Conde Fidalgo.

PROYECTO DE AMPLIACION Y REFORMA DE LA RESIDENCIA DE LAS HERMANAS ADORATRICES EN ORENSE.

Año 1940

Por resultar sumamente reducida y deficiente en la distribución de servicios la residencia actual de las Hermanas Adoratrices en relación con la misión que les está encomendada, proponiéndose al mismo tiempo ampliar y mejorar las funciones de la comunidad, se proyectan las obras de reforma y ampliación que en los planos adjuntos se detallan.

Consisten estas obras en la terminación del segundo piso, construir una casita en solar contiguo y ampliar la capilla, todas ellas detalladas en los planos con tinta roja. En las obras propuestas se continuará el tipo de construcción actual, así las fachadas posteriores del segundo piso, se construirán de ladrillo revestido exteriormente de cemento; el entramado del piso será mixto de hierro y madera, empleando aquel en perfiles dobles T para las vigas de carga y vigas de castaño con sus correspondientes pontones. Para el apoyo de las vigas se dispondrá de pilares de hierro y hormigón armado correspondiéndose con los que existen actualmente. La cubierta constará de madera de castaño y teja plana, tabiques de ladrillo con guarnecidos y enlucidos de mortero de cal; pavimento de baldosas de cemento en retretes y cuarto de baño, revistiendo con azulejos vista los tabiques de esta planta hasta la altura de 1 m.

La fachada principal de la casita se construirá de sillar labrado y la posterior de perpiaño encintado, siguiendo en los demás detalles de construcción el mismo sistema anteriormente hecho.

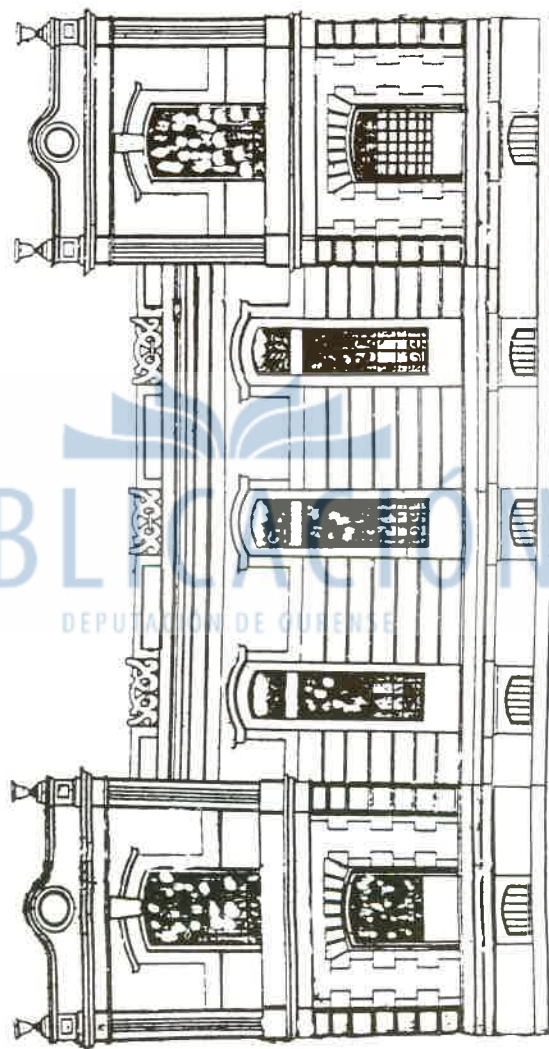
La red de abastecimiento se hará de tubería de gres: 10,12, 16 y 20 de diámetro interior hasta la conducción general que existe en la actualidad. La carpintería de taller será de madera de castaño en exteriores y de pino del país en interiores, todas con tres manos de pintura al óleo.

El coste aproximado de la construcción se calcula en 100.000 pts. y el aumento de la renta mensual en 350 pts.

Orense, 16 de junio de 1940

El Arquitecto,

fdo. Manuel Conde



Fachada da residencia das religiosas adoratrices



Fachada ampliada no ano 1940. Según dirección do arquitecto ourensano D. Manuel Conde Fidalgo



Anselmo López Morais

Orense en las grandes exposiciones de arte

A lo largo de los tiempos, y hasta principios del actual siglo, las obras de arte existentes en cada pueblo solamente se podían contemplar en su lugar de emplazamiento. No se organizaban muestras en las que, durante un período limitado, se reunieran en un lugar las procedentes de otros distintos. Por ello, las de Orense solamente se podían admirar en los templos y museos de esta provincia. Ahora ya no ocurre así pues, para conmemorar algún acontecimiento extraordinario, se acostumbra a montar exposiciones de carácter nacional o internacional en las que con otras de distinto sitio se exhiben piezas artísticas orensanas. Estas grandes muestras fueron: la “Exposición Regional Gallega”, celebrada en Santiago de Compostela el año 1909; la “Exposición Internacional de Barcelona”, en Barcelona el 1929; la “Exposición de Arte Románico”, en Santiago de Compostela el 1960; la “Exposición inaugural del Museo de las Peregrinaciones”, en Santiago de Compostela el 1965; la “Exposición Silos y su época”, en Madrid y Barcelona el 1973 y 1974; la “Exposición Juan de Juni y su época”, en Valladolid y Madrid el 1977; la “Exposición Europalia 85”, en Gante el 1985; la “Exposición O Pórtico da Gloria e o seu tempo”, en Santiago de Compostela el 1988; la “Exposición Galicia no tempo”, en Santiago de Compostela el 1991; la “Exposición Reyes y mecenas”, en Toledo el 1992; la “Exposición Hispania-Austria”, en Innsbruck el 1992; y la “Exposición Platería en la época de los Reyes Católicos”, en Madrid el 1992.

“Exposición Regional Gallega”

De acuerdo con la idea de la Sociedad “Liga de Amigos de Santiago”, que creó para tal fin un comité ejecutivo presidido por Pedro Páus Lapido, en el año 1909 se montó en Santiago de Compostela la “Exposición Regional Gallega” con el objetivo de “demostrar el grado de adelantamiento” de la

industria, comercio y arte de esta tierra. Aunque no se llegó a publicar el proyectado catálogo de la misma, de la que hizo un cartel anunciador el pintor Francisco Llorens, hay un folleto titulado “12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al Centenario del nacimiento de Alfredo Brañas” escrito por Jesús Carro García y Paulino Pedret Casado a raíz de la conmemorativa montada en Santiago de Compostela en 1959 por el “Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos”. También, con el título “Exposición Regional Gallega de 1909”, la “Gran Enciclopedia Gallega” le dedica un artículo en 1974.

La muestra fue a la vez exposición y concurso, aquella a través de su sección Arqueológica y con sede en el antiguo Colegio de San Clemente y éste a través de su sección Contemporánea y con sede en varios pabellones (construidos para tal fin por los arquitectos Antonio Flores, Antonio Palacios y Manuel Gómez Román) entre los que sobresalía el Central y de los que solamente queda en pie el de la Alameda y la escalinata.

En el antiguo Colegio de San Clemente, dentro de la sección cuyo comité estaba presidido por Antonio López Ferreiro, se reunieron por primera vez para su exhibición piezas artísticas procedentes de distintos puntos de Galicia o de autores nacidos en esta tierra. Una de las salas de la Exposición estaba dedicada al escultor Gregorio Fernández, con imágenes traídas de Valladolid.

Varias fueron las piezas de la provincia de Orense que figuraron en la Exposición, de tema religioso todas excepto una. De la Catedral, la bellísima Cruz procesional de plata, la única obra existente en Galicia del famoso orfebre del siglo xv Enrique de Arfe y que donó al Cabildo de la misma el Conde de Benavente, el Báculo de marfil y el Cáliz de plata del xii y procedentes del llamado Tesoro de San Rosendo del Monasterio de Celanova, los fragmentos del Frontal de Limoges del xiii que formaron parte de un retablo o arqueta que guardaba las reliquias de San Marín, y el Misal Auriense del xv y que constituye el primer libro impreso en Galicia. Del Convento de las Clarisas de Allariz, la Cruz de cristal de roca del xiii que fue dejada en testamento al mismo por la Reina Doña Violante (esposa de Alfonso X el Sabio). También tres Cruces procesionales: la de la Iglesia de San Munio de Veiga, de cobre con esmaltes y piedras finas del xiii; y las de dos iglesias de la provincia, de plata del xv y xvi. Y, finalmente, una tablita del Monasterio de Ribas de Sil y un pergamino con el Fuero de Allariz propiedad de Julio Alonso Cuevillas.

“Exposición Internacional de Barcelona ”

Dentro del programa de las Grandes Exposiciones Internacionales que a partir de mediados del siglo XIX se montaron en distintas ciudades del mundo, cuatro correspondieron a España: las de 1888 en Barcelona, 1929 en Barcelona y Sevilla (ésta dedicada a Iberoamérica), y 1992 en Sevilla. La “Exposición Internacional de Barcelona”, celebrada en dicha ciudad el año 1929, se pensó limitar en un principio a la faceta de la electricidad pero finalmente se amplió a toda clase de obras relacionadas con el arte, comercio e industria de los quince países que participaron en la misma. Organizada por el Ayuntamiento de Barcelona y patrocinada por el Rey Alfonso XIII, se instaló en las laderas del Montjuich en donde se construyeron los grandes edificios y pabellones que la formaron (entre ellos el curioso Pueblo Español) y las fuentes y cascadas luminosas realizadas por el ingeniero Carlos Buhigas.

La parte artística de la Exposición, en la que se exhibieron obras procedentes de todos los puntos de España, se instaló en las dos plantas del Palacio Nacional (hoy sede del Museo de Cataluña). Estas obras fueron catalogadas, con el título de “Arte en España”, en una guía redactada por Manuel Gómez Moreno. Entre ellas, claro está, se incluyen las procedentes de la provincia orensana, que fueron admiradas por primera vez por la mayoría de los miles de visitantes que desfilaron por la misma. Para reseñarlas hay que agruparlas en las secciones de arqueología, arquitectura, escultura, mobiliario, cerámica, indumentaria, artes gráficas y orfebrería.

Dentro de la arqueología figuró una espada de la Edad de Bronce, sin nervio central y con escotaduras y taladros para clavar el puño, propiedad del Museo Arqueológico Provincial de Orense.

Como obra arquitectónica fue expuesta una maqueta de la Capilla de San Miguel de Celanova, joya del arte mozárabe del siglo X situada en la huerta del Monasterio de dicha villa.

Las esculturas expuestas fueron cuatro, todas de la Catedral de Orense: las reproducciones de dos figuras de Apóstoles de la portada norte, del siglo XIII pero colocadas posteriormente en la misma cuando se repararon los destrozos ocasionados por la lucha entre los Condes de Benavente y Lemos a finales del XV; y las imágenes de San Mauro, de Francisco de Moure y Dolorosa de Tomás de Sierra (antes atribuida a Gregorio Fernández), ambas del XVII y procedentes de la Capilla del Cristo.

También figuraron los cuatro sillones y tres sillas, del XVIII y con armazón de madera pintada y asientos y respaldos de cuero policromado de varios colores, del Museo que el Patronato Santamarina-Temes tiene (aunque cerrado) en el Colegio del Santo Ángel de Orense.

Del mismo Museo fue exhibida una selección de ventiuna pieza de la colección de cerámica de la Real Fábrica de Sargadelos, famosísima industria gallega del pasado siglo que fue la introductora en España del tipo de decoración estampada inglesa.

En indumentaria se exhibieron varios ejemplares de ornamentos sagrados, la mayor parte de la Catedral de Orense. De ella, los procedentes del Monasterio de Celanova: una mitra con guarnición árabe de seda, con cúficos y hojas y galones con entrelazados finísimos de oro, del siglo XII; una casulla y una dalmática de brocado raso carmesí y oro anillado, con escudos de dicho Monasterio bordados sobre terciopelo rojo, de fines del XVI; dos dalmáticas y collarines con fondo de brocado amarillo y rojo, con oro anillado y guarniciones bordadas sobre terciopelo, también de fines del XVI; y una casulla con fondo de seda roja. Y del Palacio Episcopal de Orense, una casulla de damasco morado con cenefa de imaginería bordada en oro y seda, del XIV; y una casulla de terciopelo rojo picado gótico con tiras bordadas de imaginería, del XVI.

También fueron expuestos dos interesantísimos libros de la Catedral de Orense: el Misal manuscrito, con capiteles y orlas de adornos miniadas, complementado o adicionado desde el año 1423 al 1503; y el famoso Misal Auriense, el más antiguo impreso en Galicia, volumen en folio pasta en vitela editado en 1494 en la villa de Monterrey por Gonzalo Rodríguez de Pasera y Juan de Porres.

La sección mejor representada en la Exposición fue, sin lugar a dudas, la de orfebrería en la que incluyen no sólo las obras de metales nobles, como el oro y la plata, sino también las de esmalte, azabache, marfil, cristal y hueso.

Procedentes del Monasterio de Celanova pero pertenecientes a la Catedral de Orense, fueron expuestas varias piezas metálicas: un ara portátil de pórfido verde con guarnición de plata dorada y nielada, representando a Cristo en Majestad entre cuatro ángeles y adornos de tipo mozárabe, del siglo XII; un cáliz de plata en parte dorada llamado de San Rosendo, con letreros y grifos entre follaje de relieve en el nudo, también del XII; una patena correspondiente al cáliz anterior aunque del XV, con grabados de la mano de Dios en nimbo crucífero y letrero gótico; y tres anillos igualmente del XV, dos de ellos con montura de plata sencilla y cristales de roca biselados y el tercero de filigrana dorada. También de la misma Catedral, la imagen-relicario de San Rosendo, de plata repujada con pedestal del mismo material, punzón de orfebre de Salamanca y fecha de 1756, así como un cáliz con servicio de vinajeras y bandeja, de plata repujada y sobredorada, del siglo XVIII, un cáliz con medallones en el pie, de la mitad del XVI, y otro de comienzos del XVII. Y, finalmente, la reproducción de tres relieves repujados en plata, del siglo XV, con la historia de Santa Eufemia (martirio y descubrimiento de su

cuerpo), que se conservan en su altar del deambulatorio de la Catedral, planchas que parecen ser las mismas que cubrían por delante la caja o urna de madera en que estaban las reliquias de la santa mártir.

Pieza importante de las expuestas fue el valiosísimo frontal de la Catedral de Orense, excepcional conjunto del arte lemosino del siglo XIII, formado por 53 placas de cobre dorado y esmaltado representando figuras de santos de relieve con sus respectivos nombres, símbolos de los Evangelistas, monstruos, follajes y otros adornos, el cual se supone retablo o arqueta en que se guardaban las reliquias de San Martín ya que una de las placas representa a dicho santo, pudiendo ser el donante de la obra el obispo orensano del siglo XIII San Alfonso Aredio pues su nombre aparece en la misma y quien dispuso en su testamento que se hicieran en Limoges varios retablos de esmalte para iglesias dedicadas a este santo. También tipo Limoges del siglo XIII, los dos crucifijos de cobre con esmaltes del mismo templo. Y del Museo del Colegio del Santo Angel, el magnífico tríptico de esmalte pintado policromo representando la Coronación de la Virgen y los Evangelistas, arte de Nardon Pénicaud de Limoges de comienzos del XVI.

Otra importante pieza expuesta fue la Cruz de azabache de la Catedral de Orense, de las llamadas de gajos y con santos alrededor del castillete, obra compostelana de fines del siglo XV que se usaba únicamente en los entierros de los capitulares y beneficiados de dicho templo.

Igualmente de la Catedral de Orense se expuso una arqueta de placas de marfil con escenas en relieve de la vida de Santa Susana (que Gómez Moreno en el catálogo confunde con San Esteban) entre asuntos profanos y genios alados y con guarnición de taracea, arte italiano del siglo XV, la que según Ambrosio de Morales contenía con otras reliquias la sábana o lienzo que envolvía el cuerpo de Santa Eufemia y el velo o toca que cubría su cabeza cuando la traslación. Y un báculo de marfil que remata en una cabecita de Loro, teniendo una cruz en su boca y adornos grabados y pintados, del XII y procedente del Monasterio de Celanova. También de marfil, pero del Convento de Santa Clara de Allariz, la famosísima Virgen abridera del XIV, sentada con el niño en brazos y con interior ordenado como retablo en varios compartimentos con escenas de la vida de la Virgen, según unos obra de Don Enrique (hijo de Doña Violante de Castilla la esposa de Alfonso X el Sabio) y según otros de su hijo el Rey Don Sancho que era un artista mudo que recobró el habla cuando la terminó, diciéndose que fue donada al mismo por la Reina Violante cuando tomó hábito religioso en él.

Del mismo Convento de Santa Clara de Allariz se expuso otra valiosísima pieza, la Cruz de altar de cristal de roca con engarce y peana de plata sobredorada en la que encajan bellísimas pinturas sobre fondo de oro entre partes de esmalte traslúcido plateado diseñando ramajes, todo ello bizantino

y del siglo xiv pero con adiciones modernas de figuras del Crucifijo, San Juan y la Virgen saliendo en dos ramas del tronco y otras de rey y reina orantes y tres ángeles arrodillados. Y de la Catedral de Orense y procedentes del Monasterio de Celanova, las ocho piezas de ajedrez de cristal de roca tallado, arte fatimí del siglo x, las cuales representan una torre, dos caballos (elefantes), dos alfiles y tres peones.

También de la Catedral de Orense y de la misma procedencia, se exhibieron tres peines litúrgicos de hueso, uno del siglo xii con decoración grabada de tallos serpenteados, otra del xiii con decoración morisca en oro y negro, y otro de igual siglo con adorno calado.

Y, finalmente, del mismo templo y procedencia una cajita morisca de madera de ciprés con adornos recortados y pintados en verde y rojo en el frente, del siglo xiii.

“Exposición de arte románico”

En el año 1960, y organizada por el Gobierno español a través de los Ministerios de Asuntos Exteriores (Dirección General de Relaciones Culturales) y Educación Nacional (Dirección General de Bellas Artes), se celebró la “Exposición Internacional de Arte Románico” que constituyó uno de los acontecimientos culturales más importantes de este siglo. Fue la séptima de las auspiciadas por el Consejo de Europa dentro de una serie dedicada a enaltecer y valorar las grandes creaciones colectivas de los diferentes pueblos europeos, cada una en el país que hubiere desempeñado un papel relevante en la génesis o desarrollo del correspondiente momento cultural. Las anteriores fueron dedicadas al Humanismo en Bruselas, al Manierismo en Amsterdam, al siglo xviii en Roma, al Rococó en Munich, al Romanticismo en Londres, y a las Fuentes del siglo xx-Artes en Europa desde 1884 a 1914 en París. Esta tuvo por sede dos ciudades españolas: Santiago de Compostela y Barcelona. Marco de la primera fue la Catedral (Templo y Museo) y el Palacio de Gelmírez, con una selección de las piezas más significativas existentes en los monumentos de las rutas de la Peregrinación, y de la segunda el Palacio Nacional de Montjuich, con las procedentes de distintos países y del fondo básico propio.

La mayoría de las revistas españolas dedicaron números extraordinarios a la Exposición, destacando el monográfico de “Goya” (en el que figuró el artículo “La exposición de Arte Románico en Santiago de Compostela” de Manuel Chamoso Lamas), y en 1916 se publicó un completísimo catálogo titulado “El Arte Románico” en el que un equipo de especialistas estudia cada una de las piezas expuestas. Piezas del arte de Occidente, desde mediados del siglo xi a principios del xiii, entre las que destacaban las procedentes

de la provincia de Orense que fueron expuestas en la Cripta y Museo de la Catedral y en el Palacio de Gelmírez de Santiago de Compostela.

Ejemplar extraordinario de la Cripta de la Catedral era el Retablo pétreo con Cristo Salvador y Apostolado del Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil, del cual se hizo un vaciado que se puede contemplar hoy en el Museo Arqueológico de Orense. Realizado en granito, pertenece a la Escuela Gallega del siglo XIII y es el único ejemplar de retablo románico que se conserva en Galicia, estando inspirado en el de orfebrería descrito por la "Crónica Compostelana" que el Arzobispo Gelmírez hizo labrar para su Catedral a principios del XII.

En el Museo de la Catedral se exhibieron varias piezas también de granito y un fragmento de códice. Entre aquellas destacaba un Ángel del año 1194, que se encontró en la Catedral orensana cuando en 1938 se trasladó el coro y se desmontó el primitivo altar y que hoy está en el Museo de la misma. Las otras eran una ménsula del siglo XIII y dos capiteles del XIII o XIV (hay que tener en cuenta la subsistencia tardía del románico en nuestra tierra) encontrados en distintos lugares de Galicia, todas pertenecientes al Museo Arqueológico de Orense. Y el fragmento de códice, dos folios de un Misal del XI, escrito en dos colores y en minúscula con iniciales y titulares en rojo y notación musical aquitana, del Museo de la Catedral.

El resto de las piezas orensanas que figuraron en la Exposición fueron exhibidas en el Palacio de Gelmírez. Allí se pudieron admirar tres magníficas tallas de Cristo Crucificado, una de pasta cartón y las otras de madera, todas gallegas, policromadas y con imagen de brazos horizontales y pies paralelos clavada en cruz con yemas en las aristas: la de la Catedral de Orense, la de la Iglesia de Vilanova dos Infantes y la de la Capilla de San Salvador dos Penedos. La de la Catedral, que se venera en la Capilla de la Asunción, es del siglo XII y tiene corona de florones. La de Vilanova dos Infantes, parroquia vecina de Celanova, es también del XII. Y la de San Salvador dos Penedos, aldea cercana a Allariz, de finales del XII o principios del XIII. Además de éstas, se mostraron otras dos tallas de madera policromada del Museo Arqueológico Provincial: la Virgen sedente, obra del siglo XIII y procedente del Bierzo, y la Virgen de un Calvario, ejemplar del arte popular gallego de finales del XIII o principios del XIV.

Pieza de extraordinaria categoría llevada a la Muestra fue el retablo o frontal de Limoges del siglo XIII, perteneciente al Museo de la Catedral de Orense, formado por cincuenta y tres placas de cobre dorado y esmaltado y de las que doce tienen figuras fundidas, doradas y en relieve representando a la Virgen, varios Apóstoles y otros santos sobre fondo de flores. También el pie de la Cruz que habitualmente sirve de base a una de cristal de roca sostenida por tres ángeles votivos de plata, donada al Convento de Clarisas

de Allariz según unos por Doña Violante (esposa de Alfonso X el Sabio) y según otros por peregrinos del Rhin o París; es de madera, con pinturas sobre pergamino y revestida por armadura de plata con placas de esmalte.

La aportación orensana a la Exposición se completaba con las pequeñas joyas del llamado Tesoro de San Rosendo, conjunto procedente del Monasterio de Celanova y que hoy pertenece al Museo de la Catedral de Orense. Forman parte del mismo las ocho piezas de ajedrez de cristal de roca tallado (una torre, dos elefantes, dos alfiles y tres peones), ejemplares del arte islámico oriental del siglo x, donadas seguramente al Monasterio el año 938 por Ilduara (madre de su fundador). Y el anillo abacial de oro, del siglo xi, con decoración de granulado y filigrana conteniendo un entalle romano. Y los dos anillos abaciales, del mismo siglo, con montura de plata sencilla y cabujones de cristal de roca. Y el cáliz y patena de plata dorada, del xii, con animales entre follaje grabados en relieve en su nudo. Y el báculo de marfil, del xii o xiii, con cabeza de toro sosteniendo una cruz en su boca rematando la voluta. Y el peine litúrgico también de marfil, perteneciente al arte islámico del xii, con decoración de atauriques en una cara. Y los dos peines litúrgicos de hueso, seguramente de principios del xiii, uno decorado con pequeños círculos grabados y un calado en la parte central y el otro con dos placas también caladas en el centro. Y el altar portátil de pórfido verde y plata dorada y nielada, de principios del xii, representando a Cristo en Majestad entre cuatro ángeles. Y, en fin, la mitra de seda, del xii, adornada con bandas de tejido árabe en seda y cuyo estuche de plata es ya del siglo xviii.

“Exposición inaugural del Museo de las Peregrinaciones”

Con motivo de la celebración del Año Santo Compostelano de 1965, y patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional que editó un bello catálogo escrito por su realizador Manuel Chamoso Lamas con el título de “Año Santo Compostelano-Museo de las peregrinaciones”, tuvo lugar en la Casa Gótica de Santiago de Compostela durante los meses de julio a octubre la “Exposición inaugural del Museo de las Peregrinaciones”. En la misma se mostró un extraordinario conjunto de obras artísticas que, procedentes de toda Galicia, tenían relación con el Santo Apóstol y las peregrinaciones jacobeanas. Muchas de ellas, como es lógico, pertenecían a templos de la provincia de Orense.

De la Catedral de Orense eran cuatro de las imágenes que figuraron en la Exposición: el Apóstol Santiago en Clavijo, grupo de madera policromada de fines del siglo xvii realizado por Francisco Castro Canseco (escultor leonés de nacimiento pero vecino de esta ciudad), que en principio estuvo colocado en el remate del órgano pasando, cuando se retiró este de la nave central al interior de la Puerta Norte y después a la Capilla de San Juan; el

Santiago Peregrino, talla de madera policromada del XVIII y procedente del taller compostelano de Gambino y Ferreiro, situado en el altar del Pilar; otro Santiago Peregrino del mismo material y época, que formó parte de un pequeño grupo de la Aparición de la Virgen al Apóstol y del mismo altar; y el Santiago Caballero de igual material y época que lo remataba hasta que pasó a la Capilla de San Juan. Del Palacio Episcopal de Orense la Virgen Peregrina, talla de madera policromada de la escuela compostelana de la segunda mitad del XVIII. De la Iglesia de Santa María de Xunqueira de Ambía otra Virgen Peregrina, muy parecida a la anterior y del mismo material y fecha. De la Iglesia de Santiago de Zorelle el Santiago en Clavijo, también de madera policromada y arte popular del XVIII. Y de la Iglesia de Santiago de la Rabeda el Santiago Peregrino de granito policromado e igualmente del arte popular del XVIII.

También figuraron en la Exposición valiosas piezas de orfebrería. De la Iglesia de San Pedro de Maceda una custodia-ostensorio de las llamadas de sol, de plata con zonas sobredoradas, obra de fines del siglo XVIII realizada por el platero compostelano Jacobo Pecoul (miembro de una familia de plateros de origen francés que vivió y trabajó en Galicia). De la Iglesia de Santa María de Xunqueira de Ambía un cáliz de plata sobredorada de principios del XVI y un portapaz de bronce dorado a fuego de la segunda mitad del mismo siglo. Tres cruces procesionales de plata repujada y grabada procedían de las Iglesias de Santiago de Zorelle, Santiago de Trasariz y Santiago de Anllo, respectivamente: la primera realizada a mediados del XVII por el platero vallisoletano Isidro de Montanos (hijo de uno de los autores de la custodia de la Catedral de Orense); la segunda también en el XVII por el platero orensano Ortiz; y la tercera a fines del XVIII por el platero orensano, Carlos Abad. Y, finalmente, dos cuadros relieves de plata del pasado siglo propiedad de la Catedral de Orense, de los que el Cabildo de la de Santiago regalaba a la persona que hacía la ofrenda del Año Santo, uno realizado por el platero compostelano Ruperto Sánchez y el otro de autor desconocido.

Todas estas obras no son más que una pequeña muestra, que figuró en la “Exposición inaugural del Museo de las Peregrinaciones” de Santiago de Compostela, de lo que con el tema del Apóstol y de las peregrinaciones hay en las iglesias orensanas. Otras piezas importantes no figuraron en la misma: las dos imágenes románicas, de principios del siglo XIII, del Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense y de la Iglesia de Grustey; las de Moure de la Iglesia de Rairiz de Veiga, Roque Salgado de la Iglesia de Villamarín, y Alonso López de las Iglesias de Lumeares y Medorra, del XVII; la de Gambino del Musero Arqueológico Provincial de Orense y Ferreiro del Museo de la Catedral de Orense, del XVIII; y la de Magariños de la Iglesia de las Cal-

das, del XIX. Sin citar, claro está, el número de piezas de orfebrería de todos los templos de la provincia.

“Exposición Silos y su época”

El papel desempeñado por el Monasterio de Silos en el campo artístico español es muy grande. Por ello, el Ministerio de Educación y Ciencia (Comisaría General de Exposiciones y Dirección General de Bellas Artes) montó en el año 1973 en el propio Monasterio (en agosto y septiembre) y en el Palacio de Velázquez de Madrid (en noviembre y diciembre) la magna “Exposición Silos y su época”. Parte importante de la misma eran las piezas incorporadas al edificio del primer emplazamiento y que, como es lógico, no pudieron figurar en el segundo. Pero se seleccionaron otras muchas procedentes de distintos puntos de su entorno, casi todas románicas (de los siglos X, XI y XII) y góticas (de los XIII, XVI y XV) y alguna renacentista (de los XVI y XVII).

Fue Comisario General de la Exposición Luis González Robles y, con el título “Silos y su época”, se publicó un catálogo de la misma redactado por un equipo formado por Juan José Martín González, Rafael Torres, Luis Caballero, Juan Zozaya y José Luis Bouza.

La provincia de Orense envió varias piezas a la Exposición, unas propiedad del Museo de la Catedral y otras del Museo Arqueológico, y aunque la representación de la misma no era grande en cantidad sí lo era en calidad.

Del Museo Arqueológico figuraron en la Exposición cuatro piezas mozárabes: de los siglos X y XI: un relieve de piedra con escena de la Adoración de los Magos, procedente de la Iglesia de San Juan de Camba; un capitel de mármol blanco con decoración vegetal, procedente de la Iglesia de Santa María de Vilanova; y dos ventanas geminadas de granito en forma de arcos de herradura procedentes de las Iglesias de San Juan de Camba y Reza Vella.

Y del Museo de la Catedral, figuraron en la Exposición: los restos de un frontal formado por cincuenta y tres placas de cobre dorado y esmaltado, arte lemosino del siglo XIII, en las que se representa a la Virgen con Apóstoles y Santos y que fue donada seguramente por el Obispo San Alfonso Areidio; el ara portátil de pórfido verde y guarnición de plata dorada y nielada, de principios del XII, representando a Cristo en Majestad y procedente del llamado Tesoro de San Rosendo del Monasterio de Celanova; y las dos cruces de cobre dorado con esmaltes, ambas de tipo Limoges del XIII, en las que se representa a Cristo y que proceden de las Iglesias de Albas y Ameixa respectivamente.

“Exposición Juan de Juni y su época”

En Galicia solamente se conservan dos obras de Juan de Juni, el genial imaginero de la escuela castellana del siglo XVI, y las dos en la provincia de Orense: la Inmaculada del Museo Arqueológico de la capital y la Virgen de la Esperanza de la Iglesia de Santiago de Allariz. Por ello, cuando el Ministerio de Educación y Ciencia (Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural) quiso conmemorar el cuarto centenario de su muerte montando la “Exposición Juan de Juni y su época”, las incluyó en la misma. La Muestra se celebró en el año 1977 y tuvo por escenario el Museo Nacional de Escultura (Iglesia de la Pasión) de Valladolid, en los meses de abril y mayo, y las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de Madrid, en los de mayo y junio.

Fueron Comisarios Especiales de la Exposición Juan José Martín González y Joaquín de la Puente. Y con el título “Juan de Juni y su época”, se publicó un catálogo redactado por el primero con la colaboración de Jesús Urrea y José Carlos Brasas Egado.

Las obras de Juan de Juni procedentes de la provincia orensana que figuraron en la Exposición fueron, como ya hemos señalado, la Inmaculada del Museo Arqueológico de la capital y la Virgen de la Esperanza de la Iglesia de Santiago de Allariz. La primera, de madera policromada y realizada hacia 1577 por encargo de Doña Inés Pérez de Belmonte, representa a la Virgen con un libro en la mano izquierda y el dragón a sus pies faltándole la derecha que debería llevar la azucena representativa de la pureza. Y la segunda, también de madera policromada y realizada en la década de 1560, representa a la Virgen con un disco en el vientre con las letras JHS y encima la paloma del Espíritu Santo.

Pero también figuraron en la Exposición otras dos obras realizadas por artistas seguidores de Juni, ambas del Museo de la Catedral de Orense: el San Marcos de Juan de Angés el Mozo y el Cristo atado a la Columna del Maestro de Sobrado. La primera, de madera de nogal y realizada entre 1580 y 1590, es uno de los tableros de la sillería de coro del templo. Y la segunda, de madera policromada y realizada a mediados del siglo XVI, fue en principio imagen procesional.

“Exposición Europalia 85”

En Bélgica, la nación representativa del ideal de la Europa Unida, cada cinco años se monta una gran muestra dedicada a los distintos países que forman el Viejo Continente. La de 1985, titulada “Exposición Europalia 85”, lo fue a España.

La Exposición, de la que fue Comisario General Luis González Seara, estaba formada por un extraordinario conjunto de muestras repartidas durante los meses de septiembre a diciembre por distintas ciudades de Bélgica: “Esplendores de España y las ciudades belgas, 1500-1700”, “Goya”, “Tápies, Chillida y López García”, “Los Beatos” y “Los reyes bibliófilos” en Bruselas; “Picasso, Miró y Dalí” en Charleroi; “Santiago: Mil años de peregrinación europea” en Gante; “Juan de Flandes” en Brujas; “Sorolla y Solana en Lieja; y sobre distintos aspectos de nuestra historia y arte otras en Lovaina, Namur, Tournai, Hasselt... Muestras que se complementaron con la celebración de ciento cincuenta manifestaciones culturales relacionadas con las mismas, con la publicación de los correspondientes catálogos, y con la creación de una sinfonía escrita por Luis de Pablo y un cartel pintado por Antoni Tápies.

La exposición “Santiago: Mil años de peregrinación europea”, completísima visión del Camino a lo largo del tiempo, tuvo por escenario la Abadía de San Pedro de Gante. Las piezas exhibidas procedían de dieciocho naciones, siendo las más importantes las de la Catedral de Santiago y sobre todo el antiguo coro pétreo del Maestro Mateo, estando divididas en las siguientes secciones: “Introducción sobre el peregrinaje”, “Orígenes del culto”, “La Catedral de Santiago”, “Tipos de peregrinación”, “El peregrino caminante a través de la iconografía”, “Vínculo entre el Camino de Santiago y el arte europeo”, “Culto”, y “La figura del Apóstol a través de la iconografía y las leyendas”.

Entre las piezas exhibidas en la Muestra figuraban cuatro procedentes de la provincia de Orense, tres de la Catedral (el ara de San Rosendo y las imágenes de Santiago Matamoros y Santiago Caballero) y una de la Iglesia de Santiago de las Caldas (la de Santiago Peregrino). El ara de San Rosendo, de pórfido verde con guarnición de plata dorada y nielada, es del siglo XII, representa a Cristo en Majestad entre cuatro ángeles y se guarda en su Museo. La imagen de Santiago Matamoros es de madera policromada y su autor Francisco Castro Canseco, del siglo XVIII y destinada a rematar el coro, pasando después al interior de la Puerta Norte y ahora a la Capilla de San Juan. La imagen de Santiago Caballero, también del XVIII, está igualmente en la Capilla de San Juan. Y la imagen de Santiago Peregrino, del año 1919, es obra del escultor compostelano Magariños y preside su retablo mayor. Con estas piezas, dos murales con fotografías en color del retablo pétreo de la Iglesia de San Esteban de Ribas de Sil y del Santiago sedente en piedra policromada del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense.

Fue Comisario de esta Exposición Carlos Valle Pérez, y de ella se editó un voluminoso catálogo con el título “Europalia 85-España-Santiago de Compostela 1.000 ans de pelerinage européen” escrito por varios autores.

“Exposición O Pórtico da Gloria e o seu tempo”

El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, obra cumbre de la escultura románica de toda la Cristiandad, fue realizado en el último tercio del siglo XII por el genial Maestro Mateo. Este artista constituye el colofón de un grupo que, durante la segunda mitad del mismo, dejó en Castilla las obras maestras del estilo llamado de transición: el apostolado de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo; la portada occidental, el relieve de la Anunciación de la meridional y el cenotafio de los Santos Mártires de la Basílica de San Vicente de Avila; el relieve de la Anunciación del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos; y el friso de la fachada de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes.

Con el Pórtico de la Gloria Compostelano, uno de los hitos del arte universal de todos los tiempos, finaliza el románico y comienza el gótico. Como muy bien dijo el profesor Serafín Moralejo, en su estatua del profeta Daniel “el arte europeo aprendió otra vez a sonreír tras siglos de haberlo olvidado”; sin esta sonrisa sería imposible la del ángel de la Catedral de Reims. La repercusión que el Pórtico de la Gloria tuvo en Galicia fue tan grande que, aun durante el apogeo gótico, las portadas de sus templos seguían influenciadas por el mismo. Dos de ellas constituyen una copia, con variaciones claro, de su conjunto escultórico: la del Paraíso de la Catedral de Orense y la principal de la Iglesia de San Martín de Noya. Otras muchas introducen elementos parciales de su estructura. Así, los apóstoles y profetas de las columnas aparecen con distintas identificaciones en las del Colegio de San Jerónimo de Santiago, Iglesia de San Julián de Moraime, Iglesia de Santiago de La Coruña y Catedral de Tuy. Los ancianos del tímpano en las Iglesias de San Lorenzo de Carboeiro, San Nicolás de Portomarín y San Esteban de Ribas de Miño; y convertidos en santos o ángeles en las del Colegio de San Jerónimo de Santiago, Iglesias de Santa María y Santiago de La Coruña, Santa María y Santiago de Betanzos y tímpano de Clavijo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Todo esto viene a la memoria al reseñar la “Exposición O Pórtico da Gloria e o seu tempo” que, durante los meses de septiembre a noviembre de 1988, se exhibió en varias dependencias del Palacio de Gelmírez y Catedral de Santiago de Compostela. La Exposición, una de las más importantes muestras artístico-históricas del siglo, fue montada por la Consellería de Cultura y Deportes (Dirección General del Patrimonio Histórico y Documental) de la Xunta de Galicia con la colaboración de los organismos oficiales de aquella ciudad. Con el título “O Pórtico da Gloria e o seu tempo” se publicó un catálogo de la Exposición redactado por Daniel Barreiro Ramos, Francis-

co Fariña Busto, Fernando López Alsina, Serafín Moralejo y José Carlos Valle Pérez que fue Comisario de la misma.

Entre las más de trescientas piezas que se exhibieron en la Exposición, varias procedían de diversos templos y museos de la provincia de Orense. Destacaba sobre todas el retablo pétreo de Cristo y los Apóstoles de la Iglesia de San Esteban de Ribas de Sil, obra maestra de la escultura románica del siglo XII en la que en el anverso se representa a Jesús en Majestad flanqueado por sus discípulos sobre un friso de arquetas y en el reverso arcatura. También de piedra eran los dos tenantes de altar con figuras, el del Museo de la Catedral de Orense (procedente de su primitivo altar mayor y en cuya parte superior se guardaban las cenizas de San Martín de Tours) del siglo XII y el de la Iglesia de Santa María de Xunqueira de Ambía del siguiente, el fragmento de retablo de la misma iglesia y época, y la imagen del Apóstol Caballero de la Iglesia de Santiago de Ribadavia del XIV. Obra importante también era el Crucifijo de madera de la Iglesia de San Salvador de Vilanova dos Infantes, del siglo XIII.

Las piezas de orfebrería procedían todas del Museo de la Catedral de Orense. Así, la placa de cobre dorado y esmaltado representando el Apóstol Santiago, que forma parte de un frontal lemosín del siglo XIII. Y el conjunto del llamado Tesoro de San Rosendo, por haber pertenecido al Monasterio de Celanova, de los siglos XII y XIII: el ara portátil de pórfido verde con guardación de plata dorada y nielada, representando a Cristo en Majestad entre cuatro ángeles y adornos de tipo mozárabe; el cáliz de plata, con inscripción y grifos entre follaje en el nudo, y la patena también con inscripción (pero del siglo XV); el báculo de marfil, rematado en una cabecita de toro; la mitra de tela y galones árabes, en estuche de plata (del siglo XVIII); y los tres peines litúrgicos de hueso, con adornos calados y decoraciones grabadas.

El resto de las piezas procedían del Museo Arqueológico de Orense: varias cerámicas de los siglos XII y XIII, halladas en distintos centros de la provincia; un peto con monedas de la misma época; y la medalla de bronce de Marcelo Macías, en la que una cara representa el Pórtico compostelano, realizada en 1916 por el escultor Francisco Asorey.

“Exposición Galicia no tempo”

La “Exposición Galicia no tempo” constituyó la más importante y completa de las muestras del arte gallego. Fue la primera de las que se montarán en Santiago de Compostela durante la última década del actual siglo, en las cuales se pretende presentar las señas de identidad espiritual y material de esta tierra. En ella se exhibieron más de doscientas cincuenta piezas de escultura y orfebrería procedentes de los templos, museos y colecciones particulares de toda Galicia. La cronología de las mismas abarca desde media-

dos del tercer milenio antes de Cristo hasta los tiempos actuales, dividida en cuatro secciones: “Las Raíces”. “El Camino”. “El Esplendor” y “La Nueva Identidad”. “Las Raíces” incluyó desde el año 2600 antes de Cristo hasta principios del siglo IX, con los nebulosos tiempos de la Prehistoria. Cultura Castreña, Romanización y Paleocristiano. “El Camino”, desde mediados del siglo IX hasta finales del XV, con el Románico y el Gótico en torno al culto jacobeo y de las Peregrinaciones. “El Esplendor”, desde principios del XVI hasta mediados del XIX, con el Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico que irradian de la tumba del Apóstol. Y “La Nueva Identidad”, desde finales del XIX hasta la actualidad, con el Modernismo creador de nuevas formas.

La Exposición, celebrada durante los meses de enero a septiembre de 1991, tuvo por escenario la Iglesia y Monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela. Fue montada por la Consellería de Cultura y Juventud (Dirección General del Patrimonio Histórico y Documental) de la Xunta de Galicia, Arzobispado de Santiago y Diócesis de Galicia. Bajo la dirección de su Comisario General José Manuel García Iglesias, y con el título de “Galicia no tempo”, se editó un completísimo catálogo realizado por un equipo de especialistas y en el que se recogen las fichas de todas las piezas que figuraron en la misma.

De las piezas que formaron la Exposición, cerca de sesenta procedían de la provincia de Orense. El conjunto más importante de “Las Raíces” era el del Museo Arqueológico de esta ciudad, formado por piezas de granito de la cultura Castreña del siglo I entre las que destacan el torso de Armeá, la cabeza de Rubiás y el sedente de Xinzó de Limia, y por la de mármol de la Romanización del III con las figuras de Dionysos y Ampelos de Mourazos. También del Museo Arqueológico eran el gozne de Arméa y el trisquel calado de Castromao, de piedra y del I, la pilastra de Amiadoso, de mármol y del II, el altar de San Pedro de Rocas y la lauda de Ouvigo, de granito y del VI. Y de colecciones particulares el torso de guerrero de Castromao y la estela de Muíño de San Pedro, de granito del I. Completaba el conjunto cuatro pequeñas piezas de orfebrería, tres del Museo Arqueológico y la otra del Museo de la Catedral de Orense: el botón de Urdiñera, de bronce y del XVI antes de Cristo; la arracada de Vilar de Santos, de oro y del III-II antes de Cristo; el anillo del río Sil, también de oro y del III; y el anillo del Tesoro de San Rosendo, de oro con piedra de cornalina y del V al IX.

Entre las Esculturas correspondientes a “El Camino”, todas de la época del Románico de los siglos X al XII, destacaba el tenante de altar de piedra, en el que se guardaban las cenizas de San Martín de Tours, del Museo de la Catedral de Orense. Y entre las piezas de orfebrería, unas de la época del Románico y otras del Gótico del XII y XIII, el ara portátil de pórfido verde y plata dorada y nielada, representando a Cristo en Majestad entre cuatro

ángeles, y las placas de Limoges de cobre dorado y esmaltado, con las figuras de la Virgen con Apóstoles y santos, también del Museo de la Catedral de Orense, y la Virgen abridera de marfil y la Cruz de cristal de roca, del convento de Santa Clara de Allariz al que las dejó en testamento la Reina Doña Violante. Completaban el conjunto otras piezas de granito del x al xiv: el relieve de Pazó, el modillón y capitel de Vilanova dos Infantes, los relieves de Camba, y el capitel de la Catedral, del Museo Arqueológico de Orense, y la estela de Manin, de la Capilla de Santa Eufemia de Manin.

Pero el conjunto más importante de piezas orensanas, tanto en cantidad como en calidad, era el incluido en “El Esplendor”. Entre las esculturas de la época del Renacimiento, todas de madera policromada y de los siglos xvi y xvii, destacaba la Inmaculada realizada por Juan de Juni para el Convento de San Francisco de Orense y hoy en el Museo Arqueológico de esta ciudad. Pero había otras también que hay que citar: la Santa Lucía y las pequeñas figuritas del altar mayor de la Catedral, y la Santa Marta y el San Juan de la Iglesia de San Pedro de Moreiras, todas de Cornielles de Holanda; el Cristo atado a la columna de la Catedral y el Cristo de la Humildad de la Iglesia de Santa Marta de Velle, ambas del llamado Maestro de Sobrado; el San Miguel Arcángel de la Iglesia de San Julián de Casoio, de Pedro de Arbulo; el San Benito de la Iglesia de San Esteban de Ribas de Sil y las tres tablas del coro de la Catedral, de Juan de Angés el Mozo; y las tablas del coro del Monasterio de Montederramo (repartidas hoy entre este templo, el Museo Arqueológico y una colección particular de Orense), de Alonso Martínez. Entre las esculturas de la época del Barroco, todas de madera policromada y de los siglos xvii y xviii, sobresalían las del orensano Francisco de Moure: el precioso San Mauro y el San Roque de la Catedral, y el impresionante San Bartolomé (considerada una de las mejores imágenes españolas de su época) y la Santa Ana de la Iglesia de Santa María de Beade. Y otras que también hay que citar: la Inmaculada y el San Antonio de Padua de la Catedral, de Mateo de Prado; la Dolorosa de la Catedral, antes atribuida a Gregorio Fernández y ahora a su discípulo Tomás de Sierra; la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Orense, de Francisco de Castro Canseco; y el San Famiano y el Santiago Peregrino de la Iglesia del Monasterio de Osera, de José Gambino. Y entre las piezas de orfebrería, todas de la época que va desde finales del Gótico hasta finales del Barroco durante los siglos xvi y xvii, destacaba singularmente la bellísima Cruz Procesional de la Catedral, obra extraordinaria del famoso platero Enrique de Arfe. Pero también el tríptico de la Coronación de la Virgen, de la Colección Santamarina-Temes (Colegio del Santo Angel) de Orense, esmalte lemosino de Nardón de Péni-caud; y la Cruz Procesional de azabache y el Portapaz de plata sobredorada, de la Catedral; y las Cruces Procesionales de las Iglesias de Santa María de

Viana del Bollo y Santa Eulalia de Banga, de Gonzalo de Cea y Gaspar González respectivamente.

Finalmente, en “La Nueva Identidad”, las esculturas de la época Modernista del siglo XX, realizadas en piedra, terracota, bronce o madera: la Adoración y el Torso de Antonio Failde, la Dona dos Oito de Acisclo Manzano, la Venus del Miño de Manuel García de Buciños, y el Marouco Termado de Ignacio Basallo. Aquí se notó la falta del escultor orensano Arturo Baltar.

Y aunque están incluidas en el Catálogo, hay algunas piezas procedentes de la provincia de Orense que no figuraron en la Exposición: la Estela de Riós, de la Casa Parroquial de Santa María de Riós; el Sarcófago de San Wintilia, de la Iglesia de Santa María de Punxín; el Santiago Sedente, de la Iglesia de Santiago de Gustey; la Cruz Parroquial, de la Iglesia de San Munio de Veiga; la Cruz Procesional, de la Iglesia de Santiago de Zorelle; y la Custodia y tres Cajas-peto, del Santuario de las Hermitas.

“Exposición Reyes y mecenas”

Con objeto de mostrar el despertar cultural y artístico aparecido en el Siglo de Oro español a través de la protección ejercida por los Reyes Católicos, Emperadores de la Casa de Austria y grandes familias de la nobleza española, durante los meses de marzo a mayo de 1992 se exhibió en el Museo de Santa Cruz de Toledo la “Exposición Reyes y mecenas”. Fue organizada por el Ministerio de Cultura (Centro Nacional de Exposiciones), Patrimonio Nacional y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, con la colaboración del Ministerio de Ciencia e Investigación, Land Tirol y ciudad de Innsbruck de Austria.

Actuaron de Comisarios de la Exposición Fernando Checa Cremades y Rosario Díez del Corral, publicándose un catálogo de la misma con el título “Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España” redactado por varios autores, entre los que figura Jesús Sáenz de Miera que lo hizo de las piezas procedentes de Orense.

La Exposición reunió unas trescientas cincuenta piezas artísticas (esculturas, pinturas, grabados, platas, esmaltes, telas, tapices, armas, armaduras, libros...) recogidas en distintas partes de España y Austria, así como en otras naciones europeas y americanas, fechadas entre los años 1470 y 1520. Su contenido se dividió en cuatro partes: la primera, con obras de tendencias flamencas e hispano flamencas, italianizadas y mudéjares; la segunda, con obras pertenecientes al mecenazgo de las principales casas nobiliarias españolas; la tercera, con obras pertenecientes al mecenazgo eclesiástico; y la cuarta, con obras pertenecientes al mecenazgo de los Reyes Católicos y los Emperadores Maximiliano I y Carlos V de Austria.

En la Exposición figuraron dos piezas de la Catedral de Orense, la Cruz de Enrique de Arfe y el Portapaz de un orfebre vallisoletano llamado Iván, ambas correspondientes al gótico final del primer cuarto del siglo xvi y donadas a dicho templo por la familia de los Benavente.

“Exposición Hispania-Austria”

La “Exposición Hispania-Austria”, exhibida en el Castillo de Ambras de la ciudad austriaca de Innsbruck durante los meses de julio a septiembre de 1992, es casi la misma que la de “Reyes y mecenas” de Toledo. De las trescientas piezas que la formaron, gran parte de ellas ya habían figurado en ésta, y aunque se agregaron algunas nuevas faltaron bastantes más. El Catálogo, con el título de “Hispania-Austria”. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria”, es el mismo que el de Toledo, aunque con las correspondientes variantes.

De aquellas dos piezas de la Catedral de Orense que estuvieron en la de Toledo, en la Exposición austriaca sólo se exhibió el Portapaz vallisoletano del primer cuarto del siglo xvi y donado al templo por la familia de los Benavente.

“Exposición Platería en la época de los Reyes Católicos”

“El mismo portapaz de la Catedral de Orense que figuró en la anterior muestra formó parte de la “Exposición Platería en la época de los Reyes Católicos” que, durante los meses de noviembre y diciembre de 1992, se exhibió en las salas de la Fundación Central Hispano de Madrid. Este portapaz, vallisoletano del primer cuarto del siglo xvi y que la familia de los Benavente donó a dicho templo, era una de las 126 piezas de platería realizadas en los últimos años del siglo xv y primeros del xvi procedentes de distintos puntos españoles y extranjeros. La Exposición estaba dividida en tres secciones: la primera, dedicada a los principales artífices de la época; la segunda, a los clientes y donantes de las piezas; y la tercera, a los distintos tipos de las mismas. Formó parte del programa del Consorcio Madrid 92 y fue organizada por la Fundación Central Hispano, siendo su Comisario José Manuel Cruz Valdovinos el autor del Catálogo titulado “Platería en la época de los Reyes Católicos”.

CATALOGOS

“Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al Centenario del nacimiento de Alfredo Brañas” —Jesús Carro García y Paulino Pedret Casado— 1959.

“El Arte en España —Exposición Internacional de Barcelona 1929—
Guía del Museo del Palacio Nacional” —Manuel García Moreno— 1929.

“El Arte Románico-Catálogo” —Varios autores— 1961.

“Año Santo Compostelano —Museo de las Peregrinaciones— Exposi-
ción inaugural” —Manuel Chamoso Lamas— 1966.

“Silos y su época” —Juan José Martín González, Rafael Torres, Luis
Caballero, Juan Zozaya y José Luis Bouza— 1973.

“Juan de Juni y su época” —Juan José Martín González, Jesús Urrea y
José Carlos Brasas Egido— 1977.

“Europalia 85 —España— Santiago de Compostela 1.000 ans de Péleri-
nage Européen” —Varios autores— 1985.

“O Pórtico da Gloria e o seu tempo” —Daniel Barreiro Ramos, Francis-
co Fariña Busto, Fernando López Alsina, Serafín Moralejo y José Carlos
Valle Pérez— 1988.

“Galicia no tempo” —Varios autores— 1992.

“Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la
Casa de Austria en España” —Varios autores— 1992.

“Hispania-Austria. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la
Casa de Austria en España” —Varios autores— 1991.

“Platería en la época de los Reyes Católicos” —José Manuel Cruz Val-
dovinos— 1992.

PUBLICACIONES
DEPUTACIÓN DE OURENSE



Cristo de los Desamparados bizantino.
Catedral de Orense.



Dolorosa de Tomás de Sierra.
Catedral de Orense.



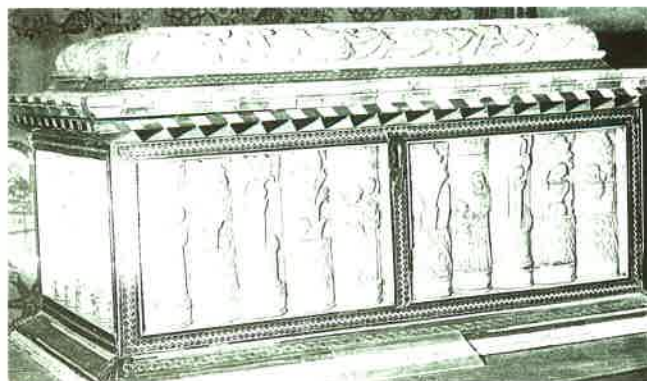
Cruz Procesional de Enrique de Arfe.
Catedral de Orense.



Cruz Procesional Compostelana.
Catedral de Orense.



Báculo del Tesoro de San Rosendo.
Catedral de Orense.



Arqueta italiana de Santa Susana.
Catedral de Orense.



Frontal de Limoges. Catedral de Orense.



Ajedrez del Tesoro de San Rosendo. Catedral de Orense.



Damián Yáñez Neira

Nuevas restauraciones en la Abadía de Oseira

El año 1990 dejó recuerdo imborrable en los anales del monasterio de Oseira, por el doble galardón de que fueron objeto los monjes. El día 7 de enero, el señor Presidente de la Diputación de Orense, don Victorino Núñez Rodríguez, imponía a la Comunidad Cisterciense de Oseira la MEDALLA DE ORO de la provincia, como reconocimiento público por la abnegada labor restauradora llevada a cabo en el monasterio, que en el espacio de medio siglo ha sido capaz de reconstruirlo con gran maestría y una economía digna del mayor encomio.

Pero no se contentó la Diputación de Orense con hacer este público reconocimiento de la ingente labor realizada a nivel provincial: quiso también fuera reconocida a nivel internacional, y entonces la propia Diputación se encargó de iniciar una serie de trámites encaminados a que el premio EUROPA NOSTRA les fuera otorgado a los monjes.

Todas las gestiones realizadas, obtuvieron feliz resultado, accediendo a la concesión de dicho premio EUROPA NOSTRA, por parte del organismo europeo internacional, encargado de patrocinar la recuperación de las obras de Arte.

El promotor de la restauración

El nombre de don Florencio Cerviño González, que rigió los destinos de la diócesis orensana, en la primera mitad del presente siglo, bien puede ser considerado como el promotor de la restauración de Oseira, por haber sido él quien, con un dinamismo incansable y una férrea voluntad, se encargó de poner en marcha la reapertura del monasterio, condición indispensable para lograr luego su total restauración.

En la década 1920-1930 hizo las primeras gestiones ante la orden cisterciense, para que alguna casa española se comprometiera a llevar a cabo la fundación, pero fracasó su primer intento de instalarse en el viejo edificio la

comunidad cisterciense de Val San José (Madrid). Gestiones llevadas a cabo ante la orden por diversos personajes navarros, lograron que dicha comunidad se trasladara a la Oliva, donde se encuentra actualmente.

No se desalentó el prelado ante el fracaso, sino volvió de nuevo a la carga y al ver que ninguna comunidad española se responsabilizaba, recurrió a Francia, y al fin la tomó a su cargo la abadía de Ntra. Sra. de las Nieves, la cual envió un grupo de monjes en el otoño de 1929, con objeto de acomodar los locales y hacer la inauguración oficial en los primeros meses del año siguiente.

A la llegada de los monjes en 1930, se encontraron con un edificio de proporciones gigantescas, completamente en ruinas, a excepción del templo y alguna otra parte insignificante. Los pisos superiores se hallaban llenos de escombros, con matorrales de toda clase. No se explica cómo aquellos hombres tuvieron aguante para enfrentarse con una situación infrahumana. Pero la gracia de Dios les comunicó esfuerzo para perseverar en la brecha, entregándose con afán incansable a una restauración que admira a todos cuantos fueron testigos de la labor desplegada.

Es encantadora la crónica de aquellos primeros días de estancia en Oseira. Habla de las grandes dificultades de todo género, los monjes carentes de medios de vida, de toda ayuda exterior. “¡Qué desolación produjo la contemplación de tanta grandeza en ruinas! —escribe el cronista—. La yedra, el saúco, la zarzamora y toda clase de arbustos y plantas parasitarias y criptógamas habían invadido claustros, bóvedas y patios, contrafuertes y columnas, echando 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 cavando los cimientos y los techos, unos hundidos hacía luengos años, otros en tiempo más reciente, 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 piedras talladas y labradas, arcos y bóvedas llenos de líquenes de la más caprichosa variedad... Por un lado se veían estatuas decapitadas, por otro pináculos, obeliscos derruidos, por acá puertas y ventanas desvencijadas, por allá escaleras de peldaños desaparecidos, y doquier aparecían esculturas y tallas en madera o piedra, todo estaba mutilado”.

Entre grandes estrecheces económicas, características de los primeros años, se fue aclarando el horizonte, llegando las primeras ayudas, muy escasas, pero con esto poco que se les facilitaba, unido al esfuerzo propio, se lograron verdaderos prodigios de mejoras en una casa, toda ella en las peores condiciones que se puede imaginar.

Primeras restauraciones

Al poco tiempo de instalarse los monjes en Oseira, estalló la segunda república, de signo claramente adverso a la Iglesia, de modo especial contra las órdenes religiosas. No obstante, la comunidad de Oseira nunca fue molestada lo más mínimo, antes pudo seguir su vida normal, dentro de una serie de privaciones de todo género, por cuanto el terreno circundante del monasterio es pobre, y las fuentes de ingresos eran muy escasas.

Al par que los monjes buscaban el sustento de cada día por sus propios medios, iniciaron las primeras obras de restauración sin la menor ayuda, pues el estado no aportaba un céntimo, y en aquellos tiempos no se había despertado aún el fenómeno del turismo. Todo el edificio, fuera de la iglesia y el ángulo del patio de caballeros, donde tenía su vivienda el párroco y la maestra que regentaba una pequeña escuela, estaba a la intemperie, llenos de escombros y maleza.

Los primeros meses los dedicaron a desescombrar y adecentar los distintos locales. Al mismo tiempo se procedió a las primeras restauraciones, una de ellas, la construcción de la fuente del patio de caballeros, realizada por el Hno Esteban, un hermano lego venido de Francia, que dejaría grato recuerdo, porque no sólo adecentó los locales, sino también consolidó muros, pilas-tras, bóvedas y todo aquello que ofrecía mayor peligro de ruina. Tales restauraciones las ejecutaba el hermano en su estilo original, con lo que en pocos años el monasterio cambió de aspecto, o por lo menos no daba la sensación de abandono.

Poco después fueron llevándose a cabo otras restauraciones más importantes, en las cuales ya tomó parte la dirección general de Bellas Artes, pero no debieron ser muy acertadas, por cuanto el cronista de la casa se queja del arquitecto que las dirigía.

La principal labor de los primeros 30 años, podemos resumirla en la consolidación de todo aquello que estaba en peligro inminente de ruina, y en la colocación de una cubierta provisional a la mayor parte del monasterio, con el fin de defender el edificio de los estragos continuos ocasionados por las lluvias, dejando sólo a la intemperie aquellas zonas en que faltaban los muros o bien se hallaban en un estado de conservación deprimente, como era toda la zona que rodea el calefactorio y el llamado dormitorio de ancianos. También se reconstruyeron los dos últimos cuerpos de la torre del lado norte, por haberla destruido un rayo.

Hacia la restauración total

Escasa, insignificante fue la ayuda estatal recibida durante esos treinta primeros años, por lo que las obras no podían ser muy importantes ni costo-

sas. La comunidad hizo esfuerzos notables para salvar el edificio, pero a pesar de todo seguía éste en estado lamentable.

En 1966 se emprendieron las obras con un dinamismo inusitado, gracias a las primeras subvenciones de parte de diversos organismos. Fue acierto indiscutible confiar la administración de estos fondos a la propia comunidad, y la dirección de las mismas a uno de sus miembros, el padre Juan M^a Vázquez Rey, quien mereció toda la confianza de los directivos de Bellas Artes. Gracias a él, y a una economía rigurosa, se ha logrado la restauración total de todo el edificio, en el espacio de veinticinco años.

En 1967 se restauraron la antigua cocina y el local adyacente que sirve hoy de refectorio, se construyó la escalera de bajada a la huerta y se colocó cubierta nueva a la mayor parte de edificaciones que rodean el patio de caballeros.

La obra más destacada del año siguiente fue la reconstrucción total del antiguo calefactorio, del cual habían sido arrancados los sillares y sólo había quedado la gran chimenea apoyada en cuatro columnas graníticas. Fue la parte que más sufrió en el período de abandono, pues se dice que los labriegos subían con sus carros de vacas por la escalera de honor, y bajaban cargados con las piedras de los muros, empleadas para viviendas particulares o bien para cercar las huertas.

Hubo muchas temporadas que no llegaba ayuda alguna y tenían que paralizarse las obras, pero luego se obtenían y proseguía la restauración. En los años 1971-1973, se trabajó activamente en el interior del templo, levantándose todo el piso y sacando un metro de tierra para sanearlo, se colocó una capa de hormigón y piedra nueva, se completaron columnas y capiteles desaparecidos, dejando el templo en la misma sobriedad de estilo en que fue concebido por nuestros antiguos monjes del siglo XII.

Siguieron las obras en distintas zonas, remodelando todo y dejándolo en su perfección inicial. En 1977 se trabajaba activamente en el ala oriental del patio de pináculos, renovando techumbres, muros, pisos y construyendo una serie de habitaciones destinadas a hospedería, dotadas de todos los servicios exigidos por la vida moderna.

A la vez se llevó a cabo otra obra digna del mayor encomio, la restauración de la gran biblioteca. Se conservaba el edificio del s. XVIII, pero vacío, porque la estantería se hallaba en la tribuna de la iglesia. Una vez adecentado el local, fue trasladada a su sitio, completándose la tercera parte de ella, que había desaparecido, en el mismo estilo que tenía antes, resultando una obra primorosa.

Los fondos antiguos de libros desaparecieron por completo, pero hoy se halla otra vez repleta de libros, gracias a los muchos donantes que han cooperado a su enriquecimiento. De tal manera, que hoy puede considerarse el monasterio como un centro cultural de primer orden, por la cantidad de

estudiosos que cada día acuden en busca de noticias para sus trabajos de investigación.

Pero quizá la obra más llamativa y difícil fue la realizada por los años 1980, la restauración de la bóveda gótica del refectorio del s. XVI, de cuatro tramos, con claves colgantes, que se había hundido completamente, a la cual siguió otra no menos importante, la del solarío o terraza que mira al valle, con su preciosa columnata y balaustrada de granito.

Seguidamente se restauró la escalera de los obispos, cuyos peldaños habían desaparecido totalmente. Después se desarrolló una gran labor en el llamado dormitorio de ancianos, un saliente de edificio que se interna en la huerta, con vistas preciosas al valle y muy soleado, en el cual se instaló y vive hoy la comunidad.

En 1986, a los veinte años de iniciarse las obras, se puede decir que el monasterio estaba virtualmente terminado, con admiración de propios y extraños, sobre todo por la gran economía que ha supuesto, por no haberse invertido en él ni cien millones de pesetas, cifra insignificante comparada con la magnitud de las obras.

Hubo luego una interrupción de las obras durante casi dos años, hasta 1989, en que de nuevo se reanudaron.

La Reina doña Sofía en Oseira

Aunque el fallo del premio “Europa Nostra” fue en el mes de enero de 1990, y siendo la Reina de España la encargada de concederlo, por su calidad de Presidenta honoraria de la representación española; hasta el 5 de diciembre no pudo acudir a nuestro monasterio. El viaje desde Madrid lo hizo en avión hasta Vigo, y luego en helicóptero que no encontrando sitio adecuado para aterrizar en los alrededores del monasterio, por hallarse éste en zona montañosa, lo hizo en la aldea de Cotelas, a seis kilómetros de distancia, haciendo luego el viaje en coche. A la puerta del monasterio se hallaban las autoridades autonómicas y provinciales, el abad y prior del monasterio. La comunidad se situó en lugar secundario.

Según el protocolo preestablecido, muy riguroso y detallado, solamente podían saludarla las primeras autoridades, el abad y el prior del monasterio; pero ella, haciendo caso omiso del protocolo, se acercó a la comunidad y fue saludando uno por uno a todos los religiosos. Seguidamente entró en el templo, admirando su grandiosidad, así como la sala capitular o de las palmeras.

Todas las autoridades e invitados se hallaban concentrados en el antiguo refectorio gótico del s. XVI, que fue el lugar escogido para celebrar el acto académico, en el cual intervinieron la presidenta de Hispania Nostra, el Presidente de la Diputación, el Presidente de la Xunta de Galicia. A continuación la Reina entregó al padre abad el premio, consistente en una placa de bronce para colocar en la fachada del edificio, en sitio bien visible y una

medalla de plata. Por último, el padre Abad dom Plácido González Cacheiro pronunció estas palabras:

“MAJESTAD:

EXCELENTÍSIMOS E ILUSTRÍSIMOS SEÑORES:

COMUNIDAD DE MONJES Y AMIGOS TODOS:

El día 7 de enero del presente año, el Excelentísimo Señor Presidente de la Diputación de Orense, don Victorino Núñez Rodríguez, imponía a esta Comunidad de Monjes Cistercienses la MEDALLA DE ORO de la provincia, como reconocimiento público por la restauración del Monasterio, llevada a cabo por los monjes, en el espacio de medio siglo.

Y no se contentó la Diputación con hacer este público reconocimiento de la ingente labor realizada a nivel provincial, sino quiso que fuera reconocido también a nivel europeo, y fue entonces cuando la propia Diputación inició los trámites para que a nuestra Comunidad se le otorgara el premio EUROPA NOSTRA.

Todas las gestiones realizadas por la Diputación de Orense, obtuvieron un feliz resultado, cual fue la concesión de dicho premio EUROPA NOSTRA, por parte del Organismo Europeo encargado de patrocinar la recuperación de las obras de Arte, cuyos máximos representantes se hallan aquí presentes.

Este monasterio, fundado por monjes del Císter en 1137, abandonado en 1835 a causa de las leyes desamortizadoras, fue saqueado y desmantelado por completo, permaneciendo deshabitado por espacio de un siglo. En 1930 de nuevo tomaron posesión de él los mismos monjes del Císter, hallándolo completamente en ruinas.

Los sesenta años de estancia aquí de la comunidad, han dado como resultado la restauración total del edificio, con la particularidad de haber sido los propios monjes quienes han dirigido las obras, bajo la inspección de Bellas Artes, con ayuda de la misma, de diversos organismos del Estado, y de algunas personas particulares, distinguiéndose entre todos la colaboración de la Diputación de Orense.

Al ver que nuestro esfuerzo ha sido reconocido y premiado, no puedo menos de manifestar mi profundo agradecimiento, y el de toda la Comunidad:

En primer lugar, a su MAJESTAD LA REINA DE ESPAÑA, gran enamorada del arte, que ha tenido la gentileza de desplazarse desde Madrid para presidir este acto, otorgándonos personalmente el PREMIO EUROPA NOSTRA.

En segundo lugar, a LOS DIRECTIVOS DEL ORGANISMO EUROPA NOSTRA, por haberse dignado reconocer el esfuerzo realizado y premiar nuestra labor restauradora.

En tercer lugar a la XUNTA DE GALICIA, que se interesa también por ayudarnos, a través de sus diversos organismos, y a LA EXCELENTÍSIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE ORENSE, que tanto se ha PREOCUPADO para hacer reconocer

nuestro esfuerzo, y por la eficaz ayuda que nos sigue prestando en el momento actual, para culminar las obras que aún faltan”.

Al finalizar el acto, la Reina y su séquito visitaron detenidamente la zona destinada a vivienda de los monjes y la biblioteca, donde firmó un pergamino. Por fin, asistió a un vino de honor, y desde el balcón del patio de medallones escuchó el concierto de la banda de gaitas de la Diputación, unos sesenta números que interpretaron diversas piezas.

Durante el vino de honor, en el que conversó amablemente con todos, le fue entregado un icono —obra del Hno Luis—, que le agradó mucho. En él aparece representada la propia Reina con el príncipe Felipe el día de la primera comunión. Le agradaron tanto los iconos que vio a través de las galerías, que pidió ver el estudio del Hno Luis. Luego le ha hecho otro icono de una Virgen oriental, en una tabla de madera, con una chapa de estaño repujada con gran perfección, que se le ha enviado a la Zarzuela como recuerdo grato de su visita a Oseira.

Antes de despedirse, posó con toda la comunidad para sacar una foto, y de nuevo volvió a saludar amablemente a cada uno de los religiosos. La impresión que llevó del monasterio debió ser muy grata, puesto que sus últimas palabras fueron: ¡HASTA PRONTO!

Restauración del patio de Pináculos

En los últimos meses las obras han estado centradas en el patio de pináculos, que es el situado más al oriente del plano general del monasterio, y también el más antiguo, ya que desapareció el procesional o de medallones, que posiblemente fuera románico, como la iglesia, cuya ejecución debió ser en el s. XIII, para dar paso al renacentista del s. XVI al XVII.

En este claustro de pináculos resalta una peculiaridad. Solamente tiene tres alas, le falta la del poniente, al igual que sucede en el monasterio de Sobrado con el patio grande, que tampoco tiene más que tres alas. Sin duda los primeros monjes se dieron cuenta del problema de la luz: De colocar el ala del poniente, quedaría poco menos que a oscuras la sala capitular y el escritorio o salón de estar de los monjes, por lo que prescindieron de ella.

Es el más esbelto de los tres claustros. Se cubre con bóvedas de crucería, muy elevadas y estrechas, que descansan sobre pilastras apoyadas en contrafuertes lisos, sin más decoración que las molduras en las claves, los pináculos en la parte más alta. Es de notar que estos pináculos habían sido derribados todos ellos y se hallaban dispersos adornando jardines o muros. Pero de nuevo fueron devueltos a su sitio hace unos años, todos los del ala del mediodía y la del oriente, porque los correspondientes al ala del norte no se han encontrado. Se han completado todos.

En los últimos días de diciembre pasado se colocaron seis de los que faltaban, y en marzo los otros cuatro, todos ellos hechos de nuevo por un cante-

ro de la comarca. Han quedado perfectos, completamente idénticos a los antiguos.

Se colocó piso de piedra a todo el claustro y se han hecho unos desagües que desembocan en un canal subterráneo. Se han rematado detalles con tal perfección que quizá no tuviera antes del tiempo de los monjes antiguos. Ha sido una meritoria labor la realizada en este claustro, llevado a cabo gracias a las ayudas de la Diputación de Orense. Al mismo tiempo se ha restaurado la antigua tahona y el molino.

También merece una consignación especial la colocación de los balcones metálicos de la fachada, de hierro forjado, costeados por el Dr. D. Elías Rivas, de Orense, gran bienhechor y entusiasta de Oseira, para agradecimiento perenne no sólo de los monjes, sino también de todos los amantes del monasterio.

La nueva fuente

Quedaría incompleto el patio de pináculos si no se hubiera instalado una nueva fuente en el mismo, sustituyendo a la antigua colocada a fines del s. XVI. Los días 10 y 11 de julio de 1991, se montó la preciosa fuente en el centro del patio, para suplir a la que fue arrancada en tiempos del abandono del monasterio, y que hoy figura posiblemente en la Alameda de Orense. Fue construida por el cantero orensano Nicanor Carballo, con una perfección y estilo que no tiene que envidiar nada a la antigua.

Consta de un pilón inferior polibulado, de grandes proporciones para la recepción del agua. En el centro emerge la columna-soporte principal moldurada, que sostiene los tres cuerpos superpuestos decrecientes, divididos por un plato o bandeja, el primero de grandes proporciones y el segundo menor, decorados con cuatro carátulas de gusto renacentista, de cuyas bocas emergen sendas boquillas por las que arrojan el agua recibida del tercer cuerpo de la parte alta, todavía mucho más pequeño que los dos anteriores.

Este tercero semeja a la forma de un jarrón, soportado por una bandeja con cenefa, mucho más pequeñas que las anteriores, en la que aparecen conchas, de la cual sale el último tramo cuatripartito donde se advierten cuatro rostros de guerreros por cuyas bocas arrojan el agua que salta de bandeja en bandeja hasta recogerse en el depósito inferior. Remata todo el conjunto una especie de obelisco moldurado con un surtidor en la parte más alta.

El conjunto de la fuente no puede ser más armonioso, y realza la majestad del patio.

El Cristo de la Vega

Además de la fuente reseñada, queremos dejar aquí constancia de una nueva obra recuperada para el arte. Se trata de una imagen de talla —de autor desconocido— de Cristo crucificado, tamaño natural, del s. XVI, o tal

vez anterior. Se hallaba en las pésimas condiciones, completamente deshecha y en peligro inminente de perderse: le faltaba la cabeza, los pies, las manos, tenía los brazos arrancados y parte del cuerpo carcomido por la polilla, de tal suerte que al simple contacto se deshacía en polvo.

Enviado a Toledo en el otoño de 1989, fue restaurado por el escultor de la Catedral de Toledo, Luciano Fernández, con una maestría tal que le ha devuelto toda su belleza y encanto primitivo, salvando esta nueva joya del peligro que corría de desaparecer. Como no tenía el verdadero rostro de la imagen en que inspirarse, lo hizo en el Cristo de la Vega, de Toledo, imagen de gran veneración en toda aquella tierra.

No sabemos cómo sería la imagen primitiva, pero no creo superara en belleza expresiva a la que ha realizado el artista toledano. Las partes nuevas se hallan tan bien ensambladas con las antiguas, que nadie diría que son piezas nuevas, las más destacadas de la imagen.





Oseira. Santo Cristo del refectorio.

Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro

Las exposiciones en 1990

El Pazo de Vilamarín, salón de la exposición antológica en el postrero adiós al pintor Prego de Oliver. El año se inauguró con los fondos de arte de la Diputación.

Creación del premio Prieto Espereira. Esculturas en la Plaza Mayor. Cierran la sala de la Torre y Galería Expresión



Como en ocasiones anteriores, el Pazo de Vilamarín ha vuelto a convertirse en un envidiable salón de exposiciones de arte. Antes lo fuera para la escultura de Antonio Failde Gago y para la pintura de Jaime Quesada. Ahora, aquellas pétreas paredes fueron el telón de fondo para los cuadros de Manuel Prego de Oliver, el pintor orensano fallecido en 1986, figura significativa entre los más grandes de la pintura gallega de este siglo.

El acontecimiento, como colofón de las anteriores exposiciones celebradas en Madrid y en Vigo, puede catalogarse como el más importante entre las efemérides artísticas del año, muestra visitada, pese a la distancia de la capital, por centenares de personas durante los meses de marzo y abril. Y en la misma y plena primavera, la Caja de Ahorros Provincial creaba el premio Prieto Nespereira para dotar el I Concurso Internacional de Grabado, con un millón de pesetas y la inauguración de la exposición de la obra del grabador que, a sus 93 años, estuvo presente en el acto inaugural que presidió el titular de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne.

Así, la ciudad tuvo la oportunidad no frecuente de poder presentar dos exposiciones de relevante interés, a las que podríamos sumar la de escultura al aire libre en la Plaza Mayor, iniciado el otoño, y la despedida del año con la sorpresiva muestra de “Orensalia 90”, titulada “Servicio Público”, en las salas del Museo Arqueológico provincial, en donde una amplia colección de urinarios de construcción industrial fueron convertidos en objetos artísticos para pasmo de los asombrados visitantes.

El adiós a Prego de Oliver

La Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, con la Diputación provincial, la Fundación Barrié de la Maza y otras instituciones, programó, bajo la dirección de José Manuel García Iglesias, exposiciones antológicas del pintor Prego de Oliver con la edición de un libro-catálogo de su obra. La primera exposición se celebró en las salas Conde Duque, de Madrid, colaborando el Ayuntamiento de la capital madrileña y constituyendo un evento de indudable relieve en la vida artística de la ciudad. Luego, la muestra fue trasladada a las ejemplares salas de la Caja de Ahorros de Vigo, en el García Barbón, con evidente resonancia a nivel gallego. Ésta, del Pazo de Vilamarín, fue la última muestra dedicada al pintor, subrayada con la edición del libro-catálogo, obra de José Manuel García Iglesias, que realizó un profundo estudio de la pintura de Prego y un exhaustivo catálogo de su obra, recogida para esta exposición de varios museos y colecciones particulares, además de la importante y última que ha quedado en poder de su familia, y para la cual se ha vuelto a poner de relieve la imperiosa necesidad de que pueda pasar a un Museo de Arte Contemporáneo que presida la vida artística de la ciudad.

Antológica de Prieto Nespereira

La inauguración de la exposición antológica de los grabados y pinturas de Julio Prieto Nespereira, lo fue, además, de las nuevas salas del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros provincial de Orense en su sede central de la Casa Junquera, en la avenida de Pontevedra. Ocho salas fueron dedicadas a esta muestra, anunciada como exposición permanente. Presidió el titular de la Xunta de Galicia y allí, el presidente de la entidad crediticia anunció la creación del premio Prieto Nespereira, dotado con un millón de pesetas en el primero, para el I Concurso Internacional de Grabado que convocaría la entidad. Prácticamente, toda la obra calcográfica del grabador estuvo allí expuesta, lograda a base de las reproducciones de la amplísima colección de planchas que el grabador no destruyó, y que figuraban como “prueba de artista”, al tiempo que se hacían gestiones últimas para lograr que Prieto Nespereira donase a la entidad toda su obra artística. El grabador estuvo, a sus 93 años, presente en el acto, por lo que recibió numerosas felicitaciones y adhesiones.

Esculturas en la Plaza Mayor

Fue en septiembre cuando se inició, en la Plaza Mayor orensana, esta exposición de escultores gallegos, una colectiva organizada por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento, con obras de Ramón Conde, L. Borrajo, Castro López, Moncho Amigo, Juan José Lomarti y Manuel Pérez Mouta. Pie-

dra, madera, hierro y con tendencias postmodernas de la escultura ofrecieron ocho ejemplares de gran formato, muy visitados por los orensanos.

Dos cierres y despedida de año

El cierre de dos salas de exposiciones ha venido a agravar el panorama de las exposiciones de arte en la ciudad, carente de salas profesionales ya. El primer cierre ha sido el de la sala situada en los bajos del edificio Torre de Orense, de la Caja de Ahorros, que prácticamente se clausuró con una exposición colectiva de artistas orensanos, organizada por Club Deportivo Orense y a beneficio de las arcas del club, juntamente con otra paralela en la sala del Ateneo, con un total de más de cien obras de promiscua calidad y plurales tendencias. Se trataba de una digna sala de fácil acceso, situada en el centro neurálgico de la población, reemplazada desde entonces por la sala del Aula de Cultura en la primera planta del edificio de la avenida de Pontevedra. La otra sala que cerró ha sido la Galería Expresión a finales del mes de abril, otra sala profesional de fácil acceso, pues estaba situada en la calle del Paseo.

La despedida del año corrió a cargo de una insólita exposición de urinarios industriales, convertidos en objetos artísticos, a la manera de Marcel Duchamp, una vanguardia totalmente pasada, pero a la vez varios artistas orensanos prestaron su colaboración en una muestra titulada “Servicio Público”, enmarcada en la Orensalia 90, organizada por la Confederación de Empresarios y el grupo Alexandre Bóveda. Allí expusieron Vidal Souto, María Ruido, M. Mosquera, Xurxo Oro Claro y Xoán Castro, de quien partió la idea de esta exposición. El lugar ha sido el Museo Arqueológico provincial.

Los fondos de arte de la Diputación

La sala del Aula de Cultura de Caixa Ourense fue el escenario de dos exposiciones de pinturas y esculturas retrospectivas, formadas por un amplio catálogo de obras de los fondos propiedad de la Diputación provincial. Durante el mes de enero se desarrolló el I Ciclo, con obras —16 de pintura y 6 de escultura— procedentes del Convento de San Francisco, así como de Parada Justel, Silvio Fernández, Cándido Fernández Mazas, Tiberio Avila, Jesús Soria, Luis Fernández Xesta, Antonio Gómez del Campo y Enrique Barros, entre otros. En el II Ciclo se expusieron obras de Colmeiro, Fernández Mazas, Luis Trabazo, José Luis de Dios, Tomás Bóveda, Prego de Oliver, Quessada y otros, así como cuadros procedentes de la donación de la biblioteca y pertenencias de Eduardo Blanco Amor, con esculturas de Failde, Florencio de Arboiro, Xosé Cid y alguno más. Los dos catálogos editados se concretaron a reproducir a todo color algunos cuadros y esculturas,

sin una sola nota informativa o crítica sobre los autores, muchos de los cuales aparecieron al espectador como enteramente desconocidos.

Otras salas y exposiciones

Galería Expresión ofrecía, en este primer mes del año, aunque inaugurada en diciembre, una exposición del pintor orensano Virxilio Fernández. Acababa de regresar de Alemania, donde trabaja con asiduidad. Su obra, plural en temática, fue una síntesis de composición, el color como masa en rica gama de contrastes y complementarios, con temas de paisajes urbanos y “variaciones” sobre temas de pintores como Fragonard, Coubert, Poussin, Veronés, Zurbarán, Tintoretto y otros, en una interesantísima colección titulada “Ciudades e outras músicas”.

La misma galería ofreció en febrero una muestra de Xurxo Oro Claro, con su ritmo plástico en pintura y esculto-pintura de marcada tendencia expresionista. Y luego, ya como colofón de la sala, una exposición de María Rosa Caporale, la argentina que reside en Orense hace años, con una bella muestra de expresividad pictórica.

El Aula de Cultura de Caixa Ourense, tras la exposición de fondos de la Diputación, ofreció muestras del acuarelista Antonio Heredero; una colección de Baley (María Isabel Pérez Sanchez), natural de Carballiño y residente en Vigo; paisajes y niños de Carmucha Vázquez Prats; paisajes de Arturo Cifuentes; abstractos y figurativos de Mingos Teixeira; paisajes gallegos y castellanos de Xavier Pousa; la escultura —toreros y tipos de folklore— en bronce y metales de José Penado; así como, finalmente, una colección titulada “Del humor a la pintura”, de Fernando Quesada.

Galería Esse, en la calle de Calpurnia Abana, ofreció pintura de vanguardia o, cuando menos, de evidente actualidad. Julio Juste con técnicas mixtas; Fernanda Fernández, la bonaerense que estudia en España, con cuadros hiperrealistas; Agustí Puig, con arte pobre; Rafael Leonardo Setién, con neoexpresionismo; la valenciana Carmen Berenguer; una colectiva de Laxeiro, Pamen Pereira, Manuncho, María Ruido, Agustí Puig y María de Felipe, para finalizar con una muestra de Xurxo Oro Claro en diciembre, con pintura y escultura informalista.

Los aficionados y los cafés

Pasamos a las salas de los cafés en donde, generalmente, exponen los aficionados. Las más regulares en exposiciones son Café Isaac y Studio 34. En la primera se ofrecieron obras de Antonio Blanco, cerámica; Sergio Colón, el arquitecto bonaerense que trajo imaginería precolombina; Manolo Catoira con pinturas y “peixes”; “Xondo”, Manuel Iglesias Otero, con pintura imaginativa; cerámica mural de Luis Graña; grabados del madrileño Antonio Soria; pintura abstracta en relieve de Méborat, así como en el vera-

no, una colectiva con la que se conmemoran los diez años de la fundación del Café.

En Studio 34 vimos acuarelas de Javier Varela Guillot; Cardo, un joven orensano de A Lonia; una muestra colectiva de Quessada, Reinoso, Vidal Souto y Alicia Alonso; el joven Javier Varela con pasteles; veintidós acuarelas de jóvenes estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, de notable interés; y las obras de talla en madera pintada de Alejandro Quintana.

En Café Latino expuso Elena Nieto, aparte otras exposiciones de jóvenes. En “La Cava”, Hilde Couto y Elena Nieto aparte de otras ocasionales como en “El turco”.

Galería Sargadelos, una buena sala escasamente utilizada, ofreció exposiciones de Rosa Navas, del orensano-lucense José Luis García Boente y de Ballester Sastre o “la pintura del sueño”, como se tituló su colección.

En el Obradoiro de Tamallancos, de exposición permanente, vimos obra de Miguel Carballo y de la griega Sula Repani. En el claustro de Liceo Recreo Orensano la obra del escultor venezolano Pérez Pimentel.

El Museo Municipal

Dejamos para el final las escasas exposiciones de arte del Museo Municipal, reconvertido en sala de exposiciones para actividades de muy promiscua intencionalidad y calidad. Allí vimos óleos de la Hermana Loreto, la monja carmelita que se atiene a los cánones más clásicos de la pintura, especialmente de inspiración religiosa; una colectiva titulada “Ay, meu Ourense!” con obra de artistas locales en uno de esos casos de oportunidad festera que ofrecen escaso interés y la exposición de Castro Couso y Ana Pasarín, que ocuparon dos plantas con una extensa colección.

Señalar, como más significativa, la exposición de 3 artistas de Israel, de Kibutz, titulada “Niños de Israel pintan El Al”, de indudable interés en el Ateneo.

Apertura y cierre

El año se inició y se terminó, como todos, con la apertura al público, del Belén de Baltar, en la plaza de San Cosme, un escaparate impresionante del mundo rural gallego, una especie de museo antropológico que debiera permanecer abierto todo el año. La obra de Arturo Baltar en el “Belén de Orense” pude decirse que abre y cierra el año de exposiciones, una actividad, en la ciudad, que va perdiendo fuerza porque los organismos públicos le dan la espalda cada año más descaradamente.



Documentos





Damián Yáñez Neira

El Archivo actual del Monasterio de Oseira

III

46. 1. Apuntes sobre la biblioteca cisterciense lusitana, debidos a la pluma del P. Lorenzo Herrera, monje de san Isidro, con multitud de reseñas manuscritas facilitadas de Portugal: Fue un intento de poner al día la biblioteca hispano-lusitana de Muñiz, que luego se paró y quedó empobrecida, por cuya causa no se ha publicado. 2. Apuntes relacionados con san Benito, con motivo del XV centenario de su nacimiento, celebrado por la Iglesia universal en 1980. Hay algunos impresos relacionados con el mismo tema. 3. Biografía de san Raimundo de Fitero, fundador de la orden militar de Calatrava, publicada por la rev. Nova et Vetera en 1984. Acompaña un ejemplar impreso de la misma. 4. Manuscrito del s. XVII, incompleto y muy deteriorado. Trata sobre apeos.

47. 1. Recortes impresos de prensa sobre temática cisterciense, principalmente, desde hace más de medio siglo. 2. Fotocopia del ms. *Synopsis monasteriorum congregationis Hispanicae Cisterciensis, seu Castellae et Legionis*. Obra inédita debida a la pluma del padre Basilio Mendoza, monje de Huerta. Muy interesante. Contiene un resumen histórico (en latín) de cada monasterio de la Congregación de Castilla, con los monjes insignes de cada uno de ellos. También se hace una reseña de los principales colegios de la Congregación y de algunos monasterios de religiosas. 128 pgs. (El original se encuentra en San Isidro de Dueñas). 3. Datos sobre personajes cistercienses, algunos ya publicados, otros inéditos, como son algunos sobre el padre Caramuel. 4. Datos sobre diversos monasterios cistercienses, entre ellos los de Herce, Santa Fe, Bujedo de Juarros, id. los que cita Ambrosio de Morales en su Viaje a Galicia. 5. Copia mecanografiada de datos y documentos interesantes sobre la Congregación Cisterciense Aragón, sacados de C. S. de

Cogullada, 1913 Dom J. Rabory, por el padre Alberto Gómez de las Bárcenas.

48. 1. Libro de Actas del monasterio cisterciense de Santa María de Vega(Palencia) (fotocopia), que figura en el AHN de Madrid, sig^a 9. 843. Lleva como portada este título: *Libro de este Monasterio de Santa María de la Vega. En este libro se contiene la Relación de todos los Abbades que a habido en este Monasterio de Nra. Señora de la vega, desde su fundación y sus nombres dellos ellecciones y confirmaciones con día mes y año*. Se inició en 1626 y finaliza en 1632. Contiene, además una cantidad fabulosa de datos, cartas del general, del gobierno, bulas. 2. Datos relacionados con el XV centenario del nacimiento de San Benito, con los actos principales a nivel de distintas naciones. 3. Datos variados sobre el Hno. Rafael Arnáiz Barón, en su mayoría impresos. Contiene las fichas que sirvieron de base para hacer la obrita *Mi vivir es Cristo*, que publicó el Perpetuo Socorro. Se incluye el *Votum promotoris generalis Fidei*, sobre la Causa de Beatificación de este santo religioso.

49. Toda la documentación de esta Caja pertenece al monasterio cisterciense de Carrizo de la Ribera, en la cual cabe destacar: a) Carta de Visita, realizada al monasterio por fray Roberto Muñiz, en 1802, por comisión de la abadesa de las Huelgas. Manuscrito original. b) Cópia mecanografiada de una monografía sobre el monasterio escrita el siglo pasado por el capellán don Jaime Morán. c) Trabajo histórico-artístico sobre el monasterio, por José María Luengo, 1976. d) Cópia mecanografiada con los orígenes del monasterio, obras realizadas en los últimos tiempos y algunas noticias de Otero de las Dueñas. e) Algunos documentos alusivos al monasterio de Graefes (cópia). Manuscritos, copias de documentos, cartas e interminables datos facilitados por la madre Gloria Alvarez, archivera del monasterio.

50. 1. Catastro del Marqués de la Ensenada, correspondiente al pueblo de Lovios, escrito en 1752. Contiene todos los vecinos de que se componía, con los bienes respectivos de cada uno. Ms. original, encuadernado en pergamino de la época, 516 folios. 2. Memorial del pleito seguido en Lugo entre don Tomás Pardo Ribadeneira, vecino de dicha ciudad, y don Fernando Arias Ozores, señor de la casa de San Miguel de Penas, sobre el patronato y presentación de los beneficios de San Miguel de Costante y anejos, 1698. Papel original, 25 folios. Contiene un árbol genealógico. 3. Arriendos hechos a don José María Pardo de San Julián de Ourol, por don Benito Núñez de san Vicente do Burgo con poder de su padre don Julián, 1818. Papel original, 3 folios. 4. Nombramiento dado por el señor Obispo de Lugo a favor de don Francisco Requeyxo presbítero, para cura de San Miguel de Costante. 7-II-1785. Papel original, 4 folios. 5. Dos ventas simples otorgadas a favor de don

Miguel Neira y Vermudez, una por don Manuel Padro y Vivero en 1813, y la otra por don José López en 1817. Papel original, 4 fls. 6. Certificación de una sentencia de vacante del beneficio curado de San Miguel de Constante y anejos, por la que se adjudicó a don Lucas Quiroga, 1810. Original, 8. folios. 7. Manuscrito en el que consta el cobro de rentas en diversos pueblos de Lugo, perteneciente a cierto canónigo, cuyo nombre está borroso, siglo XIX,

51. 1. Apuntes personales, de diversa índole, pertenecientes al presbítero don Manuel Vázquez Ogando, Dr. en medicina, gran bienhechor de la Biblioteca de Oseira, a la cual legó la familia unos 700 volúmenes de materias diversas, por lo general de tema filosófico. 2. Antonio López Carballeira, Ensayos: I. El Mago, filosofía de la ilusión. II. Los místicos, hombres cumbres. III. La pirámide, arquitectura de la vida. Copia mecanografiada. 3. Carta pastoral del cardenal don Luis de Borbón, arzobispo de Toledo, a su clero y diocesanos, exhortándoles a acatar las disposiciones reales, impreso de 1821, 15 pgs. 4. Cuadernillo curioso de tres folios, del Semanario Pintoresco, pgs. 535-540, en el cual hay las referencias siguientes: Málaga, Fenómeno extraordinario en Galicia, Pestolazzi y antigua Leyenda de san Cristóbal. Contiene grabados respectivos. 5. Carta pastoral de don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de Toledo, a todos los fieles del arzobispado de Toledo, 7-X-1773, impreso de 76 pgs. 6. Real decreto para el establecimiento del sistema general de hacienda. Instrucción para el repartimiento y cobranza de la contribución del reino y bulas dadas por el papa. Impreso en Madrid, en 1817, 48 pgs. 7. Serie de circulares, pragmáticas, cédulas reales y otros documentos regios variados, de la primera mitad del s. XIX. Todos impresos, con el sello real grabado. 8. Carta pastoral de don José Ximénez, obispo de Cartagena, a todos sus diocesanos, 13 de marzo de 1813. Impreso de pgs. XIV. 9. Lista o reducción del valor de los Napoleones a reales, a razón de 18 reales y 24 mrs cada uno. Reducción igualmente de francos a reales y maravedís, de Napoleones de oro, de Luises, y de otras monedas. Impreso del s. XVIII, 6 folios.

52. El contenido de esta caja son una serie de manuscritos, apuntes de don José Madrazo y Escalera (1883-1884), agrupados de la siguiente forma. 1. Historia crítica de la Literatura Española, dadas por don Marcelino Menéndez Pelayo en el curso 1882-1883. 2. Apuntes de literatura griega dictados en el curso 1880-1881 por los profesores de lengua griega don Lázaro Bardón y Gómez y don Alfredo A. Camús. 3. Apuntes de literatura latina, del curso 1878-1879, del profesor Camús. 4. Apuntes sobre Numismática. 5. Id. sobre estética. 6. Id. sobre Bibliología. 7. Id. Sobre Arqueología. 8. Id. sobre Instituciones de la Edad Media y Moderna. 9. Memorándum de Literatura general. 10. Relaciones del Conde de Alarcos y Lisardo el estudiante.

Poemas con su grabado respectivo. 11. Sermón sobre el Juicio Final, pronunciado en Solsona el 21 de noviembre de 1896, por el diácono R. C. S. ms. de 11 hojas. 12. Sakespeare en España. Escrito de 7 pgs. 13. Gramática árabe, pro manuscrito, de 111 pgs. 14. Apuntes variados e interesantes sobre diversas materias, del mismo autor. 12. Diversas circulares impresas dirigidas al monasterio de San Clemente de Toledo, s. XIX. Precioso grabado con del santo Cristo y los gozos del Cristo del Nogal, venerado en la Concepción de Palma. Bula bilingüe del papa Pío VI. Diversas cartas de hermandad. Decreto de los Inquisidores mandando recoger varios libros, 28-XII-1767. Modelos de cartas de hermandad, del monasterio de la Asunción de Toledo. Programa de cultos en el Centenario de san Bernardo, 1891. Circulares que tratan sobre el nuevo breviario cisterciense.

53. 1. Trabajos de don Avelino Gómez Ledo, mi gran amigo y gran bienhechor de la biblioteca de Oseira: 1. a) Sinfonía de temas gallegos. b) La Beata Etéria. c) En torno a santa Señorina. d) El autor de la Salve Regina. d) Luces de Compostela. f) La música religiosa y el canto popular gallego. g) Homilía en el centenario de la boda de Rosalía de Castro. h) Dos palabras sobre Cabanillas. i) Recuerdo de Rey Soto. j) En el aniversario de la muerte de don Francisco Vales Failde. 1) Dos cartas autógrafos de id. Algunos impresos sobre Amor Ruibal. 2. a) La Eneida de Virgilio, traducida al gallego. Obra inédita de don Avelino Gómez Ledo, de gran interés, que supone un trabajo ímprobo. b) Versos con dedicatoria, por el mismo autor, posiblemente inéditos. 3. Apuntes y trabajos de don Avelino Gómez Ledo, entre los que destacan sobre Amor Ruibal. 4. Consulta hecha en 1641 a tres doctores de Salamanca, sobre si los generales de la Congregación de Castilla podían hacer la visita regular en los monasterios de religiosas sometidos a Meira, Buenafuente o Moreruella. Documento original de la época.

54. Continúan los trabajos y apuntes de don Avelino Gómez Ledo, gran bienhechor de la biblioteca de Oseira. 1. A mis antiguos feligreses. Copia de la obra impresa en 1973. 2. Suplemento de Informaciones referente a Galicia, donde se habla de arte, de industria, sanidad y del vino, principalmente. 3. Las geórgicas de Virgilio, traducidas al gallego. 4. Las églogas de Virgilio, traducidas también al gallego. 5. Traducción al gallego de los Evangelios de san Marcos y san Juan. 6. Obra teológica.

55. Siguen los trabajos diversos de don Avelino Gómez Ledo. 1. Carpea con apuntes sobre temas variados. 2. Borrador de la traducción al gallego del Evangelio de san Mateo. 3. Id. de san Lucas. 4. Id de san Marcos. 5. Id de san Juan. 6. Traducción del Apocalipsis al gallego. 7. Número 26 de la revista *Vida eclesiástica*, nov. 1926, en la cual se hallan pequeñas biografías del Cardenal Casanova y Marzol, don Juan Nicasio Gallego. Poema sobre el Monas-

terio de santa María de Huerta, acompañando grabados del refectorio y portada de la iglesia. La muerte de Amor Ruibal. 7 bis) *Vida Eclesiástica*, 1930. Contiene una biografía sobre don Antonio López Ferreiro, a quien Menéndez Pelayo elogia en gran manera. 8. Trabajos y apuntes sobre Amor Ruibal y Menéndez Pelayo. 9. Número del periódico *La Voz de la Verdad*, de Lugo, 20-VI-1920, dedicado al nuevo obispo fray Plácido Angel Rey, con fotografías. 10. Copia de la *Vida de santa Señorina, virgen*, sacada de un antiquísimo manuscrito que se conserva en la Iglesia de Basto. 37 pgs. 11. Conferencia sobre Cabanillas, leída en el Centro Gallego de Madrid, diciembre 1969. 12. Apuntes sobre el autor de la Salve. 13. Sobre Santiago de Compostela: Charla por la Radio Nacional. Peregrinaciones a Compostela. La ruta de Santiago y la unión de Europa. 14. Apuntes diversos. Destaca: La música y el canto popular gallego. 15. Recuerdos de Rey Soto. 16. La Beata Etéria. Una escritora gallega del s. IV. 17. Dos cartas autógrafas del padre Juan Postius, C. M. F. 18. Carta autógrafa de don Francisco Javier Vales Failde, comunicando la consecución de una beca para estudiar en Salamanca don Avelino Gómez Ledo. 19. Entrevista a don Avelino y algunas poesías suyas. 20. Libro impreso con los trabajos premiados en el seminario conciliar de Madrid, sobre concurso literario abierto en el tercer centenario de la muerte de Cervantes. El segundo trabajo premiado es de don Avelino.

56. 1. Pleito sostenido entre el concejo, justicia y regimiento de la villa de San Martín de Valbení, con el prior, monjes y convento de Palazuelos (Valladolid), sobre pastos y aprovechamiento de Valdecelada, Prado de Granales y monte de los Pedrazos. Fotocopia de un impreso de la BN, 85. pgs. 2. Impreso periodístico de don Luis Campo Fernández, sobre historia del priorato de San Salvador de Asmas, y sobre algunas personas nobles de la comarca. 3. Datos interesantes sobre los monasterios de Rueda, Poblet y Sanctes Creus, publicados en almanaques y ABC, con ilustraciones de comienzos de siglo. 4. Cultura, santidad y crisis en los monasterios cistercienses portugueses. Conferencia del PD, tenida en Alcobaça en 1981, en el centenario de san Benito, publicada resumida en la rev. portuguesa "Ora et labora". 4 bis) Dos conferencias de id. sobre los cistercienses en León. (Benedictinas 30-V-1980 y paraninfo de la facultad de Veterinaria de id. 12-V-1982. 5. Pleito entre don Narciso Antonio de Novoa y Montenegro, contra don Gonzalo Rexeiro. 1714-1745. Ms. original de 78 folios. 6. Libro de cofradía de Ntra. Señora de Cobas, iniciado en 1783, pero en realidad falta un centenar de hojas al principio, y sólo hay las cuentas desde 1760 hasta fin del s. XIX. Hay algunas hojas, que estuvieron escritas, cortadas con tijera. Forrado en pergamino. 7. Fotocopia del ms. 6. 224 de la sección clero del AHN, que es el Tumbo foral de la mayordomía del priorato de Furco en Asma.

Muy interesante, por aportar datos de todas las aldeas del contorno, a partir del s. XVI.

57. 1. Libro de Constituciones, cuentas, acuerdos y más advertencias de la Hermandad de Eclesiásticos de la Virgen de COBAS, nuevamente erigida en su capilla sita en la Parroquial de Sn. Christobal de Cea, que se celebra en su Hermita todos los años en los sábados infra-octavas del Corpus Christi y Fieles difuntos... 1791. Grueso tomo forrado en pergamino de la época, de 291 fls. Buena conservación. Contiene la primera hoja impresa en ese mismo año. Constituciones: folios 1-5. Sigue el libro de cuentas que se rendían cada año, a partir del referido año 1791, hasta 1803. En el f. 84 comienza el libro de Juntas, acuerdos y advertencias. En el f. 154, libro de cuentas del depositario. En el f. 190, libro de difuntos. En el f. 220 están las entradas, y en f. 256 se consignan las alhajas. 2. Libro de cuentas, y entradas de personas en la cofradía de Ntra. Sra. de Cobas, s. XIX. Consta de 172 folios, de los cuales solamente hay escritos con mala caligrafía los 22 primeros. 3. Dos fotocopias de las Constituciones de la Congregación de Castilla, de 1552, obra rarísima que se encuentra impresa en la B. N. sección de raros. (No conozco otras más antiguas que éstas. Se habla de que fue fr. Cipriano de la Hueva quien las recopiló por mandato del capítulo general, pero en dichas constituciones no consta). 4. Apuntes y notas sobre espiritualidad de santa Teresa de Jesús.

58. El contenido de esta caja comprende toda la documentación utilizada para el montaje y desarrollo del primer Coloquio sobre la historia del Monacato Benedictino en Galicia y Portugal, celebrado en Orense en marzo de 1981, con motivo del XV Centenario del nacimiento de san Benito. Hay toda clase de informes, cartas, curriculum vitae de muchos asistentes –algunos de marcado relieve histórico– diplomas, prensa, etc. Hasta una especie de proyecto que lancé para institucionalizar esta clase de asambleas, con vistas a hacer el Monasticon del Monacato Gallego, como lo tienen ya otras regiones, pero tal proyecto no cristalizó. Habrá que esperar la hora de Dios. Se lanzaron muchas ideas, pero el llevarlas a la práctica, es harina de otro costal, claro.

59. 1. Libro de foros perteneciente a San Salvador de Chantada. Original de 260 folios, forrado en pergamino, muy deteriorado. 2. Libro manuscrito original, de foros del mismo monasterio, de 79 fls. 3. Manuscrito original, forrado en pergamino, de foros del mismo monasterio, s. XVI, 40 fls. 4. Manuscrito original, forrado en pergamino de la época, sobre el mismo monasterio, s. XVI. 125 fls. Muy deteriorado. 5. Id. id, id. 54 fls. 6. Manuscrito original muy interesante, del s. XVII, en el cual se contiene: Relación de viñas, sotos, bodegas, casas, molinos, hacienda de Lemos y Ribadavia y ven-

tas de los monasterios en los distintos pueblos y aldeas. Al final de este manuscrito se da una larga lista de personas con las cuales se ha establecido foro, abundando en todos los manuscritos la familia Moure.

60. 1. Contenido: borradores y apuntes muy interesantes, en gran parte del malogrado padre Ezequiel Martín de Velasco. Destaca una lista de todos los monasterios de España, fecha de fundación, pontífices y reyes que gobernaban en la época de fundación; datos sobre hagiografía de religiosos y religiosas santos, lista de monasterios cistercienses femeninos con fecha de fundación, borrador de generales de la Congregación de Castilla, etc. 2. Fotocopia de un impreso con este título: *Respuesta a las quejas de algunos monges de la Orden de N. P. S. Bernardo publicadas en un Manifiesto sin nombre de autor*. Fue hecha esta respuesta por fray Bernardo de Cartes, catedrático de Prima de la Universidad de Alcalá, s. XVII. 20 fls. 3. Otra fotocopia de un impreso interesante, con este título: *Respuesta a la declamación parenética, y a quanto publican los Monges de San Bernardo, naturales de Castilla la Nueva contra los de Campos y Galicia*. 45 folios. No lleva firma ni año, pero es de la misma época que la anterior. 4. Tercer documento, de la misma calidad de los anteriores, titulado *Declamación parenética contra los ambiciosos conatos de los monges que solicitan en Roma turbar la paz, y alterar el presente gobierno de la Congregación de Nuestro Padre San Bernardo*. Encierra la particularidad de ofrecer las listas de cargos en la Congregación, con la agravante de citar algunos nombres con este estribillo: “*hoy cabeza de los sediciosos*”. Muy interesante para la historia de la crisis en la C. de Castilla. 5. Apuntes del P. Ezequiel Martín de Velasco, correspondencia que mantuvo hacia 1950 con distintas casas de la orden en el proyecto de hacer una historia del Císter, y con importantes personajes, como el Dr. Layna Serrano, el P. Anselmo Dimier, Jean Gutton, etc. Citas de los trabajos sobre el Císter del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. 6. Traducción de un opúsculo que en el s. XIX escribió en latín un capellán sobre los monasterios de Gradefes y Otero de las Dueñas. Hay que leerlo con precaución porque está plagado de errores.

61. Datos sobre herrerías monásticas en la comarca del Valdeorras s. XVII-XIX. Entre ellos figura el “Fuero de la herrería o fábrica de hierro llamada de Soldón, del dominio directo de la orden de San Juan de Jerusalén, otorgado por el comendador de Quiroga, fray don Alvaro de Ulloa, a favor de doña Antonia de Losada... 1647. 2. Algunos documentos originales sobre la comarca del Bierzo, s. XVII-XIX. 3. Fotocopia de parte del tumbo del monasterio cisterciense de san Bernardo de Granada y de algunos otros documentos. Se contiene copia de la pequeña monografía hecha por el P. D., (aparecida en Cistercium), así como apuntes del mismo monasterio. 4. Datos

sobre los monasterios cistercienses de san Benito y la Encarnación de Talavera de la Reina. 5. Borradores de Homilías de Monseñor don Miguel Araújo Iglesias, Obispo de Mondoñedo-Ferrol, gran bienhechor de la Biblioteca de Oseira.

62. 1. Fotocopia de un ms. muy interesante sobre el monasterio de Fiteiro. Contiene datos sobre los orígenes del mismo y de la orden de Calatrava, sobre fray Marcos de Villalba y fray Fermín de Ibero, (se lee mal, por traspasar la tinta el papel). 2. Sermones del Bto. Guerrico. Borrador directo, sin corregir. Luego se hizo otro corregido, que salió impreso con el título *Homilías litúrgicas*, por los padres del monasterio de Azul. 3. Documentación sobre el monasterio de Nogales. Alguna es original, de los s. XVIII-XIX, otra en fotocopia, como es parte del tumbo –escrito por fray Lorenzo Pérez + 1641– que se halla en el archivo de Astorga, de otro ms. del AHN donde consta el abadologio, y un catálogo de monjes ilustres de esta casa, otro abadologio mecanografiado, que luego se imprimió por E. Díaz Jiménez en la *Revue Hispanique* de New York, 1923. Por fin, otra fotocopia del ms. 3. 292 de la BN. de Madrid, en que se trata de la fundación del monasterio. Advierto que sobre el mismo publicó el padre D. el abadologio y personajes ilustres en “Archivos leoneses”.

63. 1. Fotocopia del Tumbo del monasterio de San Miguel de las Dueñas, y de la historia inédita del mismo monasterio, escrita por el capellán fray Ambrosio Delgado, antiguo monje de Monfero, de origen orensano. b). Carta autógrafa de visita regular hecha al mismo monasterio de San Miguel de las Dueñas, por el general de la Congregación de Castilla fray Malaquías Sáez, 1769. 2. Fotocopia de la Historia del Santo Rey Don Alonso el Bueno y noble, noveno deste nombre entre los reyes de Castilla y León, por don Baltasar Porreño, ms. muy legible. (El autor sigue la leyenda negra sobre el amancebamiento del rey en su primera juventud, recién casado, carente de fundamento histórico. 3. Dialogus inter cluniacensem Monachum et Cisterciensem de diversis utriusque ordinis observantiis. (Copia de una obra antigua). 4. a) “Novena a Ntro. Redentor Jesucristo que se puede hacer pública o privadamente ante cualquiera de sus Sagradas imágenes y especialmente ante la del Santo Aparecimiento”. Ms. original de don José Díaz Felpeto, cura de Monfero (1868-1878), gran entusiasta del monasterio y de la Virgen de la Cela, que murió de los disgustos que le ocasionaron compañeros y personas envidiosas. - b) Otra “Novena del Glorioso San Ramón Nonato, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, del Real Orden de Ntra. Señora de la Merced Redención de Captivos Cristianos, abogado de las mugeres preñadas protector de los labradores y de los dolores de Cabeza”, por el mismo autor Díaz Felpeto. c) Santo Viacrucis, ms. original. De autor moderno, con

la particularidad de que está todo en verso, y en vez de catorce, tiene quince estaciones, añadiendo la del entierro del Señor. 5. Datos insignificantes sobre los monasterios cistercienses riojanos. 6. Fotocopia del ms. 6361 de la BN de Madrid. Se trata de un Ceremonial Cisterciense que perteneció al monasterio de Piedra. Al final trae el oficio de difuntos en canto gregoriano. (Tenemos, además, en el archivo una cinta de microfilm del mismo ms.).

64. 1. *Vita de San Famiano, Sacerdote confessore e Monaco cisterciense*, por Splendia Andrea Pennazzi da Soriano, protonotario apostólico, Orvieto, 1723. Fotocopia. 216 pgs. 2. *Vita di S. Famiano Protectore della citta ducale di Gallese*, por D. Andrea Corsini, Viterbo, 1790, pgs. 132. Escrita en verso. (Fotocopia). 3. *Officia propria Sanctorum*, en la cual se contiene el oficio de San Famiano, en latín, Roma, 1833. 4. Carpeta con preciosas fotografías sobre San Famiano, enviadas desde Gallese (Italia), en 1990, con motivo del Centenario de su nacimiento. 5. Reproducción de algunas estampas grandes de San Famiano, y oficio divino que se celebra en Gallese. 6. Sermon de fray Cipriano de la Huerga, “delante del Rector y Vniversidad de Alcalá, el día que se leuataron los pendones, por el Rey don Philippe nuestro Señor. 7. Conceptos sobre algunos términos, como por ejemplo, *encomienda, monje, abad, abadengo, estrecha observancia, congregacion de Castilla, orden militar de San Bernardo, capítulo general, Hospital del Rey*, etc. 8. Noticias sobre monjes de la Orden, apuntes particulares del padre D. , Caramuel, Cipriano de la Huerga, Agustín Vázquez Varela, Gerardo Vázquez. 9. Datos sobre fray Francisco García Casarrubios y Melgas, obispo de Tuy. Se contiene un ms. original en pergamino, de este religioso, muy interesante, en el cual hay datos preciosos sobre su persona, defunciones de monjes de la Congregación de Castilla 1799-1833, y además otros datos muy estimables. Reseña que nos ofrece de este prelado obispo Avila y La Cueva. 10. Monasterio de las Huélgas Reales de Valladolid, por Esteban García Chico, 1960. 11. El Monasterio de Bonaval, por José Torija Alonso, 1948. 12. El cartulario del monasterio de Ovila, por Agustín Millares Carlo, 1933.

65. En esta caja hay alrededor de unos 40 manuscritos de don Dionisio Sánchez Montero, natural de Salamanca, que vive en Madrid, C/ Martín de los Heros, 76-2º A, 28008 MADRID. Es el fundador de la Colonia España, perteneciente al ayuntamiento de Galapagar. Se titulan *DIARIO DE UN CREYENTE. Siguiendo la Cruz*. Por espacio de más de veinticinco años ha venido consignando en ellos sus vivencias, impresiones, anécdotas y toda suerte de peripecias, que tienen su valor, y han de servir para que algún día se pueda extraer una verdadera biografía edificante, para demostrar cómo esta persona –que ha estado bien situada en la vida, por razón de sus cargos: abogado, comisario de policía, teniente coronel de aviación, director del observa-

torio metereológico de la Universidad de Madrid, etc. – ha vivido su cristianismo práctico y ejemplar. Como es natural, en ellos viene la historia de cómo creó una hermandad en la Colonia España, que comenzó a funcionar de maravilla, pero se la cargaron personas precisamente clericales –de acuerdo con algunos hermanos rebeldes a quienes don Dionisio había arrojado de la hermandad por su comportamiento nada ejemplar–. Una de las acusaciones contra la hermandad era “de que tenía sabor medieval”. La causa estaba en que llegaron algunos hermanos a celebrar algunas horas litúrgicas en la capilla-iglesia por él fundada en la colonia. Estos manuscritos los entregó el interesado en agosto de 1990 a la Comunidad de Oseira –en la cual convive durante quince días todos los veranos, a partir de 1966–, previa petición que alguien le había hecho, levantándose acta correspondiente en el momento de la entrega.

66. Advertimos, llenos de agradecimiento, que la documentación de esta caja –y la mayoría de todas las siguientes, relacionadas con la zona de Chantada–, es donativo generoso de don Luis Campo Fernández, abogado de Chantada, gran bienhechor del archivo y biblioteca de la Comunidad de Oseira. ¡Que Dios premie su caridad! 1. a) Memorial del pleito entre doña María Suárez Pillado y don Juan Rodríguez Paradela y don Domingo Fernández de Lemos. 1777. b) Manuscritos de foros de la hacienda de la familia de doña María Suárez Pillado. c) Pleito promovido por don Ramón Somoza Dueño de la Casa de Tor, contra Marcos y Ramón Portomeñe, padre e hijo de Ulloa. d) Prorratio foral de Gregorio de Aguiar, a instancia de doña Juana Pillado y Suárez. e) Prorratio de ocho ferrados de centeno correspondientes al foral de Francisco Lorenzo. 2. Pleitos y prorratios de foros de doña Juana Suárez Pillado, viuda de don José Somoza y Quiroga, abuela de don Pedro Ramón M^a Somoza, hijo de don Carlos Manuel Somoza, 1777-1786. 3. Casa de Torno. Foros, dotes, etc. de don Lope Somoza y Quiroga. 4. Cesión de legítimas a Gregorio Moure da Somoza, que hicieron Pedro Pardo de Rivadeneira, Ana y Teresa Rodríguez Somoza, con intervención del curador el licenciado Pedro Moure da somoza e Isabel Rodríguez con la de su marido Domingo Suárez, hijos de Pedro Vázquez da Somoza y su 2^a mujer Teresa Rodríguez Rivadeneira, 18-IX-1605. Carta de pago de la dote de Teresa Rodríguez Rivadeneira, por Francisco Rodríguez Varela su yerno, 1632. Carta de pago de la dote de Catalina Sánchez Somoza, que dio a Gregorio de Moure da Somoza su marido, Pedro González de Guitián, de Santa Cruz de Rebordaos, 13 XI 1650. Dote que hizo a María Sánchez su madre Constanza Sánchez Varela para su primer matrimonio con Pedro Pardo de Rivadeneira, 12 I 1604. Datos sobre algunos personajes emparentados con estas familias. 5. Manuscrito de cuentas de doña Carmen Cervelo, años 1963-1965.

67. 1. a) Inventario de la Casa de Cambillán, copia del haber de don José Mazaira Gómez y doña Teresa Beltrán Valiña. b) Poder de don Ramón Mazaira Beltrán a favor de Camilo Mazaira Beltrán, 7-I-1910. c) Denuncia de una nueva obra en Chouzán impuesta por José Mazarino Abogado, vecino de San Andrés de Riveras de Miño, contra Manuel Vazque Pibo de Agrijoá, año 1844. d) Foro de Cubillán, deslinde del lugar, 1747. e) Documentación relacionada con la hacienda de la familia Mazaira, de San Andrés de Riveras de Miño y Chantada. 2. a) Legajo con curiosa documentación sobre presentación de mozos reclutas para el servicio militar en la zona de Chantada y Orense, en la primera mitad del s. XIX, y algunas denuncias originales. b) Inventario de bienes de diversos vecinos en los pueblos del coto de Sobre-da, Taboada y San Juan de Laxe, 1833. c) Estado en que se halla este Monasterio de San Benito el Real de Valladolid dexando de ser Abad y partiéndose para el capítulo general fray Andrés Castro, maestro general, de hacia 1824. d) Diversos documentos pertenecientes al monasterio de San Salvador de Chantada, en los cuales se habla del general fray Benito de Gauna y varios priores del propio monasterio, (1531-1700). 3. a) Tapa de sarcófago paleocristiano en Santa María de Temes-Carballedo, por Jaime Delgado Gómez, fotocopia. b) El complejo de Temes, ¿Un monumento paleocristiano? por id. id. c) Hoja impresa sobre el origen y desarrollo de la casa-pazo de Tor. 4. a) Deslinde promovido por don José Mazaira de San Martín de Tribás, 1862. b) Inventario de las fincas del lugar de Combillán, 1910. c) Datos sobre la Casa de Cambillán, en San Esteban de Chouzán, 1821. d) Sobre foros de la misma casa. Documentación original, muy deteriorada. 5. Documentación diversa sobre San Esteban de Chouzán, sobre la casa de Cambillán, s. XVIII-XX.

68. 1. a) Querella de fuerza ganada por Juan Saco de Quiroga, 15-III-1621. b) Venta del prado de la regueira que hizo Juan González de Outeiro a Gregorio de Mamed da Somoza, 1630. c) Escritura de dote de Alvaro Sánchez Somoza, 1672. d) Carta de pago del sujeto recién citado, a favor de su hermano Pedro Vázquez de Somoza, 1667. e) Otros documentos sobre dotes y hacienda de diversos sujetos de la familia Vázquez de Somoza. 2. Documentación variada pertenece a la Casa de Torno en sus relaciones con las aldeas comarcanas, s. XVI-XVII. 3. Aforamiento del lugar de Barrio en Mourellos por Diego Vázquez de Louredo, de Santiago de Louredo, a favor de Pedro Vázquez da Somoza y su mujer María Alvarez, 1576. 4. Pleito por los vínculos entre don Juan Arias Somoza y su hermano don Felipe Arias Orozco, y transacción en que intervienen don Rodrigo Orozco y el Marqués de Valladares, s. XVIII. 5. Más documentación relacionada con el pleito citado anteriormente. 6. a) Cartas de dotes a Inés López de Quiroga para casarse con Gregorio de Moure Somoza. b) Pedimento de Gregorio Moure de

Somoza, sobre la dote de su mujer contra su suegro Pedro Saco de Quiroga. c) Autos de posesión del lugar do Castro da Roce por Gregorio de Moure da Somoza. d) Posesión que la Real Audiencia mandó dar a Gregorio de Moure da Somoza de ciertos bienes pertenecientes al vínculo. e) Recibo que dio Juan Rodríguez, clérigo, de los libros documentos y papeles que tenía en depósito Gregorio de Moure da Somoza. f) Concordia entre Gregorio de Moure de Somoza y su cuñado Juan López Saco, y oposición del primero a la querella. 7. Concordia entre Gregorio de Moure da Somoza con el licenciado Pedro Vázquez da Somoza, abad de Amoeje. Otras concordias interesantes y cartas de dote. 8. Diversas escrituras relativas a Andrés Sánchez da Somoza, hermano de Gregorio de Moure da Somoza. 9. Concordia de Esteban Rodríguez Noguerol con Catalina Sánchez Varela, hija de Constanza Sánchez Varela y de Melchor de Sobrado.

69. 1 a). Fundación de la capellanía colaticia de Ntra. Señora del Rosario en la iglesia de San Julián de Mourelos. b) Sobre bienes de dicha capellanía. c) Pleito entre don Juan Arias Somoza con don Felipe Arias y doña Petronila das Seixas, 18-VI-1762. Antecedentes documentales sobre bienes de los mismos sujetos. 2. Diversos testamentos, citaciones, compraventas y algunos otros documentos, s. XX. 3. Apuntes de don Luis Campo Fernández, sobre el monasterio de San salvador de Chantada, varios árboles genealógicos, otros documentos familiares y expediente de acreditación de estudios de bachiller y nombramiento del interesado como juez.

70. Cuentas de administración en Chantada, 1908-1909, ms. original. 2. Idem, 1909-1920, ms. original. 3. Documentación variada: apuntes sobre los priores de San Salvador de Chantada, algunos testamentos modernos, compraventas, árbol genealógico de las casas de Fondo de Vila, de Alamparte y de Pardellas Diomondi). 4. Cuaderno particional del haber quedado al fallecimiento de don Antonio Vázquez Sampayo, y su esposa doña Josefa Diéguez Montes, vecinos que fueron de Santa María de Villaquinte, municipio de Carballedo. 5. Pleito sostenido entre doña Plácida Sánchez Ferro y don Emilio Taboada Paradela. Manuscrito mecanografiado de 228 folios. 6. Copia de varias escrituras de poder otorgadas a favor de Manuel Otero Soto, de Chantada, por don Rafael Sánchez Guardamino de San Sebastián, y su hermana doña María Sánchez Guardamino de Bilbao. 7. Libro de Caja de la Casa de Basan, ms. original del año 1724, forrado en pergamino, 200 folios.

71. 1. Escrituras de Gregorio de Moure da Somoza, vecino de Santa Mariña de Rosende. s. XVII, sobre diversas materias. 2. Documentación original relacionada con el anterior, en la cual se encuentran foros, subforos, concordias, entre ellas una del canónigo de León don Antonio González de Sober, residente en San Payo de Diamondi, un mandamiento del corregidor

de Monforte, pleitos, ventas, etc. s. XVII. 3. Diversos pleitos de juros promovidos por doña María Juana Pillado Suárez de Deza, curadora de su nieto don Pedro Ramón Somoza, dueño de la casa de Torno. 4. Libro de expolios del monasterio de Santa María de Oya, comienza en 1742 y finaliza en 1835. (Fotocopia).

72. 1. Venta que otorgó María da Laje, vecina de San Juliao da Mourellos, a favor de Luis González de Mourellos, de la heredad llamada de Campo, 7-I-1588. Venta que otorgó Ares Lopez y María González su mujer, vecinos de San Juan de Vilatan a favor de Alonso González de Mourellos, de la viña llamada de San Payo, 25-I-1588. Venta otorgada por Alvaro Alfonso, vecino de San Julián de Mourellos, en favor de Juan de Lama, clérigo, vecino de Santa María de Marrube, de la viña llamada da Cortiña do Barreiro, 28 IV-1556. Escritura de contrato otorgada por Francisco Rodríguez de Felón, con otros vecinos de San Pedro de Besteiros, 24-X-1571. Dimitición hecha por Antonio Blanco, a Bastián de Paradela, del monte da Reguenga, 1587. Venta otorgada por Pedro de Sabariz, vecino de San Fiz de Laje, en favor de Alonso González, de San Julián de Mourellos, del terreno de viña llamado da Cal, 10-VI-1587. Foro hecho por Alonso Rodríguez, vecino de Pinzelo, y Jacome Rodríguez, vecino de Santa María de Nogueira, en favor de Pedro Rodríguez, creio, vecino de San Julián de Mourellos, de una casa, sita o mato, con el corral, árboles que se hallan alrededor, con bodega, que se halla cerca de dicha casa, 28-IV-1590. Un documento de 1577 en que se trata de Belesar, que es en el coto de Diomondi. Foro otorgado por Alvaro Fernández el viejo, vecino de Santa M^a de Arcos, y Gregorio Fernández su hijo, a favor de Blas Pérez de Felón, vecino de San Julián de Mourellos, de la cortiña do Freijo, 4-XII-1573. Foro de Pedro de Felón a Juan do Penedo de dos tarreos de heredad en Vilatán, 1578. Real carta ejecutoria ganada por Catalina González, viuda, vecina de San Julián de Moruelos, contra Alonso de Sabariz y Pedro de Mariz, de la misma vecindad, sobre partidas de renta que estaban debiendo. 7-VII-1588. Testamento otorgado por Catalina González, viuda de Alonso González de Mourellos, especificado en diversas cláusulas, entre ellas la manda de una misa en el altar de nuestra Señora, 10-II-1589. Concordia entre Pedro Saco y Quiroga y Gregorio da Proba. Venta otorgada por Blas Perez de Felón, vecino de San Pedro de Besteyros, a favor de Domingo Díaz de Cañado vecino de Belesar, 25-X-1583. Foro otorgado por Blas Pérez de Felón, en favor de Alonso de Paradela, vecino de San Julián de Mourellos, del soto de castaños que se dice de Sobrelos, 14-VI-1583. Escritura de Pedimento de Pedro Cabaleuyro contra Francisco de Felón, vecino de Diomondi y de la viña da Olibera, 11-XII-1592. Venta otorgada por Aparicio da Lama, vecino de Santa M^a de Arcos, en favor de Juan de Pereira, 1^o-IV-1555. Escritura de dote que otorgaron Miguel de Cuñas y María de Cuñas, su

mujer, vecinos del coto de San Martiño da Coba, para tratar de casarse Juan do Penedo vecino de la feligresía de San Juan de Vibatán con Francisca Fernández, hija legítima de los sobredichos. Se especifican los bienes que le dan. 8-V-1598. Foro otorgado por Juan Vázquez de Marca, vecino de Millarada, coto de Diomonde, en favor de Juan Rodríguez García, clérigo de la feligresía y monasterio de dicho Diomende, 26-VI-1597. Testamento autorizado de Francisco Rodríguez da Portela, 1598 (muy borroso). Testamento otorgado por Juan Gil el viejo, de Mean, a favor de su hija Catalina, año 1598. 2. Escrituras sobre la Casa de Torno, s. XVII, entre las cuales merecen destacar: Apartación de legítima que se hizo a Jacome Suárez por su mujer. Venta otorgada por Pedro de Mariz, vecino de San Julián de Mourelos, a favor de Juan Lorenzo de Varrio, de la misma vecindad, de la heredad llamada das Pozacas. 25-XII-1627. Testamento de Francisco da Cal, vecino de San Julian de Mourelos, a favor de Catalina da Cal, su mujer de todos sus bienes, 9-I-1601. Venta otorgada por Pedro González de Marcas y Bárbara Alvarez su mujer, vecinos de Mean coto de Diomonde, a favor de Antonio López, 20-XI-1633. Venta hecha por Juan González y Susana de Puga, su mujer, vecinos de San Pedro de Besteiros, a favor de Gómez Ares Mosquera, vecino de San Vicente de Villauge, 13-II-169. Foro otorgado por Juan Rodríguez, clérigo beneficiado de San Bartolomé de Belesar, a favor de Juan Vázquez y Pedro Juarez, de los bienes que se especifican en el documento, 24-V-1616. Venta judicial de los bienes que fueron de Alonso de Seoane de Villatan escribano, Miguel de Quiroga. 1642. 3. Concordia entre María Sánchez de Somoza, viuda de Alonso López Viscaíno, vecinos de Santalla de Terlan, con Pedro de Rario de la misma vecindad, 1628. Dote de Alonso de Aguiar en Millarada, 1628. Venta hecha por Juan González Doutreyro, a Juan Gómez, vecino de San Julián de Mourelos, de las sus leyras y heredades de Redentil, 1613. Foro de Pedro González da Somoza a Pedro Martínez, e información de fidelidad y legalidad de Pedro Gómez de Goldar. Diversos foros y ventas en Santa Cecilia de Freán, Santa Mariña de Rosende, Fondo de Villa, San Juan de Penedo, etc. s. XVII. 4. Pleito entre Alonso de Moure, clérigo de San Juan Remesar, sobre las partijas heredadas de Antonio Fatón y Francisca López, Toiriz, 7-IX-1582. Escritura de mejora de vínculo que otorgaron Blas López da Somoza e Isabel Osorio, su mujer, vecinos de Cauanas, feligresía de San Salvador de Moreda, tierras de Lemos, a favor de María Osorio Somoza su hija, 30-VII-1608. Obligación que otorgaron Domingo González de Guitián y su mujer, vecinos del lugar de Fondo de Vila, a favor de Alonso Buerlo, 12-II-1623. Testamento de Alonso Rodríguez, presbítero capellán de la catedral de Orense, 26-III-1662. Venta de Miguel de Paradela, del lugar de Freán marquesado de Astorga y Magdalena Rodríguez, su mujer, al licenciado Mateo Gómez, clérigo de Mourelos, 11 VIII-1622. Concordia hecha

por Domingo González de Guitian con varios vecinos de Mourelos, en razón de diversos bienes que se especifican. Dejación que otorgó Francis García el viejo, vecino de Santa Secilia de Frean, a favor de Alonso Díaz de Guitial, y Cecilia Díaz de Guitián, 19-III-1606. Foro hecho por Domingo González de Guitian, del lugar de Fondo de Vila, feligresía de San Fiz de Laje, a favor de Martiño Feijoo, vecino de San Julián de Mourelos, 20-I-1805. 5. Escritura de aparación de legítima hecha por Gregorio de Moure da Somoza, a su hermano Pedro Vázquez Somoza, 19-X-1668. Venta hecha por Sebastián da Rega, feligresía de Santiago de Louredo, a favor de Juan Saco de Quiroga, vecino de la Pousa de Villar, 20-II-1628. Otros documentos interesantes sobre personajes de la misma zona, s. XVII. 6. Documentación interesante de Gregorio de Moure da Somoza: escrituras de compras, foros, ejecuciones..., entre la cual merece resaltar un foro que se cobra de 400 naranjas por el día de Navidad, una sentencia a favor de Gregorio de Moure da Somoza contra la abadesa y monjas de la Noba- Lugo, etc. s. XVII.





Notas





José Hervella Vázquez

Notas de arte orensano. Esculturas de
Alonso Martínez y Juan Martínez
Baraona, conservadas en la Iglesia de
San Ciprián de Armental (A Peroxa) y
Monasterio de San Clodio (Leiro),
respectivamente


PUBLICACIONES
ALONSO MARTINEZ DEPUTACIÓN DE OURENSE

El escultor portugués Alonso Martínez, nacido en Chaves entre 1565-70 y vecino de Orense en 1594, va a dejar en la Iglesia de San Ciprián de Armental, una nueva muestra de su “buen hacer”. Se trata de una figura del Salvador, en tamaño casi natural, realizada en torno a 1601, según se desprende del testamento del pintor FRUCTUOSO MANUEL, en donde se señala:

...me debe el abad de Armental de su retablo que le pintamos excepto una imagen de San Salvador que está por pintar y por hacer, de madera, que tiene que hacer Alonso Martínez...

(Archiv. Diocesano de Orense. -Protocolo de Juan Sotelo. Año 1601).

La imagen, repintada en la segunda mitad del s. XVIII, se ajusta a las características estilísticas de Alonso Martínez: naturalismo en el rostro, ritmos curvos con amplios pliegues de rugosidades y ángulos muy lumínicos y perfiles en C. Grandilocuencia en las posturas, muchas veces forzadas.

A excepción del repinte indicado, la imagen se encuentra en buen estado de conservación.

JUAN MARTINEZ BARAONA

Poco se sabe de su personalidad. Natural de Becerril del Campo, la mayor parte de su obra —es entallador fundamentalmente— la realizará en Osera, en donde monta taller. Allí trabaja para el Monasterio y sus prioratos los quince primeros años del s. XVII, falleciendo en Osera en torno a 1619.

El 15 de julio de 1611 recibe el encargo del Padre Fray Gregorio de Aranda, monje de San Clodio, de hacer “una imagen de Nuestra Señora del Rosario de cuatro palmos, vestida, con un Niño en los brazos y en la otra se le pondrá algún rosario o ramillete ...y el rostro de la imagen lo ha de hacer Gregorio Español, el cual ha de venir a hacer otras obras a esta casa de Osera...”

Aunque el contrato se realiza en Osera (Archiv. Histórico Provincial de Orense. –Protocolo de Pedro Izquierdo. Año 1611), la imagen es encargada para el Monasterio de San Clodio, donde en la actualidad se conserva en un retablo de la nave lateral izquierda.

La relación MARTÍNEZ BARAONA-ESPAÑOL se establece toda vez que el segundo otorga poder en forma a favor del primero, para que en su nombre y mancomunados concierte “la talla y escultura de un retablo de bulto” para el Monasterio de Osera. La fecha del poder citado es 1602.

Aunque personalmente considero que la cara del Niño y de su Madre no son obra de Gregorio Español, que por lo menos hasta el momento no consta documentalmente estuviera en Osera, no puedo descartar, sin embargo, realizase lo estipulado en el contrato.

La imagen, muy “manierista”, por su colocación a bastante altura, no permitió en la breve visita al Monasterio su visión cercana. La fotografía obtenida manifiesta un estado de conservación aceptable, si bien está llena de polvo. Merece una limpieza y posible restauración.



Imagen del Salvador
C. a -1601-. Alonso Martínez.
Iglesia de San Ciprián de Armental (A Peroxa-Orense)



Detalle imagen del Salvador.



Detalle imagen del Salvador. Polieromía del s. XVIII



Imagen de Nuestra Señora. -1611-
Juan Martínez Baraona y ¿Gregorio Español?
Monasterio de S. Clodio (Leiro-Orense)



F.J. Limia Gardón

Nueva aportación a la obra del escultor Roque Salgado

A José González Paz, "in memoriam" ¹

No es mucho lo que conocemos sobre la actividad artística orensana durante el siglo XVI. Sus huellas han llegado hasta nuestros archivos en mayor número en la segunda mitad. Y en la mayoría de los casos queda tan sólo esta referencia archivística. Este es el caso de Roque Salgado en la nueva obra que damos a conocer.

Para la iglesia de Santa Cristina de Vilarino, Arciprestazgo de Pereiro de Aguiar (Ourense), se hizo la obra. Dicha iglesia, reacondicionada en la última década, tiene en la actualidad tres retablos entre los que predominan estilos vigentes en el arte del siglo pasado y primera mitad del presente. En todos ellos hay sin embargo tallas de origen claramente anterior, situables desde el punto de vista cronológico en la época del Barroco.

A D. José González Paz (al que dedico estas líneas) le cabe entre sus muchos méritos el de haber sido el último y más importante autor que escribió sobre este artista natural de Ourense; escultor al que sacó del olvido parcial en el que estaba, singularizándolo en el artículo que vio la luz en La Coruña, *Revista Abrente*, nº 12 (1980) ².

NUESTRA APORTACION

Amaro de Prada, párroco-rector de Santa Cristina de Villarino había concertado con Roque Salgado, escultor vecino de Ourense, un retablo en 1579. Era entonces obispo de la Diócesis D. Juan de San Clemente, quien se ve obligado a apoyar a aquel para que "el dicho Cura le compela", puesto que el artista se demoraba en finalizar la obra. Amaro de Prada consigue ver realizado el encargo en 1580.

Esta noticia se halla en el Archivo Parroquial de Santa Cristina de Vilarino, *Libro en donde se asientan las visitas de la yglesia de Sancta Cristina de Vilarino desde el año de 1560 en adelante*¹, siendo Rector y abbad Fernando Arce de mal burgo". En el *Libro de Visitas de Santa Cristina de Villarino*², en la visita de D. Juan de San Clemente a la parroquia de Amaro de Prada, el 21 de Enero de 1580, se manda que se concluya el retablo concertado con Roque Salgado "para dentro de dos meses". En el lateral se puede leer la palabra "cuplido" (sic). El retablo se colocó en el altar principal, único entonces en la iglesia.

Nuestra aportación se añade a la producción artística conocida a través de lo que el Sr. González Paz había ampliado, desde lo que había dado a conocer a su vez Pérez Costanti, concretamente en lo que podríamos denominar su "primera época", dentro de la cual hay que situar las obras que conocemos por el prematuro testamento del artista, datado en 1578: para S. Pedro de Garabás (Maside), S. Juan de Cobas (Montederramo) y S. Bernabé de A Valenzá (Ourense), estando entonces realizando un encargo para Santa Eulalia de Beiro (Amoeiro).



PUBLICACIONES

¹ La noticia que comentamos la hemos presentado en forma de artículo en el diario local *La Región*, quien la publicó el día 26.VII.1989, con el título "Descubierta escultura de Roque Salgado en Vilarino" (sic). Dicho encabezamiento es de la autoría de los redactores del diario, quienes, además, refundieron y reinterpretaron el texto. Se publica ahora, "mutatis mutandis", íntegramente.

² Cfr. José GONZALEZ PAZ, "Roque Salgado, escultor orensano del siglo XVI", *Rev. Abrente*, La Coruña, nº 11 / nº 12 (1979-1980), concretamente en el nº 12 (1980), 223-6. La primera referencia en Pablo PEREZ COSTANTI, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, 498-9.

³ Desde el 21.I.1580 hasta el 26.XI.1653. No lleva título y está sin paginar.

F.-J. Limia Gardón

Un lienzo de San Francisco de Régis

En la iglesia parroquial de Santa Eufemia la Real del centro de la ciudad de Ourense se halla este cuadro, una de las escasas muestras pictóricas de carácter histórico con que cuenta nuestra ciudad.

Antiguo templo de la Compañía de Jesús, la presencia de esta muestra jesuítica no puede por ello extrañarnos. Se halla en la sacristía, y se trata de un óleo sobre lienzo. Su estado de conservación es medio, roto en las partes inmediatas al bastidor, sobre todo en la zona inferior. Dos gruesas líneas lo atraviesan paralelas y en horizontal a la altura de la barbilla del representado, estando asimismo alterados los colores en torno a la boca y la frente, cerca del cabello. Hasta ahora ha sido objeto de escasísima atención ¹.

La figura del jesuita francés que tuvo la gloria de alcanzar los altares la presenta el artista de medio cuerpo, con las vestimentas usuales de la orden, de cuello alto, del que sobresale el borde del alzacuellos –de color más claro–, y capa. Del lado izquierdo de su cintura penden, enrolladas, las cuentas de un rosario. De él sobresalen ambas manos, la diestra en delicada pose, extendida sobre el pecho; la izquierda, a su altura, sostiene un crucifijo con un interesante Cristo de tres clavos, que en algunos aspectos guarda semejanza con el de Valerio Cioli, del convento jesuítico de Monforte (Lugo). Los dedos de sus manos, combinados, parecen hacer la señal de la Trinidad. El santo la exhibe, presentándonos al crucificado como modelo, estando su actitud lejos de la tradicional meditación sobre la muerte que tanto divulgó la Compañía de Jesús. En la iconografía usual de este santo la cruz la presenta a un moribundo.

Situado de tres cuartos, Saint Jean François de Régis, nos mira con fijeza y confianza: se siente seguro de su fe y nos quiere mostrar que el camino es Cristo. Así lo demostró con su vida misionera en Francia, mercediendo ser llamado el “apóstol del Vivarais”, y también del “Velay”.

Lleva el cabello arreglado y corto, de color castaño claro, quizás rubio, y fina barba y bigote. Aparenta un varón de mediana edad, lo que concuerda con los 43 años que vivió el santo francés. De su cabeza, a modo de nimbo,

salen rayos. En la parte superior derecha del lienzo, en medio de un blanco resplandor con rayos, un pequeño corazón del que sobresalen las iniciales “I.H.S”, y sobre la central una cruz, todo de color rojo. Es, como es sabido, el emblema de la Compañía^{1a}.

La luz, en fin, proviene de un punto exterior, situado a la derecha del santo, recurso del que se sirve el artista para matizar el modelado –y sombreado– de la parte izquierda del rostro y cuerpo. El fondo es neutro para destacar mejor las líneas o perfiles de la composición.

Resalta poderosamente la posición de los dedos de la mano diestra, con el pulgar apoyado contra el pecho, índice y el meñique abiertos, permaneciendo unidos el corazón y el anular, recurso expresivo utilizado frecuentemente desde el tercer tercio del siglo XVI por El Greco. Pero no es la pose de “*El Expolio*” (1577-9) ni la del “*Cristo con la cruz auestas*” de la neoyorquina colección Lehman (ha.1585-1590), el San Francisco de “*San Andrés y San Francisco*” (ha.1590-5), la “*Magdalena penitente*” de Budapest (ha.1578-1580) o el famosísimo “*Caballero de la mano al pecho*” (id.), como obras más destacadas del gran Doménikos Teotocópuli². Y si en esta última la posición de la mano hacia el costado diestro es, como se ha demostrado la de recibir la fe de caballero, en el caso del S. Francisco Régis orensano, que la sitúa con una pose no exenta de afectación sobre el corazón, podría ser la de expresar un sentimiento. “*Per crucem ad lucem*”. Y por citar otro maestro, ahora de la primera mitad del siglo, refirámonos a Velázquez. En él nos encontramos asimismo algún caso, pero tal pose es mucho más escasa en el maestro sevillano. Tan sólo en “*Los borrachos o el triunfo de Baco*” (fecha da entre 1626-9), y en “*La coronación de la Virgen*” (datada como fechas máximas entre 1635 y 1644), en los que la mano con el dedo pulgar se halla en dicha colocación. Es, sin embargo, más pertinente, en relación con la línea compositiva del ejemplo orensano, la serie de ejemplos citados del pintor de Chipre. Recordemos a su vez, que El Greco tuvo relación con la Compañía de Jesús.

Señalar, por último, la inscripción inferior, que en letras cursivas señala el nombre del representado, en latín, la orden a la que pertenece, y que falleció en las “*kalendas Ianuarii*” en 1640³:

“D {} B.Ioannes Franciscus Regis Societatis Iesu
Obiit kalendas Ianuarii Anno MDCXL {}”.

La “B” mayúscula que se incluye antes del nombre parece difícil aludir a una supuesta condición de “Beato”, nivel de santidad que la Iglesia reconoció mucho más tarde (Clemente XI, 1716; canonizado por Clemente XII en 1737).

NOTAS

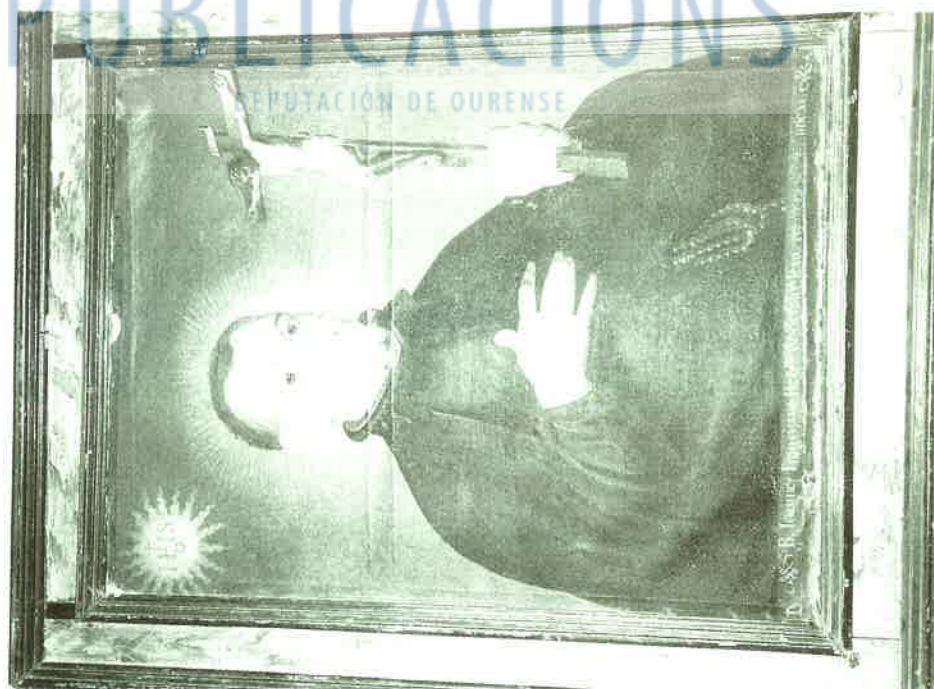
1 En el libro de José Carlos FERNANDEZ OTERO, Miguel Angel GONZALEZ GARCIA y José GONZALEZ PAZ y, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, Vigo, 1984, 193, se ficha como del siglo XVIII. Pero en el reciente y monográfico libro del profesor Dr. Evaristo RIVERA VAZQUEZ, *Galicia y los Jesuitas, sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, La Coruña, 1989, 603-7, sorprendentemente se ignora.

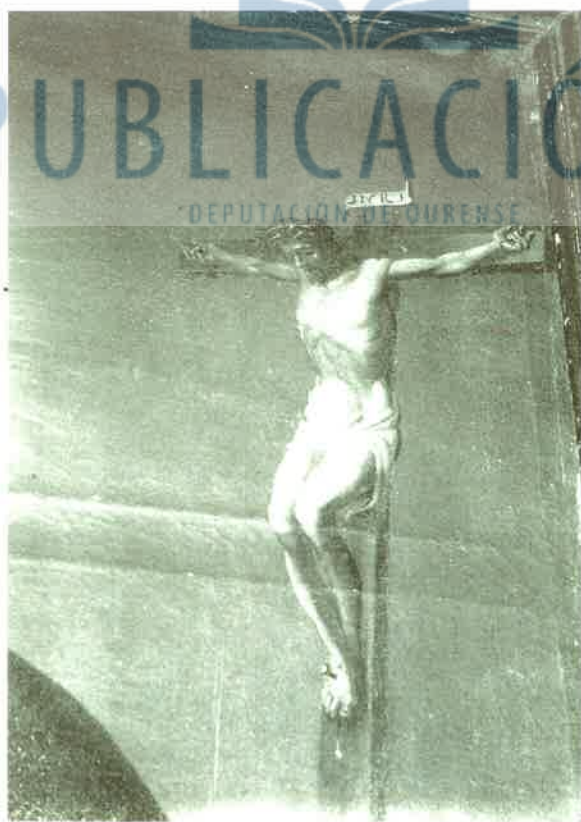
1a. Acerca de estas siglas, vid. el artículo de los miembros del Grupo “Francisco de Moure”, Eligio RIVAS y Jaime DELGADO, “Un bajorrelieve visigótico en Asadur con la escena del Calvario”, en este mismo número de *Porta da Aira*, 12-13.

2 Todos los datos de las obras se toman de la autorizada obra de Harold E. WETHEY, *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967.

3 Hemos escrito recientemente un artículo sobre este santo como figura central. Cfr. Francisco Javier LIMIA GARDON, “La parroquia de Fátima y San Francisco Regis”, diario *La Región*, 14.I.1991, 2.









Miguel Ángel González García

Un retrato del pintor Jadraque en la parroquial de Verín

Muy sintéticamente como conviene a una nota damos cuenta de un interesante óleo conservado en la sacristía de la Iglesia parroquial de Verín, representando a un personaje de medio cuerpo, y que va firmado M. Jadraque.1882.

EL CUADRO

Como ya indicamos se trata de un óleo de 1,30 m x 1,20 m. aproximadamente, de excelente ejecución y efigiando, dentro de los usos convencionales del momento, a un personaje de medio cuerpo, de mediana edad, escasa cabellera y largos bigotes, con impertinentes y de gruesa constitución, vestido con traje negro y pajarita según la sobria moda decimonónica. Suciedad y algún roto nos invitan a pedir, dada su alta calidad un cuidado no muy costoso que permita la adecuada valoración de esta obra.

EL PERSONAJE

Tanto por referencias explícitas de reconocimiento justificando la presencia del retrato en la iglesia verinense como por la fácil comprobación con fotografías que de él quedan se identifica al retratado con el bienhechor Don José García Barbón, nacido en Verín en el seno de una modesta familia el año 1831. Emigrado a Cuba muy joven, hizo fortuna y se destacó en el mundo de los negocios y finanzas. Contando cincuenta años regresó a Verín y posteriormente se estableció en Vigo donde falleció en 1909. Tanto en Verín como en Vigo dio muestras de su generosidad promoviendo mejoras de todo tipo que le merecieron el general reconocimiento. Concretándonos a Verín hizo dos carreteras y fundó, dotó y mantuvo dos escuelas. Uno de los famosos balnearios lo dignificó con modernas instalaciones y un hotel de categoría superior. En la Iglesia parroquial se construyó a sus expensas un

valioso órgano. Todo ello justifica el agradecimiento que expresa este óleo realizado, quizá a partir de una fotografía, cuando el filántropo y caritativo García Barbón contaba 51 años, es decir recién regresado de Cuba.

EL PINTOR

La firma “M.Jadraque”, no deja dudas sobre la autoría del retratista. Se trata del afamado pintor vallisoletano Miguel Jadraque y Sánchez de Ocaña, destacado como pintor de historia y que en la opinión del profesor Brasas Egido, estudioso de los pintores vallisoletanos del XIX, “fue el que gozó de mayor nombradía en el panorama artístico de la época, obteniendo el mayor número de medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”¹. Nacido en Valladolid el 5 de julio de 1840, recibe enseñanzas en su ciudad natal y posteriormente en Madrid en la Academia de San Fernando donde destacó como alumno aventajado y becado por la diputación vallisoletana en Roma durante dos años, que era el “iter” más habitual en los pintores más destacados de la época. Sobre todo como autor de cuadros de historia alcanzó merecido reconocimiento en el mundo artístico español. Instalado en Madrid hacia 1789 recibe encargos de retratos de las instituciones y personalidades más destacadas y es en ese momento de su vida y carrera cuando realiza el óleo que damos a conocer. Jadraque fallecerá en Madrid el 10 de enero de 1919 lleno de merecida fama.

Personaje representado y alta calidad técnica y prestigio de su autor hacen de este retrato verinense una obra de alto interés histórico y artístico digna del mayor cuidado.

NOTAS

1. José Carlos BRASAS EGIDO. *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid 1982. pgs. 35-39.



Verín. Parroquia.- Miguel Jadraque.
Retrato de García Barbón - 1882.



Miguel Ángel González García

Una Inmaculada del escultor Mateo de Prado en Fradelo (Viana do Bolo)

En las cercanías de la villa orensana de Viana do Bolo, se encuentra el pueblo de Fradelo, que conserva un caserío interesante; entre las edificaciones más sobresalientes está un maltrecho pazo, conocido como la Casa Grande de Fradelo.¹

No se sabe mucho de la historia de esta edificación con escudos de armas con las de los Salgado, Gayoso, Blanco y Noboa y fechas grabadas en sendos dinteles, 1614 y 1649 que en cierto modo nos pueden señalar una cronología muy apropiada para la mayor parte de la casona que tiene capilla, situada en frente y por tanto separada, de la fachada principal.

En esta capilla de planta rectangular y pequeñas proporciones preside un retablo de un solo cuerpo con dobles columnas estriadas entorchadas con capitel corintio, sobre ménsulas decoradas con una gran hoja, a los lados. Remata en frontón abierto cuyos extremos se rematan en volutas de varias vueltas. La parte interior con única hornacina de medio punto sostenida por columnitas de fuste con estrías quebradas, presenta una preciosa imagen de la Inmaculada Concepción de madera policromada que tiene todas las características para ser atribuida con fundamento al gran escultor barroco orensano Mateo de Prado. Asimismo el retablo, que sufre un deterioro notable, debe adscribirse al taller quizá de Bernardo Cabrera, colaborador frecuente de Prado como ensamblador y por tanto responsable de la arquitectura de sus retablos.

Perfectamente documentada es la Inmaculada que hizo Mateo de Prado para la Capilla catedralicia del Deán Armada, hoy formando parte de las ricas colecciones del Museo de la Catedral², asimismo está documentada la Inmaculada que este maestro realizó el año 1654, junto con otros retablos para la Iglesia Monasterial de Montederramo³ donde Mateo de Prado reali-

zó un conjunto de obras de gran empeño, como el grandioso retablo mayor, hoy lamentablemente maltrecho ⁴.

La obra que ahora adscribimos a sus gubias guarda bastante parecido con ambas tallas, especialmente con la segunda, pareciendo prácticamente idénticas. Nos fijaremos, sin embargo en la talla orensana para establecer la comparación estilística pertinente para justificar nuestra atribución, por sernos pieza inmediata y estar en mejor estado de conservación que la del tristemente maltrecho cenobio cisterciense, si bien esta nos servirá para fijar más acertadamente su cronología.

El Dr. Hervella describe la imagen del retablo del Deán Armada de este modo: “En edad juvenil, casi niña. Aparece vestida con túnica atada a la cintura y manto abierto. No se cubre con velo. Absoluta frontalidad, manos juntas, orantes, cabellos suavemente ondulados y paralelos que caen verticalmente sobre el manto que se pliega en amplios ángulos. Peana con media luna y angelotes”, que son tres. La misma descripción conviene a las Tallas de Fradelo y Montederramo. La misma dulzura de rostro y el mismo esquema compositivo que procede de los modelos de Gregorio Fernández con quien Mateo de Prado se formó. La única diferencia, amén de la policromía, más rica la orensana, y que está al margen de la responsabilidad del escultor, radica en el mayor vuelo del manto, que proporciona un esquema compositivo más marcadamente triangular y que supone en cierto modo una mayor barroquización en el quehacer de Mateo de Prado. La alta calidad técnica de toda la escultura de este genial maestro están presentes en esta talla que se añade al ya rico catálogo de este maestro tan activo en tierras de Orense.

Su mayor cercanía con la obra de Montederramo que es al mismo tiempo la mayor cercanía geográfica entre Fradelo y los lugares de acreditada presencia del escultor, nos invitan a fecharla hacia el año 1664, fecha en la que se culmina el gran retablo mayor, o en datas un poco anteriores.

NOTAS

1. María Teresa RIVERA RODRIGUEZ, *Los pazos orensanos*. Orense. 1981. pgs 490-491

2. José HERVELLA VAZQUEZ, *Mateo de Prado y su escuela de Ourense. Obras documentadas*. PORTA DA AIRA nº 1. Orense 1981. pg. 53.

3. José GONZÁLEZ PAZ, *Nuevas Esculturas de Mateo de Prado*. ABRENTE. nº 5. La Coruña 1973 pg.35.

4. Jesús FERRO COUSELO, *Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII*. Boletín Auriense. Tomo I. Editado en separata por el Concejo de Montederramo en 1991.



Fradelo. Casa Grande - Capilla Retablo. Siglo XVII



Orense Catedral. Inmaculada. Mateo de Prado



Fradelo. Casa Grande. Inmaculada. Mateo de Prado

M. Gallego Esperanza

Sobre la ascendencia del escultor Antonio Faílde

Luis Trabazos, en su libro *A. Faílde*, escribe que uno de los bisabuelos del escultor era santero, que hace imágenes.

Puestos en antecedentes por José Hervella, encontramos en el A. H. P. Or. un protocolo notarial de José Rivera Ballesteros del año 1820 (f. 78 y 79, caja 3586) y del que entresacamos algunos fragmentos, que nos han ayudado a establecer un claro paralelismo entre el Carlos Faílde del documento y Antonio Faílde. Llegando a considerar que el primero es antepasado del segundo.

“...a 23 días del mes de julio de 1820, ante mi escribano y testigos D. Carlos Faílde, escultor de profesión y vecino de la Casa de Pipileyra, feligresía de San Lorenzo de Piñor, de este mismo partido, e dijo: que el día de ayer por D. Santiago Sáenz Martínez, como Alcalde Constitucional interino de Orense y Juez que conoce en el Expediente y Comisión del Supremo Consejo de Castilla para hacer el retablo del Altar maior de Santa M^a Magdalena en su Iglesia de la villa de Ribadavia, se le remató como al mejor postor la fábrica de dicho retablo...”

Las coincidencias son muchas: apellidos, lugar de procedencia, profesión. También no deja de tener interés la noticia de que él mismo fue el ejecutor del retablo, hoy desaparecido, de Santa María Magdalena de Ribadavia; seguramente su obra más importante.

En otro protocolo notarial, igualmente de José Rivera Ballesteros del año 1825 (A. H. P. Or., f 20, caja 3587), encontramos más datos sobre Carlos Faílde, en este caso se trata de una obligación que hizo a favor del Hospital de Santiago para la reedificación de una casa.

“...que habiendo fijado edictos para la composición de la Casa Rectoral de la Feligresía y Coto de San Lorenzo de Piñor anexa a dicho Hospital en los parajes mas públicos, se presto sobre otros como mas ventajoso postor Don Carlos Faílde maestro escultor y vecino de dicho Piñor...”

Observamos que se trata de una labor más artesanal pero ligada a la Iglesia como la anterior. Lo que induce a pensar que puedan existir más contratos de este tipo entre ambas partes.

Carlos J. J. J. J.



Bibliografía





Bibliografía

ORDOÑO DE CELANOVA: *Vida y milagros de San Rosendo*.- M. C. Díaz; M^a V. Pardo Gómez; D. Vilariño Pintos. Fundación “Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa”. Colección Galicia Histórica.

Volumen publicado gracias al mecenazgo de la Fundación “Barrié de la Maza”, y perteneciente a la Colección Galicia Histórica. Realmente y como nos recuerda Filgueira Valverde en la presentación del libro, la cultura gallega tenía una laguna importante en su historia medieval. Nadie, excepto López Ferreiro, que publicó una biografía de san Rosendo en varios números del semanario tradicionalista “La Defensa” en 1907, se había ocupado en profundidad de este importantísimo personaje que tanto tuvo que ver en la esfera político-religiosa del siglo x. Esta deuda parece haberse saldado en gran parte con la publicación de este volumen. Nos congratula además enormemente que del tema se ocupara el profesor Manuel Díaz y Díaz y su grupo de investigadores, puesto que de esta forma la meticulosidad y el rigor científico quedaban garantizados de antemano.

La obra que comienza con una completa bibliografía sobre san Rosendo, dedica un amplio capítulo a Ordoño, autor de las narraciones de los milagros del santo de Celanova, así como al estudio de la fecha en la cual se redactaron los manuscritos.

En una segunda parte, se hace un estudio literario de la obra; se estudia a continuación la división del texto clásico en libros y en capitulaciones. Un tercer apartado está dedicado a la descripción de los códices y manuscritos que narran la vida y milagros de san Rosendo, haciendo referencia incluso a los perdidos. El cuarto capítulo está dedicado al texto crítico y la traducción anotada. Se incluyen después textos complementarios relativos a documentos referentes a Celanova que fueron utilizados por el autor de la Vida de san Rosendo; los breviarios manuscritos de las iglesias de Orense y Santiago; la interesantísima bula de canonización del santo por el cardenal Jacinto Bobo (futuro papa Celestino III), etc.

Como colofón el volumen se complementa con una valiosísima aportación. Se trata del estudio anatómico-antropológico realizado por el insigne profesor J. I. Carro Otero sobre los restos óseos que se veneran como reliquias de San Rosendo en la iglesia de Celanova.

El volumen incluye además de un índice de personas y lugares, dieciséis láminas que ilustran el texto.

M.A.P.S.

ROSENDE VALDES, Andrés. A., *La Sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*. Universidad de Santiago de Compostela, 1986.

Con este título, el servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago ha editado un excelente trabajo, de 188 páginas con ilustraciones del profesor universitario Dr. Rosende Valdés en el que da a conocer un estudio completo y exhaustivo de la sillería barroca de la iglesia de San Salvador de Celanova tanto de la parte baja, en que se plantea un programa iconográfico donde se visualizan las vidas de San Benito y San Rosendo contadas en veintiocho “historias” en tableros apaisados, como de la sillería alta formada por treinta y ocho asientos cuyos tableros muestran otros tantos santos de la Orden Benedictina.

En el primer caso va siguiendo la descripción de las tablas relacionándolas con las biografías del santo fundador de la Orden, San Benito y de San Rosendo, fundador del cenobio; fundamentalmente en el primer caso basándose en las láminas artísticas de la “Vita et miracula Santissimi Patris Benedicti”, sacadas del Libro II de los Diálogos de San Gregorio Magno, Papa y monje, obra del dibujante, Bernardino Passerius, impresas por Alipandro Capriolo que datan de 1579, y en el segundo los “Facta et miracula S. Rudesindi Episcopi dumiensis, Abbatis, Fundatoris, et Domini Monasterii Cellanovae”, siendo sus autores dos monjes de Celanova llamados Ordoño y Esteban escrita entre 1170 y 1230. Estas “historias” se formulan bajo un ingenuo estilo narrativo, y siguiendo la teoría más probable que atribuye al escultor Castro Canseco la autoría de esta sillería baja, buen ejemplar del barroco de la segunda decena del siglo XVIII en una época en que su autor había adquirido una mayor maduración artística.

Con relación al estudio de la sillería alta, donde el discurso iconográfico va encaminado a la más estricta exaltación de la Orden, el autor analiza los bloques en que están situadas las tablas inclinándose por la teoría más manejada de que la autoría de las mismas es diferente de las sillas bajas al presentar diferente modalidad estilística y distinto concepto estético.

La publicación es un esfuerzo más en el estudio de nuestras sillerías corales, de las que tantas muestras existen en Galicia, siendo este un buen ejemplo de trabajo serio y riguroso en el aspecto iconológico.

F.G.S.

VEGA PATO, T., *Tierras de Trives y Manzaneda*. León 1991.

Dentro de una colección de guías que la editorial Everest gestiona y edita con admirable cuidado y buenas ilustraciones, en este caso en su mayor parte debidas al autor, damos cuenta de la que se refiere a las Tierras de Trives y Manzaneda. La importancia del libro que quiere, y no pretende más, abrir una puerta y señalar unos caminos, radica en ser la primera obra que trata monográficamente de esta comarca orrensana con muchos atractivos y posibilidades turísticas apenas explotados. Una valoración sobria pero interesante del patrimonio construido, cultural y natural, un poner sobre el deseo del lector los caminos que se pueden seguir para gozar de todo ello, es el contenido de esta obra divulgativa pero seria, que es invitación también a los historiadores en general y a los historiadores del arte en particular a investigar sobre una zona de la provincia casi desconocida. Prácticamente al margen de la iglesia románica de Sobrado y de media docena de pazos o casonas, poco se ha escrito de

la riqueza artística de Trives y Manzaneda, que si objetivamente carece de los hitos señeros de otras zonas, guarda también obras cuyo conocimiento interesa.

M.A.G.

- S. ALVARADO/M. DURAN/ C. NARDIZ, *Puentes históricos de Galicia*. Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deportes. 2ª edic. A Coruña 1990 (1ª ed. 1989), 454 pp.

Los puentes son algo más que un cruce sobre un río. Fueron creados para salvar un obstáculo de la naturaleza, para unir caminos y civilizaciones, para alcanzar esa orilla de lo desconocido. “Apenas existe un símbolo tan venturoso y de tan buen presagio para los días de vida que se acercan como los sueños de *puentes*. El puente conduce a la orilla por encima de la gran corriente que en nuestro camino se atraviesa”, según señala Aeppli. Pero dicha orilla es la muerte. Y San Bernardo –al que se dedica este volumen– en su *Tratado sobre el ministerio episcopal* (III, 10), y desde un planteamiento religioso, se refiere al Papa que como Pontífice “será un auténtico puente entre Dios y el prójimo. Un puente que empalma con Dios, no porque se apoya en sí mismo, sino porque busca la gloria divina”, dando sentido a la etimología del vocablo que encarna (el “constructor del puente”). Todo ello desde el lenguaje simbólico.

En un lenguaje concreto, estudian Segundo Alvarado Blanco, y Manuel Durán Fuentes, los puentes de la provincia de Ourense. Con Carlos Nárdiz Ortiz hacen este libro-catálogo de puentes gallegos que en su 1ª edición (1989) se hallaba agotado. Y no era para menos ya que en él se estudian –por orden cronológico– cincuenta puentes históricos anteriores a 1940, repartidos equitativamente en las cuatro provincias gallegas.

Así referidos a nuestra provincia se catalogan dieciocho, de los que doce son de la autoría del ingeniero del Ayuntamiento orensano D. Segundo Alvarado: abre el estudio, después de la introducción, a ponte vella de Ourense, para seguir con el ponte Bibeí (entre los municipios de Trives y Quiroga, Lugo), o da Cigarrosa (entre los de Petín y A Rúa, sobre el Sil), Navea (en los de Río y Trives), a Pontóriga (en Carballeda de Valdeorras, sobre el Sil), el de Pazos de Arenteiro, el de San Francisco en Ribadavia, y los de San Fiz (entre las parroquias de Armeses y Parada de Amoeiro, municipios de Maside y Amoeiro respectivamente, sobre el Barbantiño), San Clodio (sobre el Avia, en el de Leiro) el pontenovo de Sobradelo (sobre el Sil, ayuntamiento de Carballeda de Valdeorras), a vella de Vilariño Frío (sobre el Tabenxa, o Covas, municipio de Montederramo), finalizando con la de los Peares, sobre el Sil, entre Cuitelo (Nogueira de Ramuín, Ourense) y O Torrón (Ferreira de Pantón, Lugo).

Miguel Durán, a su vez, realiza el estudio-catalogación de ponte do Freixo (entre los municipios de Celanova y Cartelle, sobre el Arnoia), el de Baños de Molgas (también sobre el Arnoia), el del Loña en las afueras de Ourense, el Sobreira (entre los de Cea y Vilamarín, sobre el Barbantiño) y el de Nuestra Señora de Vilanova (en Allariz, sobre el Arnoia) para concluir su incursión en esta provincia con el del puente de hierro o puente nuevo de la ciudad de Ourense.

El libro, en el que se incluyen unas palabras limiaries del entonces Conselleiro de Cultura el novelista alaricano D. Alfredo Conde, y la presentación del Decano del

Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos de Galicia D. Juan Manuel Páramo Neyra, se abre con una introducción muy interesante, y que comprende consideraciones generales, la relación de puentes y caminos en el caso gallego, y su construcción a través de la historia. En este punto la comparación entre las técnicas romanas y medievales resulta esclarecedora para la identificación puntual. Cuando hablan de los puentes modernos refieren el sistema de los “**repartimientos**” o “**repartos**”, seguido para financiar las obras, procedimiento que desde 1834 se cambiará pasando a ser su construcción competencia del Estado.

Al final del libro, a modo de Anexo, se incluye un inventario por provincias, en escuetas y técnicas fichas, extracto del inventario de 1985 que los antedichos tres autores (con Rafael Astor y Begoña Bas) habían realizado, ahora actualizado y ampliado. Se han dividido en tres categorías, en orden a su interés histórico, estético o ingenieril, correspondiendo los noventa y cuatro puentes de Ourense, 11 a la primera, 41 a la segunda y 42 a la tercera. En esta última se encuentran los que podría admitirse una actuación de ensanche o reforma; los de segunda inadecuados para grandes modificaciones, siendo los de la primera categoría aquellos más importantes en los que debería de prohibirse todo tipo de intervención. Son los merecedores de la declaración de monumento histórico-artístico. Que son los puentes Navea, Bibei, Cigarrosa, Vella y Nova de Ourense, San Clodio, Freixo, a Pontóriga, a nova de Sobradelo, Vilanova, y ponte Pedriña. Y a la segunda, San Fiz, Peares, Vilaríñofrío, Baños de Molgas, Pazos de Arenteiro, Sobreira, Loña y San Francisco de Ribadavia. De todos, lamentablemente, no consta el estudio de Ponte Pedriña, entre Lobeira y Muiños.

Y ya metidos en este tema, nos llama la atención la ausencia de mención del orensano puente de la Burga, que se haría después de 1803, desde el que Otero Pedrayo prefería divisar la “incomparable vista sobre el Orense antiguo”, y que Cid Rumbao, que lo vio desde la Burga, considera “la obra viaria más fea de España”. Sin embargo, la omisión no supone menoscabo alguno a esta gran obra, con la que sus autores pretenden “despertar el interés colectivo por el respeto y la conservación de los puentes históricos”. En esta línea, resaltemos la actuación de los autores en la restauración del Ponte Freixo (desde Octubre de 1988), la de Ponte Loña por Manuel Durán (con el asesoramiento de Segundo Alvarado, desde 1985), el de Baños de Molgas por Iago Seara, y, con anterioridad la reparación y limpieza del de San Clodio (1978) por Carlos Fernández-Gago.

Entre sus logros –el primero es la propia obra en su conjunto–, destaquemos la minuciosidad y exhaustividad con que se abordan algunos de los estudios. Sirvan como botones de muestra la hipótesis sobre el relieve del puente de Pazos de Arenteiro (Santiago peregrino), o la reconstrucción de la inscripción de Ponte Sobreira, después de rescatar parte de los bloques pétreos del lecho del río. “Nos daríamos por satisfechos y consideraríamos cumplidos nuestros objetivos si consiguiéramos estimular a otros investigadores para que ampliasen, enriqueciesen, mejorasen e incluso rectificasen cuanto en él exponemos (...)”, concluyen los autores, palabras que asumimos, hasta el punto de aprovechar esta recensión para añadir a lo escrito sobre A Ponte Vella de Ourense, próximo a la primera pila del lado de la ciudad, margen izquierdo, tiene una inscripción, hoy apenas visible por la crecida vegetación silvestre, que nos informa de una gran avenida del Miño que hasta allí llegó en el invierno de 1844, el 19 de Febrero.

F.J.L.G.

Hemerografía y actividades del grupo





Secretaría

Actividades del Grupo “Francisco de Moure”

El elenco que a continuación tiene cabida, contiene las actividades del Grupo “Francisco de Moure”, remitidas a petición de Secretaría, por los propios miembros. Es de lamentar, una vez más, el que los demás no lo hayan enviado, en el convencimiento de la utilidad de esta información para todos cuantos se interesan por el Arte de nuestra tierra.

ABREVIATURAS

E. P. *El Progreso* (Lugo)

L. R. *La Región* (Ourense)

L. V. G. *La Voz de Galicia*

Alvarado Feijoo-Montenegro, Segundo

HEMEROGRAFIA

5. I. “El Belén de Baltar, un escaparate de la vida rural ourensana”. *L. R.* Instalado en la plaza de San Cosme en la Navidad.
5. I. “Acuarelas de Guillot en studio 34”. *L. R.* Glosa de la exposición del pintor vigués.
6. I. “Teresa Quiroga, su exposición de Vigo y proyectos futuros”. *L. R.*
14. I. “La actualidad del realismo de Velázquez”. *L. R.* Glosando un artículo del norteamericano Robert Hughes respecto de la exposición de Velázquez en Nueva York.
15. I. “Obras y esculturas de la Diputación en la I fase expositiva en las salas de Caixa-Ourense, en su I Ciclo de Arte”. *L. R.*
21. I. “Cervantes, Lope y Velázquez”. *L. R.* Coincidencia de sus vidas y sintonía entre sus obras.
23. I. “El retrato de D. Juan Taboada, debido a Jesús Soria, en la exposición de fondos de arte de la Diputación”. *L. R.*
27. I. “Excursión de ourensanos a Madrid”. *L. R.* Sobre el interés que despierta la exposición de Velázquez.

30. I. "Pintura y evasión en Julio Juste". *L. R.* Sobre su exposición en la Galería Esse.
31. I. "Virgilio, una segunda lectura de la plástica hecha para el gozo". *L. R.* Sobre su exposición en la Galería Expresión.
1. II. "Gómez del Campo, un escultor de Nogueira". *L. R.* Obra expuesta por la Diputación.
2. II. "Segundo Ciclo de fondos de la Diputación, en Caixa Ourense". *L. R.*
4. II. "Tesoros mundiales. El Museo Británico, el Victoria y la Galería nacional de Londres". *L. R.* Reportaje sobre una visita.
6. II. "Las pinturas murales de la prisión de Pereiro". *L. R.* Riesgo de su deterioro y necesidad de su reparación.
9. II. "El ritmo plástico de Xurxo Oro Claro". *L. R.* Sobre su exposición en Galería Expresión.
12. II. "Fernanda Fernández en Galería Esse y Cardo en Studio 34". *L. R.*
16. II. "Finaliza la exposición de los futbolistas". *L. R.* Sobre la colectiva de pintores a favor de Club Deportivo Orense en Ateneo y Caixa Ourense.
18. II. "La cerámica decorativa de Antonio Blanco". *L. R.* En Café Isaac.
22. II. "Atanes en Biher y Heredero en Caixa". *L. R.* Sobre sus exposiciones.
25. II. "Arco 90, masdrileña feria mundial del arte". *L. R.* Crónica de su visita.
26. II. "La pintura de Virxilio en el espacio natural". *L. R.* Murales cerámicos en espacios de la carretera de Bande.
3. III. "El triunfo de la máscara popular". *L. R.* Sobre el Carnaval del 90.
5. III. "Manuel Prego en Villamarín". *L. R.* Ultima del Ciclo de Exposiciones patrocinadas por la Consellería de la Xunta de Galicia.
8. III. "Manolo Catoira, Tamallancos y la libertad". *L. R.* Sobre la exposición en la sala de Miguel Carballo.
10. III. "Baley y la pintura ornamental". *L. R.* Sobre esta muestra en Caixa Ourense.
11. III. "Viaje al mundo interior de Prego de Oliver". *L. R.*
13. III. "Retratos de la joven Hilde Couto en La Cava".
23. III. "El candor de la pintura de Carmucha Vázquez Prats". *L. R.* Sobre su exposición en Caixa Ourense.
25. III. "Studio 34. Exposición permanente". *L. R.* Obras de Quessada, Reinoso, Vidal y Alicia Alonso.
28. III. "Agustí Puig en Esse". *L. R.* Y su muestra de "Arte Pobre".
3. IV. "Rosa Navas en Galería Sargadelos". *L. R.*
11. IV. "La muestra de María Rosa Caporale". *L. R.* En Galería Expresión.
21. IV. "Arturo Cifuentes en Caixa Ourense". *L. R.* Y su exposición.
23. IV. "Ultima semana de Míngos Teixeira en Caixa Ourense". *L. R.*
26. IV. "El paisaje de Arturo Cifuentes". *L. R.* Glosa de su exposición.
27. IV. "La pintura de hoy en Rafael L. Setién". *L. R.* En Galería Esse.
10. V. "El colorido de Xavier Pousa en Caixa Ourense". *L. R.* Sobre su exposición.

16. V. "El arte de la Hermana Loreto". *L. R.* En las salas del Museo Municipal.
30. V. "Manolo Catoira en Café Isaac. Clara F. Marín, en Ateneo". *L. R.*
31. V. "Berenguer en Galería Esse". *L. R.*
11. VI. "Javier Varela en Studio 34". *L. R.* Sobre la exposición de este joven.
16. VI. "Los 10 años del Café Isaac". *L. R.*
21. VI. "Manolo Catoira expone en Café Isaac". *L. R.*
5. VII. "¡Ay, meu Ourense !". *L. R.* Sobre la colectiva de artistas ourensanos en el Museo Municipal.
21. IX. "Castro Couso y Ana Pasarín". *L. R.* Exposiciones en el Museo Municipal.
24. IX. "Exposiciones de pintura en los cafés". *L. R.* Sobre varias en la ciudad.
4. XI. "De Grandío a García Boente". *L. R.* Exposición en Galería Sargadelos.
28. XI. "La temporada en Galería Esse". *L. R.* Colectiva de obra diversa.
7. XII. "Talla y pintura de Alejandro Quintana". *L. R.* En Studio 34.
11. XII. "Fernando Quessada. Del humor a la pintura". *L. R.* En Caixa Ourense.
20. XII. "El informalismo de Oro Claro". *L. R.* Muestra en Galería Esse.
27. XII. "La pintura imaginativa de Méborat". *L. R.* En Café Isaac.

Delgado Gómez, Jaime

CONGRESO

"IV COLOQUIO GALAICO-MIÑOTO" (Lugo 24-27. IX. 1990)

* Comunicación: "El primer arte cristiano en la provincia de Lugo" (en prensa).
Resumen de las comunicaciones, Lugo, 1990, 169.

CONFERENCIAS

1. *El genial maestro de Eiré y su tetramorfos*, Seminario Diocesano de Lugo (APA), 19. V.
2. *El arte paleocristiano en la provincia de Lugo*, Escuela de Artes Aplicadas, Lugo, 24. X.

HEMEROGRAFIA

19. I. EL MUNDO ROMANO QUE SURGIO DE "LUCUS AUGUSTI": "Cipos fundacionales del primer "Lucus Augusti", *E. P.*
20. I. Idem.: "Tres 'cipos' del pomerio que delimitó el primer Lugo Romano", *E. P.*
21. I. Idem.: "Un probable cuarto 'cipo' ", *E. P.*
11. IV O SAVAÑO. RETAZOS HISTORICO-ARQUEOLOGICOS DE VILA-SANTE (1): "Interesante primicia iconográfica en la iglesia de Vilasante", *E. P.*
12. IV. Idem. (2): "Prerromano y romano", *E. P.*
13. IV. Idem. (3): "En Vilasante hubo un monasterio en el 'Alto-Medievo' ", *E. P.*
16. IV. Idem. (4): "Reminiscencias medievales y posmedievales", *E. P.*
17. IV. Idem. (5): "Otros topónimos y casas importantes en esta parroquia", *E. P.*

18. IV. Idem. (6): “Una ‘trilogía iconográfica’ de excepcional valor”, *E. P.*
19. IV. Idem. (7): “Las tres interesantísimas figuras de la piedra principal”, *E. P.*
21. IV. Idem. (8): “¿Se prodría insinuar en esta piedra la escena del Calvario?”, *E. P.*
25. IV. Idem. (9): “Fecha de la piedra con iconografía bíblica”, *E. P.*
28. IV. Idem. (y 10): “Data de las dos cruces y función de esta trilogía escultórica”, *E. P.*
6. VIII. EL MUNDO ROMANO QUE SURGIO DE LUCUS AUGUSTI: “Las defensas romanas”, *E. P.*
13. VIII. Idem.: “Las murallas y su evolución histórica”, *E. P.*
19. VIII. Idem.: “El ‘foso’ y su estratéigo uso”, *E. P.*
23. VIII. Idem.: “Una rampa facilitaba el acceso al adarve de las Murallas lucenses”, *E. P.*

Revistas

Lucensia (Miscelánea de Cultura e investigación), Biblioteca del Seminario Diocesano, Lugo.

* “El debatido enigma de la Puerta Sur de San Nicolás de Portomarín”, nº 1 (1990), 50-79.

Brigantivm (Boletín do Museo Arqueolóxico do Castelo de San Antón de A Coruña).

* “Restos de un ‘cruceiro medieval’ de singular importancia, en Torre de Lama (Mañón-La Coruña)”, T. 6 (1989-1990), 115-134.

Miguel Ángel González García

ACTIVIDADES Y RESPONSABILIDADES CULTURALES VARIAS

- Comisario del II Congreso Interdiocesano de Cofradías de Semana Santa. Responsable de la Exposición de imágenes y redactor del catalogo-guía de la misma. (Astorga 1990)
- Vocal de la Comisión central organizadora de la Exposición Bibliográfica y documental de las Edades del Hombre, celebrada en Burgos en 1990.
- Miembro de la Subcomisión mixta Xunta de Galicia-Iglesia para el patrimonio inmueble. (25 abril 1990)
- Continuación de las Tareas de Catalogación artística de la zona orensana de la diócesis de Astorga
- Participante como poeta invitado en la Ronda poética de la XXV Fiesta de la Poesía de Villafranca del Bierzo (23 junio 1990); IV Encontro de Poetas Valdeorreses (A Rua 27 junio 1990) y Ronda Literaria del Centro de Estudios Astorganos (Astorga 28 agosto 1990).
- Seminario sobre el tema: “La adaptación de los presbiterios históricos”. Seminario de Astorga. 1990.

CONGRESOS

- II Congreso Interdiocesano de Cofradías. Astorga 4-6 mayo 1990. Comunicación: “Las imágenes de la Semana Santa de la Ciudad de Astorga”.
- II Coloquios de Iconografía. Madrid 31 mayo-2 junio 1990. Fundación Universitaria Española. Comunicación: “El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y escultura”
- Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Pamplona-, Estella 9-11 marzo 1990. CEHA. Comunicación: “Pedro de Arbulo Marguete y Gaspar Becerra”.
- IV Coloquio Galaico-Minhoto. Lugo 24-27 1990. Comunicación: “Aportaciones documentales al estudio del Neoclasicismo en Lugo”.
- VII Congreso Nacional de Historia del Arte. CEHA. Cáceres 3-6 octubre 1990: “La diócesis como centro periférico de influencia artística: el caso de Astorga en los siglos XVI y XVII”.
- IV Semana de Historia de Valdeorras. O Barco 31 marzo-7 abril. 1990. Ponencia: “El manierismo en Valdeorras y arte civil en los siglos XVII y XVIII”.

CONFERENCIAS

- La inquisición en la historia y ante la historia (Ourense. Escuela de Teología. Obispado 26 marzo 1990)
- Iconografía cisterciense: San Benardo y la omnipresencia mariana. (Santiago de Compostela. Colegio Mayor U. Gelmírez 2 abril 1990)
- Por las mesas y cocinas de la Astorga de antaño. (Astorga. Asociación de Amas de Casa. 20, diciembre 1990).

PUBLICACIONES**Libros**

- Guía de la diócesis de Astorga. Astorga 1990.
- Valdespino de Somoza, arte y devoción en un pueblo maragato. La Virgen de las Nieves. Astorga 1990.

Trabajos de investigación científica

- Los retablos y la cruz parroquial de Castro de Laza. Homenaje a José Gonzalez Paz. Santiago-Ourense 1990.
- Iconografía de María Reina en el Monasterio de las Huelgas de Burgos. REALES SITIOS Nº 105. Madrid 1990.
- La cúpula monasterial de Celanova, obra del arquitecto pontevedrés Pedro de Monteagudo. PORTA DA AIRA nº 3. Orense 1990.
- El arte en el monasterio de Santa Clara de Allariz. Santiago de Compostela-Ourense 1990.

- El terno pontifical del Obispo Herrera, Monje de Nogales (siglo XVIII). LIRBA. Revista Cultural del Instituto de Estudios Bañezanos nº 17. La Bañeza 1990.
- Apunte sobre la Iconografía de la Imagen titular del Monasterio de Carracedo. BIERZO. Ponferrada 1990.
- Aportaciones a la historia constructiva de la actual iglesia monasterial de Carracedo. BIERZO. Ponferrada 1990.
- Bibliografía Xeral da Arte galega.(En el libro. A Arte Galega, estado da cuestión. Consello da cultura galega.) Santiago 1990.
- Braga y Astorga: de la dependencia a la Vinculación en la devoción a San Fructuoso y otros santos bracarenses. Actas del Congreso Internacional IX Centenario da dedicacão da Sé de Braga. Braga 1990.
- Un báculo abacial de Monfero en el monasterio de Oseira. PORTA DA AIRA nº 3. Ourense 1990.
- Una circular del Obispo de Astorga, Manuel Vicente Martínez Jiménez en defensa de la inquisición desde su exilio en Braganza. BRIGANTIA vol X. nº 4. Bragança 1990.
- Dos bustos de los inocentes en la Catedral de Ourense. NADAL EN OURENSE, Nº 1. Ourense 1990.

Artículos periodísticos

- El sacristán de la Catedral en el siglo XVI (El Faro astorgano. 2 febrero 1990).
- Don Marcelo Macías, editor de poetas inéditos del siglo XVI. (El Faro Astorgano. 6 marzo 1990)
- Tomás Navarro de Lorenzana: un canónigo que naufragó cuando iba a Roma (El Faro Astorgano. 30 marzo 1990)
- El arca del Santísimo de la Catedral en 1625. (El Faro Astorgano. 6 abril 1990).
- El Cristo de los Afligidos ¿Obra del escultor Mateo de Prado? (El Faro Astorgano. 7 abril 1990)
- La Procesión de los crucifijos en el Jueves Santo de Astorga el Siglo XVI. (El Faro Astorgano. 11 abril 1990).
- El Santo Cristo de las Aguas y otros crucificados de la Catedral. (El Faro Astorgano. 20 abril 1990)
- La llegada de las Hijas de la Caridad a Astorga el año 1866. (El Faro Astorgano. 3 mayo 1990).
- Santidad, alegría y testimonio: dos nuevos libros de Mons. Palmero. (Día 7, 6. mayo. 1990)
- El hospital de la Cofradía de la Vera Cruz de Astorga en el siglo XVI. (El Faro Astorgano. 5 junio. 1990).
- Don José María Luengo: unos ojos para el arte, un corazón para Astorga (El Faro Astorgano, nº 2.321. 14 junio 1990)
- Un pintor astorgano del siglo XIV. (El Faro Astorgano, nº 2.347. 20 julio 1990).

- Profunda tradición del culto al Apóstol Santiago en la comarca de la Valduerna. (El Correo Gallego. Santiago 24 julio 1990)
- Cuando a Astorga le matan una ilusión. (El Faro Astorgano, nº 2.350. 24 julio 1990)
- Bienvenido a casa Padre Ángel Luis. (El Faro Astorgano, nº 2.352. 27 julio 1990)
- Los extraordinarios gastronómicos en el monasterio de Carracedo (El Faro Astorgano, 28 julio 1990)
- La cofradía de Santa Agueda de Astorga. (El Faro Astorgano 14. septiembre. 1990)
- 1877. La reparación de la torre de San Julián de Astorga. (El Faro Astorgano. 5 octubre 1990)
- La iglesia de Santa María de Palacios de la Valduerna. (El Faro Astorgano 23. octubre 1990)
- Viajar de León a Astorga en 1862. (El Faro Astorgano. 15 noviembre 1990)
- Costumbres funerarias en la Astorga del siglo XVIII. (El Faro Astorgano, nº 2.440. 30 noviembre 1990)
- El autor de la Inmaculada de la fachada del Seminario (El Faro Astorgano. 4 diciembre 1990).
- El voto inmaculista de los cofrades de Jesús Nazareno de Astorga (El Faro Astorgano, nº 2.456. 28 diciembre 1990)

Prólogos de libros

- Ernesto Iglesias Almeida y Plácido Méndez Cruces: "Evocación histórica de la ciudad de Tui y sus antiguas rúas". Tui 1990.

Críticas bibliográficas

- Sobre "El monasterio de Oseira. Cincuenta años de restauraciones." de Damián Yáñez Neira, José Carlos Valle Pérez y Javier Limia Gardón. PORTA DA AIRA, 3 Ourense 1990.

José Hervella Vázquez

REVISTAS:

- "En el Camino de Damasco: La Conversión de San Pablo, tema escultórico de la Capilla de Armada en la Catedral de Orense". "Actas VI Congreso Español de Historia del Arte" (CEHA). Universidad de Santiago de Compostela 1990.
- "El retablo del Nacimiento del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Villamayor del Valle (Verín-Orense). Seminario "Fontán Sarmiento", Año 12, nº 11. Santiago de Compostela 1990.
- "En la ciudad de Orense en el siglo XVII. La puerta de la Huerta del Concejo". En torno al arte auriense. Homenaje a Don José González Paz. Universidad de Santiago de Compostela y Diputación Provincial de Orense 1990.

Limia Gardón, Francisco Javier

CONGRESO

4º COLOQUIO GALAICO-MIÑOTO, Lugo, 1990. Comunicaciones:

1. “El autor del órgano de la iglesia parroquial de Santa María de A Régoa (Monforte de Lemos-Lugo) y su restauración”, con María Fernanda Rodríguez Criado (en prensa).
2. “La iglesia parroquial del Santa Eufemia la Real del centro (Ourense) y el estilo de Simón Rodríguez”, (en prensa).
3. “La actividad arquitectónica de fray Plácido Iglesias en el monasterio cisterciense de Oseira (Ourense)”, (en prensa).

Resumen de las comunicaciones, Lugo, 1990. 205, 179 y 183, respectivamente.

CONFERENCIA

* COLEGIO MAYOR “GELMIREZ” (SANTIAGO DE COMPOSTELA - A CORUÑA)

(Organiza Seminario de Estudios “Fontán-Sarmiento”: ciclo de conferencias con motivo del IX centenario del nacimiento de San Bernardo de Claraval, Marzo)

El caso de Oseira: la ampliación del monasterio medieval en la época barroca.

Cfr. *L. V. de G.*, Santiago, 17. III. 1990.

CATALOGO

EXPOSICION DE CARMUCHA VAZQUEZ PRATS, Marzo, 1990.

Aula de Cultura, Sala de Exposiciones de Caixa Ourense, Ourense. Cfr. *L. R.*, 17. III, 2.

HEMEROGRAFIA

5. I. “Los calendarios como soporte de cultura visual”, *L. R.*.

26. III. “Divagaciones sobre San Torcuato y San Rosendo”, *L. R.*.

REVISTAS

Boletín de estudios del Seminario “Fontán-Sarmiento”, Santiago de Compostela, nº 11 (1990), 45-7.

* “Addenda sobre la capilla de la Peregrina del Arenteiro (Barrán-Piñor de Cea. Ourense)”.

LIBROS

En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz, Universidade de Santiago de Compostela / Deputación de Ourense, Santiago, 1990.

* “Una aportación iconográfica del monasterio de Oseira al Císter. El culto a San Famiano (diócesis de Ourense)”, 175-186.

Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un Monasterio, Santiago de Compostela / Deputación de Ourense, 1990,

* “El convento de Santa Clara entre los siglos XV y XVIII”, 147-199.

Yáñez Neira, Fray M^a Damián**CONFERENCIA**

“Los monasterios cistercienses gallegos en la reforma de fray Martín de Vargas”, 17. VIII, Universidad del Atlántico-Poio (Pontevedra).

LIBRO

El monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares, Instituto de Estudios Complutenses, (Alcalá de Henares, 1990), 117 p.

REVISTAS

Doce artículos en el “Diario de Ávila” con este título: *El Hermano Rafael y Ávila*, en los meses de marzo-abril 1990.

“San Bernardo, gran contemplativo”, Rev. *La vida sobrenatural*, 1990, pp. 188-200.

“San Bernardo y la vida religiosa”, Rev. *La vida sobrenatural*, 1990, pp. 275-284.

“San Bernardo, ‘revolucionario’ del arte”, Rev. *Cistercivm*, XLII (1990), pp. 65-84.

“Frutos conseguidos por San Bernardo con su ‘Apología’”, Rev. *Cistercivm*, XLII (1990), pp. 279-296.

“Monasterio de Carracedo, cantera de almas santas”, Rev. *Bierzo* (Ponferrada, León, 1990), pp. 23-37.

“Alfonso VIII de Castilla, historia y leyenda”, Rev. *Reales Sitios*, (Madrid, 1990), n^o 105, pp. 36-45.

“Nuevos datos sobre Doña Ana de Austria”, Rev. *Hidalguía*, 1990, pp. 115-143.

“San Bernardo de Claraval y la nobleza”, Rev. *Hidalguía*, 1990, pp. 775-803.

“Santa Beatriz de Silva y la Orden Cisterciense”, León, 1990, 159-165.

“El Archivo actual del Monasterio de Oseira”, *Porta da Aira*, 2, 1989, pp. 206-221, y 3, 1990, 257-267.

“La huella artística de san Bernardo en el monasterio de Oseira”, *Porta da Aira*, 3, 1990, 157-166.

“Un archimandrita en el monasterio de Oseira”, *Boletín de Estudios del Seminario “Fontán Sarmiento”*, 1990, 66-69.



CONSEJO DE REDACCION

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

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

En el N° 4 De PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Eligio Rivas Quintas, Jaime Delgado Gómez, Miguel Angel González García, José Hervella Vázquez, Julio Lamelas Míguez, Francisco Javier Limia Gardón, Mercedes Gallego Esperanza, María Rosa Casado Nieto, Anselmo López Carreira, Mario Alonso Aguado, Felisindo Vázquez, Fernando González Suárez, Anselmo López Morais, Damian Yáñez Neira, Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro, Manuel Angel Pereira Soto.

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 Angel González García.

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

PORTA DA AIRA
Edita Grupo Francisco de Moure
Ourense

N° de Registro A-02-62/OR. 376.

ISSN 0214-4964

Correspondencia e intercambio
Apartado de correos n° 39
32080 OURENSE

Depósito Legal ZA-235-1988

Imprime Ediciones Montecasino
Ctra Fuentesauco, Km. 2 - Tfno. (988) 53 16 07
49080 ZAMORA • 1992.

INDICE

ARTICULOS

<i>Un bajorrelieve visigótico en Asadur con la escena del Calvario</i>	9
Por Eligio Rivas Quintas y Jaime Delgado Gómez	
<i>El retablo Mayor de la Ex-colegiata de Xunqueira de Ambía (Ourense)</i>	27
Por Miguel Angel González García	
<i>Las Novenas como fuente documental indirecta para el conocimiento de la historia del arte orensano</i>	45
Por José Hervella Vázquez.	
<i>Un comentario del siglo XIX al libro de Job: Juan Manuel Bedoya (1770-1850)</i> ..	101
Por Julio Lamelas Míguez.	
<i>Una obra del Arquitecto Vázquez Gullás: La casa Aguirre</i>	127
Por Francisco Javier Limia Gardón.	
<i>Aproximación a la Escultura de los Centros escolares de Orense</i>	139
Por Mercedes Gallego Esperanza.	
<i>Escultura funeraria del Cementerio de San Francisco de Ourense</i>	165
Por Rosa Casado Nieto.	

VARIA

<i>Afonso Gonçalves: Un humanista no Ourense do século XV</i>	191
Por Anselmo López Carreira.	
<i>La iglesia de Santiago de Ribadavia. Noticias históricas</i>	199
Por Ernesto Iglesias Arreida	
<i>Fray Pedro Pascual García, escultor. Aproximación a su obra</i>	211
Por Mario Alonso Aguado.	
<i>Los pintores orensanos de la "Escuela de Roma". A propósito de dos nuevos cuadros de Silvio Fernández</i>	231
Por Felisindo Vázquez.	
<i>Sobre o desaparecido edificio modernista das Adoratrices de Ourense</i>	241
Por Fernando González Suárez	
<i>Orense en las Grandes Exposiciones de arte</i>	249
Por Anselmo López Morais.	
<i>Nuevas restauraciones en la abadía de Oseira</i>	271
Por Fr. M ^a Damián Yáñez Neira.	
<i>Las Exposiciones en 1990</i>	281
Por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro.	

DOCUMENTOS

<i>El archivo Actual del Monasterio de Oseira (III)</i>	289
Por Fr. M ^a Damián Yáñez Neira.	

NOTAS

<i>Esculturas de Alonso Martínez y Juan Martínez Baraona, conservadas en la Iglesia de San Ciprián de Armental (A Peroxa) y Monasterio de San Clodio (Leiro), respectivamente</i>	307
Por José Hervella Vázquez.	
<i>Nueva Aportación a la Obra del Escultor Roque Salgado</i>	313
Por Francisco Javier Limia Gardón.	
<i>Un Lienzo de San Francisco de Regis</i>	315
Por Francisco Javier Limia Gardón.	
<i>Un retrato del Pintor Jadraque en la parroquial de Verín</i>	321
Por Miguel Angel González García.	
<i>Una Inmaculada del Escultor Mateo de Prado en Fradelo (Viana do Bolo)</i>	325
Por Miguel Angel González García	
<i>Sobre la ascendencia del escultor Antonio Failde</i>	329
Por Mercedes Gallego Esperanza	
BIBLIOGRAFIA	331
HEMEROGRAFIA y Actividades del Grupo “Francisco de Moure”	339

Artículos



100

100

100
100

100

100
100
100
100

100



PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE

Eligio Rivas y Jaime Delgado

Un bajorrelieve visigótico en Asadur con la escena del Calvario

INTRODUCCIÓN

É moi pouca a iconografía visigótica existente en España, e máis aínda na nosa Galicia. Por eso calquera que sexa o descubrimento dela é sempre importantísimo para mellor coñecer eses séculos culturalmente tan escuros.

En Asadur temos unha singular peza iconográfica. Ela merece un amplo e profundo estudio.

Debe ser iste estudio nunha dobre vertente. Ou sexa, a “histórico-xeográfica” do entorno no que se encontra, para diste modo comprender mellor a súa linguaxe, e a “iconográfica”, á que propiamente pertence o monumento en estudio.

Estudiará a primeira parte o especialista nesta materia, Elixo Rivas Quintas, bon coñecedor tamén desta zona ourensá e de toda a súa “toponimia” e “historia local”.

O estudio da segunda parte faino o arqueólogo Xaime Delgado Gómez, especializado na iconografía paleocristiana e medieval.

La Redacción

O “ENTORNO” HISTÓRICO E XEOGRÁFICO DE “ASADUR”

No ano 1973 publicou dom Emilio Duro Peña os documentos referentes á eirexa de Santa Mariña de Asadur, que viñeron acrarar o pasando escuro diste lugar, antiquísimo mosteiro de touquinegras ou monxas bieitas. Por outros datos, do lugar e da contorna, podemos asegurar que tuvo importancia xa dende tempos romanos. Temos que situarnos no espacio e no tempo.

O lugar e freiguesía de Santa Mariña de Asadur está no canto nororiental do val do Medo, na caeira mesmo dos montes, prolongación da Serra de

San Mame-de, na bara da Serra ou costa da Serra, que nos antergos documentos acibe o nome sinificativo de *Costa de Asadur*. Non falta quen tamén lle di a *corga da Serra*. Na Edade Media foi Asadur, sen dúbida, o lugar máis importante, civilmente, do val, con delegado do notario de Allariz; *notario en Costa de Asadur*.

Comenzando polos tempos máis arrecuados, diremos que na veiga, por fronte de Asadur, houbo perto de trinta mámoas, hoxe —mormente nestes derradeiros dez anos— cáixeque todas derruidas, o que non deixa de ser indiz da nosa preocupación pola cultura e os devanceiros. Quizáis non haxa concentración tal en lugar algún, en tan pouco espacio. Á veira mesmo de Asadur, ó abriren a estrada de cara Ramil, apareceu un enterramento romano; outro abaixo de Ramil. Na horta da rectoral, ó escavar pra facer novos enterramentos, hai poucos anos, apareceron tamén resíos romanos e medie-váis.

O val do Medo tuvo importancia en tempos romanos polo minerío a ceo aberto, na coiceira ou cuñal de depósito aluvial do río Tioira. Mesmamente nesta eirexa de Santa Mariña de Asadur temos a mellor testemuña da súa importancia económica: unha fermosa lousa romana. Cando, hai coma vinte anos, se arredou a mesa-altar do retábulo, apareceu, sosténdoo en parte o mesmo ca mesa, unha gran lousa romana (fig. 5), de grandor pouco usado e con inscrición de bo trazo que dí: *Q (uinto) Licinio, vec (tigalium) II Res (publica) Int (eramnica), super alia complura merita, pares cum fisco rationes, infatigabili cura et industria, pius consecuta*. Pola lenda vemos: a) que no val moraban os *interamnicos*. b) Que había aquí un *duunviro* cobrador de impostos (*quaestarius*, hoxe *casteiro*). c) Que tal casteiro sobrancea pola honradeza e mais por outros méritos. d) Que os contribuintes do fisco agraécenllo, cousas, ámbalas duas, ben raras.

Non deixa de ser indiz da importancia do lugar xa daquela, que podemos sospeitar cedo cristianizado, polo feito de ser a lousa aquí acollida. Non menos de sete son as aras ou lousas romanas salvadas e gardadas na eirexa niste val do Medo. Pero ademais compre sinalar, porque é de capital importancia, que a *Vía III ou XVIII de Antonino Pío*, de Braga a Astorga, atravesaba o val e, na Couzada (Calciata), a pouco máis de un kilómetro de Asadur, torcía pra coller de esguello o ascenso da Serra. O dito posibilita, ou dá coma moi probábel, unha temperá aculturación romana e a cristianización nos primeiros séculos da nosa era. É lóxico pensar que fala e cultura latinas se difundisen axiña á beira destas vías principais; a Vía III, *Vía Nova*, era a principal do Noroeste.

Son moitos os que pensan que o influxo romano en Galicia provén do Sur ó traveso e ó longo de Portugal, costa atlántica a enfesto; os predicadores do Cristianismo andaban estas vreas, a miudo seguindo os pasos, ou

acompañándoos, das lexións, e ben perto está San Pedro de Rocas e de seguida toda a *Revoira Sacrata*. Ademais, é loxico deducilo, esas sete lousas, todas en eirexas, algo proban de transmisión, herdo e continuidade directa: do mundo romano pagano ó mundo novo cristiano que bota a andar á luz do sol no ano 313. Polo edicto de Milán, o emperador Constantino decreta a liberdade da Eirexa; a Eirexa recolle en cada lugar os muimentos relixiosos da derradeira paganía e acólleos en cadanseu oratorio ou templo cristián. Así: ás *ninfas* no de Santa Eufemia de Ambía; ós *deuses manes* no de San Martiño de Presqueira; ó deus *Torolo Combiciego* no de San Pedro de Pías; a *Dovecia* e *Talavia* en Santa Baia de Escuadro; a *Quinto Licinio* nesta nosa de Santa Mariña de Asadur. Todas de carácter relixioso pagán, non sendo a derradeira.

Non sabemos en realidade de cando data a primeira cristiandade en Asadur ou no Val; nin xiquera cando comenzaría a vida cenobítica aquí. Coma lazo de unión coa etapa romana volvemos a lousa avandita, que fixo de sostén e ara cristián, xa que no seu canto superior, na cabeceira, aparece outra inscrición posterior (fig. 6), en letra semellante á de San Pedro de Rocas, aínda que máis descoidada, que di: *Haereditare* co *tau* característico. (Monasterium) *aereditare* é forma adxetiva do latín *serodio*, declinando “*propio ou de herdeiros*”. Entón no hai dúbida de que foi, de primeiras, de herdeiros ou familiar. Así sabemos que era no primeiro tercio do século X, cando, no ano 935 toma aquí a touca de monxa *doña Ximena*, filla de Ordoño II rei de Asturias, e de Elvira Menéndez, curmá de San Rosendo. O documento é do mosteiro de Celanova (AHN, Tumbo Celanova, f. 174v. - 175; cf. Archivos Leoneses, 54, p. 310-311).

O caso é parello ó do mosteiro de Xunqueira de Ambía, de primeiras dúplice e de herdeiros, todos da xaramea mesma de San Rosendo como amosan os seus nomes ó renunciaren, máis de cen, os seus dereitos, no ano 1150. Que tiñan tamén que ver co mosteiro de Asadur vese ademais polo feito de o señor de Ambía —Menéndez, firmante na renuncia dita— interferir nos dereitos de Asadur, nos de Donfranke (Don Fránkila) e nos de todo o Val do Medo.

Toda esta terra e ó longo da Arnoia deica desougar no Miño, foi da xaramea rosendiana e nela fundan, século IX e X, os mosteiros: Asadur, Donfranke, Xunqueira de Ambía, S. Martiño de Pazó, Celanova, Vilanova, Ramirás...

Ó decir o que antecede, nos presupoñemos cousa algunha en relación cos materiais ou resíos que se poidan atopar. Xa vimos o que hai de romano; unha inscrición na casa rectoral, que Colmenero dá coma tal, non o é. Compre engadir que nos arredores da eirexa existe (?) un sartego vaciado en pedra, de gran tamaño, moi antergo. A eirexa actual foi románica; E. Duro

Peña (op. cit. 312) coida que se debeu de erguer cara o fin do século XII. Fica o perlado en bisel ó longo do beiril, sobre canzorros sinxelos; a porta sur tamén, hoxe cega.

O mosteiro, asegún a documentación, tirou deica mediados do século xiv; polo ano 1348 deixa de haber referencia algunha. Debéu de perecer no sonada *peste negra*. Naturalmente houbo unha eirexa antes da románica (fig. 1), prerrománica. Á falta dunha prospección máis detida, temos unha peza de senlleira importancia, testemuña crara prerrománica. É o baixo relevo que estudiamos.

Engarzado na parede norte, na sacristía, hai un baixorelevo de granito, cuberto de curicela aviñada; mide 0,74 de alto por 0,89 ó ancho. E. Duro Peña (op. cit. 312), dándoo dende logo coma prerrománico, viu nil “un Cristo en relevo, tosco, de pernas moi xebradas, inscrito nunha cruz irregular de banda resaltada...; con figuras a entrámbolos lados, borrosas, que semellan: á dereita da cruz, arriba, soldado con espada en vertical; abaixo, un animal erguido sobre as patas traseiras, con espada nas dianteiras; á esquerda, abaixo, un cabaleiro con espada ou lanza e sobre del unha figura coma de anxo. Na mesma parte superior, unha inscrición en dúas liñas...”. E. Rivas (A Limia, p. 407) interpreta esa inscrición: MISTERIUM CRUCIS, querendo velos caracteres: MISTM CRUCS.

Xa era hora de estudar monográficamente e con atención esta peza de arte antiga tan senlleira. É o que imos facer, unha vez acabado este breve recorrido histórico-espacial e da eirexa de Santa Mariña de Asadur.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE UN BAJORRELIEVE DE ASADUR (*)

Cinco son los aspectos que va a abarcar el estudio iconográfico de esta piedra granítica de 0,89 por 0,74 m. Piedra incrustada en la pared exterior norte de la iglesia de Asadur (figs. 1 y 2).

- A.- “*La inscrición*”, que especifica la escena allí esculturada.
- B.- *El “Estilo”*, con que la escena fue esculpida.
- C.- *La “Escena Representada”*.
- D.- “*La Datación*” de esta iconografía.
- E.- Y por último, la posible “*Función*” de esta piedra.

a.- *Inscrición*

En la esquina superior derecha (según se mira), aparece una breve inscrición en doble línea.

El texto no ofrece dudas, por la claridad de la grafía. Y es el siguiente: “IhS IN CRU / CE”. Esto es: “JESUS EN LA CRUZ”.

Las letras tienen una altura de siete centímetros. Son todas mayúsculas romanas, a excepción de la “h”, con la factura decadente de estos tiempos altomedievales.

Las tres primeras letras son la antiquísima SIGLA de “Iesús”. Por tanto esta *didascalía* es como “*un pie de foto*” que, de un modo muy simple como era costumbre, especifica la escena: “*Jesús en la cruz*”.

Según nos informa A. CAPELLI ¹, la sigla “*IhS*” significa “*Jesús*”. Y se encuentra ya en el siglo VI, tanto escrita con “h” minúscula como con “H” mayúscula.

Este mismo *significado* y este mismo “*siglo de origen*” también nos lo da LEXIKON FÜR... ². Más aún, según él la forma “IHC” es ya originaria del siglo IV.

También aquí señala unas posteriores acomodaciones de esa sigla en el “*Bajo*” y “*Post-Medioevo*”. Acomodaciones hechas por O.P. (Ordo Predicatorum, o Dominicos) y O.F.M. (Ordo Fratrum Minorum, o Franciscanos), y luego muy divulgadas por la S. J. (Compañía de Jesús). Entre esas acomodaciones sobresale especialmente la de “*J (esus) H (ominum) S (alvator)*: Jesús Salvador de los Hombres”).

Pero también se identificó algunas veces con “*J (esus) H (omo) S (anc-tus)*”, “*I (n) H (oc) S (alus)*”, “*I (n) H (oc) S (igno)* (Vinces)”, evocando el “Lábaro Constantino”, etc.

El tema ya había sido tratado antes con más amplitud, aunque quizá no con tanta precisión, por F. CABROL, M. LECLERQ y otros ³. Y el pensamiento de este gran diccionario se halla trasladado al también gran diccionario “ESPASA” ⁴.

Nos transmiten estos dos últimos diccionarios la disparidad de criterios sobre el origen griego o latino de la SIGLA.

Tal sigla, en su primer origen, ciertamente no es más que la abreviación de la palabra JESÚS en griego, con sólo sus tres primeras letras.

Pienso que en estas disensiones olvidan un factor decisivo que en cierto modo les da razón a ambos grupos.

En los primeros siglos del Imperio Romano la CULTURA y el ARTE del mundo griego, incorporado al Imperio como una provincia más, se fueron imponiendo por su enorme valor en las “ESCUELAS” de ambos aprendizajes.

Tales enseñanzas estaban generalmente en manos de “*maestros artistas*” y “*pedagogos*” griegos. De ahí la fuerza y el peso también de la lengua griega. Y de ahí la *superabundancia* de “*inscripciones*” romanas de todo tipo de temática, escritas en “griego”.

Al ir imponiéndose el “*latín*”, siempre la lengua oficial del Imperio, se obró una especie de “*Mezcla-fusión*” de ambas lenguas.

Hasta tal punto esto fue así que nos encontramos con muchas inscripciones, incluso ya cristianas, cuyas palabras o “fonemas” son latinos, pero su escritura es griega. Y viceversa, palabras griegas escritas con caracteres latinos. Y más aún; a veces aparecen mezclados ambos modos.

Eso explica, como es lógico, una serie de “curiosidades lingüísticas”. Y a ellas se une, no pocas veces, el escribir algunas palabras, no “correctamente”, sino según “allí” se pronunciaban.

b.- El estilo

Tres características fundamentales de la escultura visigótica

Tres especiales características definen de un modo muy concreto la iconografía visigótica.

Es la PRIMERA la “falta de técnica”.

Las escuelas y talleres romanos y de tradición romana habían desaparecido. El arte en este “nuevo estado bárbaro” del extremo occidental europeo, parte de una manifiesta incultura amasada en pobreza.

De ahí esa “falta de técnica”, a modo de “rudeza infantil”, en los pocos “relieves historiados” que conservamos de esa época. Para comprobarla basta tan sólo asomarse a aquellos más célebres. Tales son los relieves de San Pedro de la Nave (Zamora) y Quintanilla de las Viñas (Burgos) ⁵.

Si esa “rudeza”, por no tener la técnica del “bien-hacer”, la vemos en esos dichos relieves visigóticos mejores de España, evidentemente más “rudo” es aún este de Asadur.

La “rudeza”, o “falta de técnica escultórica”, abarca a las “cinco figuras humanas” que componen esta escena del Calvario, como expondremos con detalle al describirlas en su momento oportuno.

Apenas de cada figura se hace una tosca silueta. Y en ella la ausencia de los rasgos típicos de los rostros, miembros y ropajes, es casi total.

La SEGUNDA característica es la de “esculpir en superficies planas”. Y no sólo lo eran las pilastras y frisos, sino también las mismas caras de los capiteles. Lugares, todos estos, en los que fundamentalmente aparecen los relieves.

Es ésta una prueba más de la “rudeza” y “falta de técnica”.

En tales superficies planas ya es más difícil lograr unos bien modelados “bultos redondos”, y unos bien moldurados “cuerpos y vestidos”. Cosas todas éstas, por otra parte, que, por cuantas de esos tiempos conocemos, nos demuestran la incapacidad de lograrlas aquellos y poco hábiles artesanos.

Y una superficie totalmente plana es también esta de Asadur.

El TERCER típico elemento estilístico de la iconografía visigótica, es el de su *impronta filiforme*. Esto es, como si las figuras se fuesen grabando en esas

superficies planas, casi como lo haría un “punzón” en un material relativamente blando.

Esta impronta “*filiforme*” se observa muy bien de modo especial, en las decoraciones lineales, sobre todo de los vestidos. Pero también la manifiesta de algún modo la falta de “*modelado*”, o *aspereza* de los trazos.

En la escena de Asadur hay una ausencia casi total de todo tipo de detalles. Esto no nos permite resaltar de un modo evidente estas formas estilísticas, pero sí la acusa la contemplación global de toda la escena.

c.- La escena

DETALLADA DESCRIPCIÓN

a) La cruz

Ocupa el centro geométrico de la piedra una CRUZ LATINA. Está ésta rehundida, pero va perfilada en todo su alrededor por una sencilla moldura de sección rectangular de sólo unos milímetros de espesor y un máximo de 3 centímetros de ancho.

Mide exteriormente todo el palo largo unos 60 centímetros, y 47 el transversal. La anchura del primero es de 28 cm. en el extremo inferior, reduciéndose gradualmente, hasta llegar a sólo unos 20 arriba. El transversal es uniforme y mide 17 cm.

La parte inferior de la cruz tiene 26 cm. de largo. Y, tanto la cabecera como los dos extremos de la parte horizontal, sobresalen los tres, 14 cm.

b) La figura de Cristo crucificado

En el interior de la cruz aparece en bajo y tosquísimo relieve la figura de Cristo.

Es alto, 45 cm. y de 36 cm. es la largura de sus brazos en cruz, abriéndose éstos sobre el palo transversal en perfecta horizontalidad.

También las piernas se abren con una muy llamativa y atípica postura, tocando cada uno de los pies el correspondiente ángulo inferior del palo.

La labra es tan elemental y tosca que sólo permite ver la “*silueta del cuerpo*”.

La cabeza, de forma sensiblemente triangular, no presenta detalles ni del pelo ni de la barba. Pero es más, sólo unos mínimos rasgos señala los ojos, nariz y boca. Ni siquiera hay indicios de ningún tipo de nimbo.

Los brazos, igualmente sin detalles anatómicos, terminan insinuando un poco las manos. En éstas se pretende hacer entrever los “*dedos pulgares*”, haciendo los otros cuatro dedos un cuerpo distinto y compacto. En las manos no se ven indicios de clavos.

En el cuerpo no se detalla absolutamente nada. Querer ver indicios de alguna vestimenta, parecería más bien fruto de la imaginación.

La misma impericia general se advierte en las piernas; si bien es verdad que la postura y silueta de los pies está mejor definida. Tampoco en éstos se ven señales de clavos.

c) *Longinos*

En el plano inferior de la derecha de Cristo, aparece la figura de otro personaje que empuña una “lanza”. Mide de alto 27 cm.

La “lanza”, de 22 cm., está muy bien definida por su extremo, o punta, y bien insinuada sobre el cuerpo del soldado, al que sobrepasa un poco hacia atrás.

La punta de la lanza coincide con el ángulo inferior que forman los dos brazos de la cruz por aquel lado. Directa y certeramente va dirigida al costado de Cristo, del que le separa aún un pequeño trecho.

Si tosca e indefinida era la figura de Cristo, ésta no lo es menos. También de ella sólo aparece una muy imperfecta figura.

Se detalla la forma de la cabeza, en la que parecen dejarse ver unos mínimos huequesillos para señalar los ojos, nariz y boca.

Del cuerpo tampoco se define nada. Sin embargo en él aparece la forma y unos trazos insinuantes de los brazos y manos, empuñando la lanza.

Las piernas son cortas y gruesas y se resaltan los pies, pero sin apenas detallarlos.

No es posible dudar de su identificación con el “soldado de la lanzada”. Por tanto es uno de los “personajes bíblicos” presentes en la crucifixión.

Esto nos lo recuerda el evangelista San Juan. Habla antes de cómo a los dos ladrones les quebraron las piernas, según era costumbre. Pero no lo hicieron con Jesús, porque estaba ya muerto. “Uno de los soldados le abrió el costado con una lanzada, y al instante salió sangre y agua” (Jn. XIX, 34).

El texto bíblico no dice el nombre de este soldado. Es la tradición la que nos lo transmite.

De hacia el año 586 es la célebre miniatura del “*Evangelionario de Rábula*”, ahora en Florencia, pero hecho en Armenia (fig. 3) ⁶. En esta importantísima miniatura del siglo VI, no sólo se le presenta como soldado en plena acción de “lancear”, sino que, incluso, sobre él aparece su nombre LONGINOS, escrito en griego.

d) *Steaton*

Simétrico con Longinos, al otro lado de Cristo, se halla otra figura semejante. Está un tanto de rodillas y empuña también una lanza, cuya punta toca el otro ángulo opuesto de la cruz.

Mide de alto esta figura 33 cm. A pesar de su postura, es sensiblemente más alto y voluminoso que la simétrica anterior.

Este mayor tamaño, sin duda, obligó al autor a ponerla de rodillas para así realizar su operación del mismo modo que la del otro lado. Su lanza mide 12 cm.

La descripción iconográfica hecha de la figura anterior, en cuanto a los detalles anatómicos, nos sirven también para ésta, por su inexistencia.

Es muy importante resaltar la presencia de un “*cubo*”. Cuelga éste mediante un aro, o bien del extremo de la lanza, o, quizá mejor, de la mano derecha. En este caso, lo apresa en alto, al nivel del pecho, por debajo de la punta de la lanza, que apresaría con la izquierda.

En un plano más bajo y de la mano izquierda de este mismo personaje, cuelga también un “*cubo*” en la citada miniatura de Rábula.

San Mateo lo presenta así: “...E inmediatamente *uno de ellos*, fue corriendo a tomar una esponja, la empapó en vinagre y, poniéndola en la punta de una caña, le dio de beber” ⁷.

Menos explícito, en cuanto al personaje, es el texto de Juan (XIX, 29), pero en él está la explicación de la presencia del cubo.

Dice así: “Había allí un *jarro* lleno de vinagre. Pusieron en una caña una esponja llena de esta bebida y se la acercaron a los labios”.

Es curioso reseñar que en la especificación iconográfica de este personaje, no se ponen de acuerdo los “*artistas*”. Esto es, si era también un *soldado*, o era un *judío*.

La causa de esta discrepancia está en la ambigüedad del mismo texto bíblico.

Al tradicionalmente llamado “*Longinos*”, que lanceó a Jesús, lo especifica diciendo “*un soldado*”. Mientras que al de la *esponja* lo cita genéricamente con la frase “*uno de ellos*”.

Parecía más probable que fuese “*uno de aquellos judíos*” presentes a la crucifixión. Pues de la boca de un “*soldado romano*” no se concibe escuchar la palabra “*Elías*”, con lo que esto suponía, a quienes les pareció que llamaba Jesús, y que fue la razón de acercarle a la boca el vinagre que él no quiso aceptar.

El *miniaturista* del citado “*Evangelionario de Rábula*” así lo debió creer. Y así lo representó con “*rostro y ropajes judíos*”. Algo semejante creo ver en la igualmente miniatura del “*Beato de Gerona*” (s. X), obra de Emeterio, discípulo de Magius, y de la monja Eude. Aquí aparece también su nombre “*Steaton*”.

Sin embargo, por otra parte, su nombre “*Steaton*”, con que tradicionalmente es conocido este personaje, no aparece muy en la línea de la onomástica judía. Y el hecho es que de modo semejante a Longinos aparece también algunas veces representado.

En Asadur, por la presencia de la lanza, y no la de una simple caña, parece querer dársele el mismo rango militar que a Longinos.

Para terminar este apartado, quisiera resaltar el hecho de la presencia del “*cubo con vinagre*”.

El tenerlo tan a mano, según se desprende de la narración bíblica, nos hace suponer que era algo incluido entre los “*elementos necesarios*” para hacer una “*crucifixión*”.

Su uso nos está expresando que aún en la “*crucifixión de un indeseable*”, como para aquellos era Jesús, no faltaba “*un rasgo de humanidad*”. Servía el vinagre para anestesiar y así mitigar un poco aquel inmenso dolor “*físico y moral*”.

e) *Un soldado de pie con la lanza en ristre*

Encima de “Longinos” (derecha de Cristo), aparece otro personaje con la misma ausencia de detalles.

Está en la posición militar de “*firme*”, pero con los pies separados a uno y otro lado de la cabeza de Longinos. Mide 32 cm. Delante de él, apresa una lanza de 30 cm. en posición vertical.

Un concreto personaje así puesto, no está nombrado expresamente en el relato evangélico del Calvario. Pero, en cierto modo, sí responde a él, ya que un grupo de soldados, al mando de un *centurión*, realizaron este cometido de “*crucifixión*”, tal como *legalmente* debía hacerse.

Mateo (XXVII, 54) lo dice así: “El centurión y los soldados que custodiaban a Jesús, al ver el terremoto y todo lo que estaba pasando, tuvieron mucho miedo y dijeron: —verdaderamente este hombre era Hijo de Dios—”.

Estas últimas palabras, *Marcos* (XVII, 39) y *Lucas* (XXIII, 47), las ponen tan sólo en la boca del *centurión*.

El escultor crea aquí, pues, una figura un tanto “*atípica*” en estas representaciones, pero no “*ilógica*”. De todos bien sabido es que en una escena militar es casi consustancial a ella la figura del *centinela*, o *soldado de guardia*.

f) *Una quinta figura un tanto enigmática*

Es ésta la más difícil de detallar y definir. Parece ser un personaje puesto de rodillas. Y da la impresión de juntar sus manos en alto, para así adorar a Cristo.

Todo está tan tosca y rudamente labrado que no adivino a detallarlo mejor. Tan sólo añadiría que, de ser la descrita figura, sus manos juntas parecen más bien enormes manoplas.

Difícil es también saber quién es este personaje. Pero, al no ser posible identificarlo con ninguno de los reseñados en el texto bíblico, debemos considerarlo como una “*creación simbólica*”.

Es abundantísima la presencia del “*Sol y de la luna*” en las escenas de crucifixión. Se hallan siempre sobre la cruz, a derecha e izquierda respectivamente de la cabeza de Cristo ⁸.

El modo de representarlos es variado. Al principio aparecen, más o menos gráficamente, con sus formas astrales. Modo éste que no se interrumpirá. Pero enseguida los identifican sendos bustos humanos. El del Sol lleva generalmente algún atributo específico. Y el de la Luna suele tener sobre la cabeza un “*creciente*”.

Pero a veces el busto de la Luna sostiene con ambas manos una “*tea encendida*”, para significar su función iluminadora de la noche ⁹.

Me resisto a ver representada la Luna en esta figura de Asadur. Sin embargo lo que hemos descrito como “*manos juntas en alto*”, se parece también a una “*tea o antorcha*” puesta en alto y ocupando con la figura el puesto que siempre le corresponde a la Luna.

Tal identificación tiene en contra la ausencia del SOL, con quien siempre va emparejada la Luna. Se explicaría mejor la sola presencia solar.

También sería totalmente atípica su refiguración de “*cuerpo entero*”, aunque esté de rodillas.

Pudiera identificarse con un *ángel*. A veces en el alto medievo aparecen ángeles en esta escena. Inciensan a Cristo, recogen en cálices su divina sangre..., etc.

Aquí creo que debe excluirse tal interpretación angélica. Ningún atributo, o detalle claro, la evoca.

Pienso, más bien, que ésta es una figura simbólica. Quizás esté representando a la humanidad pecadora que suplica a Cristo el “*perdón y la salvación*”.

En la “*crucifixión*” de la iglesia de Hospital de Incio (Lugo) (fig. 4), hay también una figura en “*proskinesis*”, esto es, un tanto postrada ante Cristo. La interpretaba allí de un modo semejante a ésta ¹⁰.

Resaltaba en aquel estudio el posible origen y significado de la figura. Y también, cómo precisamente en ella y en su “*simétrica aclamante*” al otro lado de Cristo, estaba la explicación y la razón principal de la gran antigüedad de aquella *escena escultórica*, que debía datarse alrededor del siglo VI.

Como punto final de todo este apartado en que se detallan las *cinco figuras* y la *cruz*, me parece interesante resaltar un “*hecho*”. Es éste la “*mezcla*” de figuras ya definitivamente “*fijadas*” en las escenas de crucifixión (Longinos y Steaton), con las otras dos “*atípicas*”.

Tal “*mezcla*” contrasta con la generalidad de las representaciones medievales en las que los acompañantes de “*Cristo Crucificado*” son figuras reseñadas en el “*relato bíblico*”.

Esta falta de una “*total fijación aún*” de los personajes, nos debe hacer pensar en una data de gran antigüedad.

d.- Datación

He aquí un punto *crucial* para el investigador. Pero un punto *imprescindible* en un estudio que intente ser científicamente serio.

Hay un arco de tiempo con varios siglos de amplitud en el que “*necesariamente*” se debe incluir su factura. Es la “*etapa*”, o “*estilo*” vulgarmente llamado “*visigótico*”. A él, sin duda alguna, pertenece esta iconografía de Asadur. Así lo hemos dicho en el apartado sobre el “*estilo*”.

Concretando más y partiendo de la “*decisiva influencia*” de los monasterios salpicados abundantísimamente por toda nuestra geografía gallega, situaría este “*arco de tiempo*” entre la mitad del siglo VI y el año “*mil*”, como máximo.

Dos razones, una “*histórica*” y de sola congruencia, y otra “*temático-estilística*” de mucho peso, me obligan a darle una gran antigüedad a esta piedra esculturada.

La *histórica* se deduce de una serie de hechos que en la primera parte de este estudio fue detallando Eligio Rivas.

Es UNO la importancia prerrománica de estos lugares y su precoz y rica romanización. Hecho que habla de la continuación de esa importancia.

Es el SEGUNDO la pronta cristianización de esta zona, facilitada por la importante “*vía romana*” que la atravesaba.

Un TERCER hecho es el de la existencia de un monasterio dedicado a Santa María. Documentalmente se sabe que existía en el año 935, y que entonces era de “*monjas benedictinas*”.

Pero ciertamente su creación es anterior. Y en su inicio debió ser de “*monjes*”, a juzgar por su titulación de “*Santa María*”. Título éste que, con el de “*San Salvador*”, a quien parece bastante probable que se dedicasen los *monasterios femeninos*, son los dos *títulos* más antiguos de nuestras primeras iglesias.

Estaría pues, muy en razón que en estos parajes de precocísimos cenobios, religiosa e históricamente tan ricos, surgiese aquí un monasterio ya a lo largo del siglo VI.

No en vano, como atrás se dijo, está en una importante “*ruta bracarense*”. Por ella debió circular San Martín Dumiense en su “*reorganización*” de estos cenobios en pequeños monasterios que misionasen los “*pagos*” (o

paganos) de los “*galaicos indígenas*” extendidos por los recovecos de nuestra geografía.

Y ciertamente a un antiquísimo monasterio debemos ligar nuestra “*piedra en estudio*”.

Supuesto todo lo anterior, nos hacen confluír en la pista de su gran antigüedad las razones “*temático-estilísticas*”.

El estilo de nuestra piedra, como en ese especial apartado detallaba, cae de lleno en lo más “*esencial*” del visigótico. La rotura con la tradición “*técnica romana*”, por poca que ésta fuese, en ella es evidente.

Por tanto en aquel dicho “*arco de tiempo*”, necesariamente hay que datarla.

La pobreza y rusticidad de las figuras, por principio, también parecen hablar de una “*iniciación escultórica*”. O lo que es lo mismo, de “*antigüedad*”.

Sin embargo, con los pocos datos comparativos que la casi inexistente iconografía visigótica nos da, no es posible darle “*gran valor cronológico*” a estas características.

Mucho más peso cronológico tiene, ciertamente, la temática aquí desarrollada.

He insistido, al describir dos de las figuras, en el “*atipismo*” de un (soldado de guardia) y en el “*simbolismo*” de la otra (probable personaje de rodillas). Y he resaltado también la “*falta de fijación de la escena*” que acusan estas dos figuras.

A partir de los siglos VI-VII, los personajes que componen esta “*escenografía del Calvario*” están todos muy bien definidos. Y todos corresponden a los reseñados en los relatos bíblicos.

Son éstos, los *dos ladrones*, el *soldado de la lanzada* y el que *acercó la esponja*, la *Virgen* y *San Juan*. A veces aparecen *las piadosas mujeres*, o los *soldados echando suerte sobre la túnica*. A ellos, o a los “*de ellos representados*”, casi indefectiblemente, se une ya la dicha y explicada presencia del Sol y de la Luna.

De todo esto, lógicamente se deduce una gran antigüedad del tema. Tema que, por otra parte, no sabemos que iniciase su andadura iconográfica en el “*culto público*”, hasta mediado el siglo V.

Se suman a esta “*falta de fijación*” y acusan su “*antigüedad*”, la ausencia de “*nimbo*” y de “*señales de clavos*” en la figura de Cristo ¹¹.

Concretando mi pensamiento, no me parecería desacertada una fecha que anduviese alrededor del siglo VII.

e.- Posible función

Como es lógico, nos interesaría con certeza la función de esta piedra.

La ausencia de paralelos en nuestra Galicia nada nos ayuda. Pero sí los encontramos en otros monumentos visigóticos. De modo especial los vemos en Quintanilla de las Viñas (Burgos).

Allí, como también algo en San Pedro de la Nave (Zamora), se constata una cierta obsesión por hacer una especie de "*frisos decorativos*" en el interior de los muros.

Superabundan los hechos con zarcillos vegetales formando figuras circulares en los que se encierran aves diversas. Y también los logrados con rose-tas, o figuras estrelladas, dentro de unos círculos geométricos.

En Quintanilla existen, además, algunos con bustos de Cristo, de María, del Sol (Cristo Helios), de la Luna (María?)... Suelen estar, aunque no todos, dentro de unos "*clípeos*", o "*círculos*", sustentados, o como transportados, por ángeles. Son, sin duda, reminiscencias de una temática grecorromana, y después cristiana, esculpida en los frentes de los sarcófagos, significando el traslado del alma al "*reino del más allá*".

Pienso que una función semejante debió tener esta piedra, en la primitiva iglesia de Asadur. Y me gustaría pensar en su colocación en el centro del muro testero del ábside.

En todo caso, hoy por hoy, asignarle una "*función concreta*" sería una atrevida afirmación. El hallazgo de más piedras y unos serios estudios sobre la liturgia, el mobiliario y la decoración de los edificios y objetos de culto, nos podrían ir dando luces más certeras.

Conclusión

Quisiera concluir este estudio iconográfico, resaltando el extraordinario interés de la piedra. Y lo tiene por el incalculable valor de la temática, primitiva visigótica, por cuanto hasta hora se conoce.

Su conocimiento, y luego su estudio, viene a ilustrar lo dicho sobre la piedra de *Hospital de Incio* y nos ayuda a confirmar lo que sobre ella había escrito.

Sólo la de *Incio* (sin duda algo anterior en el tiempo, por estilo y temática), y *ésta*, se conocen en el alto medioevo. Esto es así, al menos también por cuanto yo conozco, y mientras otras piedras del mismo tiempo y temática no aparezcan.

Su importancia, digo una vez más, sobrepasa cualquier valoración que pueda hacer quien no conozca con profundidad este tema en su *origen y evolución*, tanto en su vertiente iconográfica, como, y más aún, en la iconológica. Sólo de este modo podrá ser debidamente valorada.

NOTAS

* Por razones de mayor precisión en el lenguaje, escribo en castellano. Mi formación, especializada en el arte antiguo del mundo cristiano, está mucho más familiarizada con su antiguo y conciso tecnicismo expresado en castellano, que con su reciente incorporación al gallego.

1. A. CAPELLI, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane* (sesta edizione), Milano, 1979, p. 176.

2. *Lexikon für Theologie und Kirche*, T. 5 (publicado por JOSEF HÖFER y KARL RAHNER, (HERDER), Freiburg, 1960, p. 618.

3. CABROL, M. LECLERCQ y otros, *Dictionnaire D'Archeologie Chretienne et de Liturgie*, T. I, París, 1907, (ABRÉVIATIONS), cols. 177-180.

4. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (ESPASA), Barcelona (s/f), T. I (ABREVIATURA), p. 676.

5. Cf. Pedro de PALOL, *Imagen del Arte Hispanovisigodo*, (Ediciones Polígrafas, S.A.), Barcelona (s/f). Véase aquí la abundante iconografía.

6. Cf. Dictionnaire D'Archeologie et... (o.c.), T. II,2, col. 3074, fig. 3380.

7. Mt. XXVII, 48. Esto mismo, más o menos, dice San Marcos, XV, 36.

8. La presencia de ambos astros en esta escena se debe, sin duda principalmente, a la frase del Evangelio de San Lucas (XXIII, 45) "*Sol obscuratus est*" (el sol se oscureció), al narrar lo que sucedió inmediatamente a la muerte de Jesús.

9. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, *la Crucifixión de la iglesia de Hospital do Incio. Una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia*. La Coruña, 1987. Se toca este tema del SOL y de la LUNA con amplitud en las páginas 45-47. En esta monografía, además del estudio de la escena allí representada y del entorno histórico-arqueológico en que se halla, se hace también otro amplio estudio sobre el "*origen y la evolución iconográfica del crucifijo*", páginas 17-37. Se ilustra todo con abundantes representaciones y se da la bibliografía más interesante.

10. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La crucifixión...* (o.c., en la nota 9), pp. 43-44 y 51-54.

11. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, *La crucifixión...* (o.c., en la nota 9). Una vez más remito al lector a esta monografía en la que estos, y otros temas afines, se estudian con amplitud.

ELIGIO RIVAS QUINTAS Y JAIME DELGADO GOMEZ



Fig. 1. Iglesia de Asadur



Fig. 2. Relieve de la crucifixión de Asadur

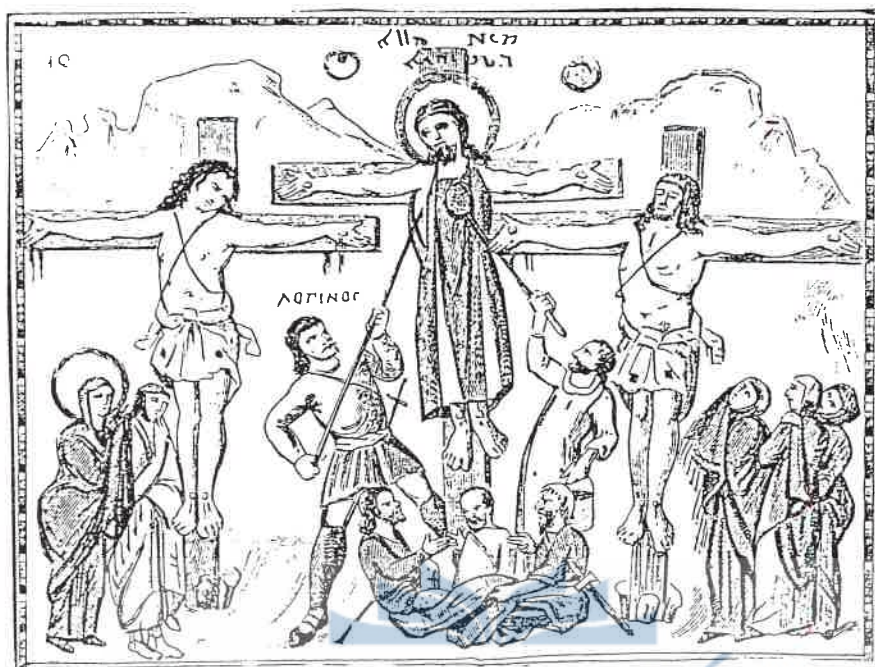


Fig. 3. Miniatura de Evangeliano de Rábula (año 585)

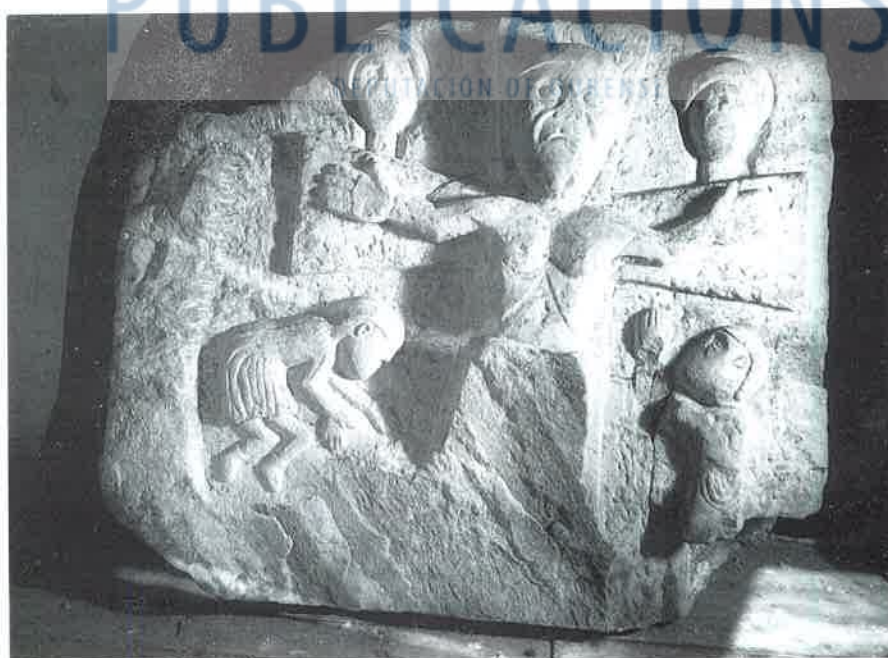


Fig. 4. Crucifixión de INCIO

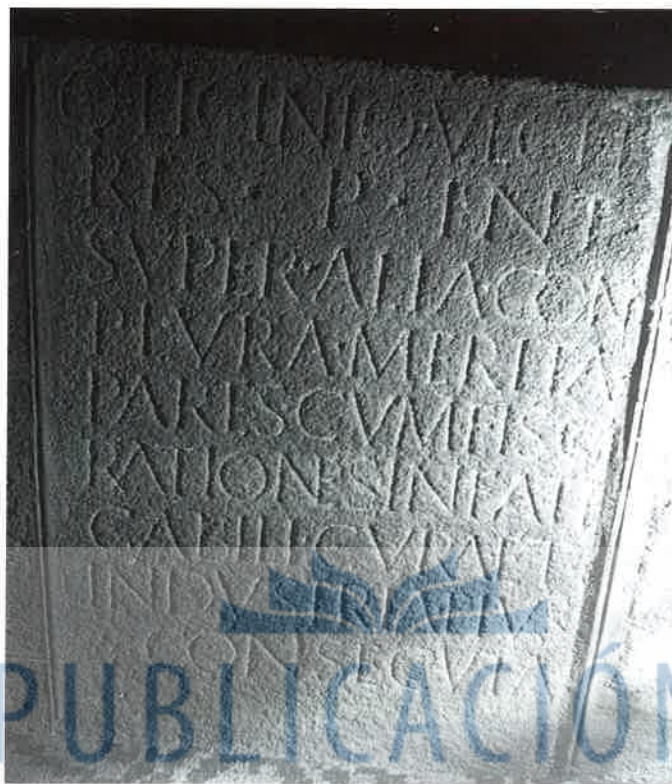


Fig. 5



Fig. 6

Miguel Ángel González García

“El Retablo Mayor de la Ex-colegiata de Xunqueira de Ambía” (Ourense)

INTRODUCCIÓN

La ex-Colegiata de Xunqueira de Ambía en la provincia de Ourense, conserva en su iglesia obras de arte que denotan el esplendor de su pasado. Si en todos los siglos los priores y canónigos intentaron dignificar su iglesia, en el siglo XVI particularmente se evidencia este interés. Hay en ello, por supuesto, un interés que supera lo estrictamente devocional, se busca un prestigio también humano. El prior D. Alonso de Piña ¹, cuya complicada e interesante personalidad no ha sido más que esbozada, promoverá como una faceta más del encumbramiento de Xunqueira y de su propia persona, la ejecución de una serie de obras de arte, entre ellas el retablo mayor y el coro. En los tableros de este último, el escudo prioral de D. Alonso perpetuará su mecenazgo y propagará su memoria.

Ambas obras ocupan en la actualidad lugar diverso al que fueron destinadas. El retablo mayor que ocultaba un hermoso ábside románico se trasladó a un lienzo de pared de la nave lateral derecha y el coro, que impedía la perspectiva de la nave central, a una dependencia del claustro colegial.

EL RETABLO MAYOR

El retablo mayor, una obra interesantísima del arte renacentista con influencias flamencas, del patrimonio artístico ourensano aunque no es una obra desconocida en el sentido estricto, sí lo es en relación a su valor artístico y en relación a su documentación. El querido profesor Martín González ², el que esto escribe ³ y Eligio Rivas ⁴, sucesivamente nos hemos referido a esta obra, pero siempre de una manera limitada o meramente circunstancial. Ahora pues, creemos que es llegado el momento de dedicarle un espacio más amplio, que permita su mejor conocimiento y ser incluido dentro de

otros estudios que sobre el renacimiento en Galicia, es de suponer se lleven a cabo.

Tipología del retablo

En cuanto a su tipología, el retablo de Xunqueira responde a un modelo que en las primeras décadas del siglo XVI se reitera: Una cuadrícula minuciosa en la que puedan encajarse un buen número de escenas tratadas con cierta minuciosidad y anecdotismo. Es característica ésta, de los retablos a los que se viene dando un origen flamenco. Así sin salirnos de la provincia de Orense, el retablo mayor de la catedral, atribuido a Cornelis de Holanda ⁵, el de Santiago de Allariz y éste que comentamos.

Cinco calles, dignificada en dimensiones la central, predela y tres cuerpos con un amplio remate, en las calles extremas, y dos en la central.

Separando las cajas en la predela pilastras, y en los restantes cuerpos columnas de fina traza y delicada decoración, del tipo denominado abalaustado.

Elementos decorativos

En el retablo que estudiamos se da un paso más en la evolución del “retablo flamenco” dentro de la tipología de la zona. El goticismo que pervive en el retablo de la catedral, con los minuciosos calados que rematan cada una de las cajas, se ha mudado en Xunqueira en una diversidad de soluciones, ya plenamente renacentistas: formas aveneradas en las cajas de la predela y del último cuerpo, calados con mofletudas caras de ángeles, o con formas onduladas en el resto de las cajas.

En las columnas la decoración es a base de elementos vegetales. En las enjutas de los medios puntos de la predela una rosácea.

Pero sin duda los elementos decorativos más interesantes, pues creemos no desempeñan en el retablo iconográficamente ningún papel, o al menos no les encontramos ninguna significación razonablemente fundamentada, son los medallones con bustos de personajes, damas y caballeros, vestidos y tocados según la moda de los primeros Austrias.

Ocupan lugares destinados a elementos decorativos: las pilastritas de la predela y el sobrecuerpo que remata el retablo. Los primeros de pequeño tamaño son en total seis, los otros que centran el rectángulo sobre cada una de las calles, cinco.

Estas representaciones, ¿personajes de la época?, ¿virtudes o tipos del antiguo Testamento?, ¿bustos sin más pretensión que llenar y exornar un

retablo?, señalan el punto más elevado de lo flamenco en el retablo y ello es lógico, pues la documentación nos certificará el origen flamenco del entallador y la distinta mano en la factura de los relieves más atemperados en el flamenquismo.

También como elementos decorativos deben considerarse los dos tenantes que lateralmente limitan la predela. Sostienen entre sus manos escudos cuyos campos en la actualidad están en blanco. Quizá se encomendó al pintor el darles contenido y este no lo llegó a hacer, o el tiempo ha borrado los emblemas heráldicos que pudieron ostentar, y que serían sin duda los dos leones y la piña del protonotario apostólico y prior de Xunqueira don Alonso de Piña.

Iconografía

La Colegiata de Xunqueira de Ambía nace según la leyenda y se documenta en sus primeras etapas como monasterio y priorato bajo el signo de lo mariano: Santa María será su titular y patrona. Santa María celebrada en el misterio de su Asunción, será pues la que lógicamente reciba culto en la iglesia prioral y por tanto tenga dedicado el retablo mayor.

Se trata de un retablo presidido por una imagen de la Asunción ⁶ y con escenas de la vida de Nuestra Señora.

En la predela, la calle central está ocupada por el Sagrario, estructuralmente organizado a modo de tríptico. En el centro un cáliz, símbolo de la Eucaristía, y a ambos lados, de pie, los príncipes de los Apóstoles, san Pedro y san Pablo, con sus símbolos respectivos, llaves y espada; a la derecha Pedro como le corresponde por ser el primero de los Apóstoles.

Será costumbre muy difundida en los sagrarios del renacimiento y del manierismo esta iconografía. A ellos como columnas de la fe y representantes más genuinos del Colegio Apostólico se les confía representen la fe que el cristiano debe manifestar ante el misterio eucarístico ante lo que la liturgia llama el “misterio de nuestra fe”.

Las cuatro restantes calles, de lo que es realmente la base y sustentación del retablo se reservan a los evangelistas. Se les efigia sentados ante una mesa o pupitre, escribiendo sus respectivos evangelios, acompañados de los símbolos habituales. De izquierda a derecha del espectador san Lucas, san Mateo, san Marcos y san Juan, éste imberbe.

No es ajena a la intención de quien determinó la iconografía el significar de este modo que las páginas de la vida de la Virgen, que el libro escultórico del retablo nos ofrece están basadas en el testimonio de los evangelistas. Lo que es materialmente la base de la arquitectura del retablo, es también simbólicamente el cimiento de la narración hagiográfica.

Si bien hay que señalar que algunas escenas, como la Presentación de María niña en el templo, no tiene en los evangelios su refrendo, y otras escenas como la Natividad y la muerte de María, evidentes y lógicas, tampoco se relatan en los evangelios y son los apócrifos quienes nos presentan estas escenas adornadas con rasgos anecdóticos que recogerá con frecuencia la iconografía.

Importancia grande y eje de la iconografía del retablo, es la representación de Nuestra Señora, en la principal calle y en el lugar más destacado del mismo. Mayores proporciones, distinto tratamiento: el relieve se convierte en talla del bulto casi redondo. Es una imagen de serena belleza, las manos juntas, el manto dispuesto en pliegues concéntricos semihelicoidales. Descansa sobre la media luna y un querubín.

Aunque actualmente la talla aparezca sola, pudiendo equivocarnos en su identificación con una representación de la Inmaculada, tuvo en principio colocados a su alrededor una serie de ángeles en actitud de ascenderla al cielo.

Cuando en época indeterminada, pero reciente, se sustituyó esa imagen por otra talla de nuestra Señora de estilo barroco, se retiraron los ángeles, que no pudieron ser repuestos al volverse a colocar la talla original, por haber desaparecido. En el retablo se aprecian con claridad los agujeros que ocuparon los hierros sustentantes.

Se trata iconográficamente de una representación cuyo modelo parte quizá de una estampa flamenca y que utilizará Corniellles de Holanda en el retablo de Orense y tardíamente Cornelio Guillermo, un mediocre escultor que hace un retablo conservado en la Iglesia de Mugares ⁷ por referirnos únicamente a lo más próximo, ya que es solución muy difundida. Ambas representaciones conservan el acompañamiento angélico, en Xunqueira perdido pero evidente.

A mayor abundamiento una noticia documental nos certifica esta iconografía. En el “apuntamiento de la pintura del retablo de Nuestra Señora de Ambía” del año 1536 se señala: “la segunda orden que son los primeros caxones que son cuatro pequeños y un grande en el qual esta la absunción de Nuestra Sra. con los ángeles y serafines que tiene...” ⁸. Las escenas de la vida de Nuestra Señora, que componen la lección de este retablo se disponen sin orden alguno, lo cual no es raro en este momento. Esa lectura siguiendo un orden cronológico que será más frecuente a medida que avanza el siglo, aquí no existe. Antes de detenernos en cada uno de los temas representados, indicaremos, que la Asunción de Nuestra Señora de la caja principal, tiene una continuación iconográfica lógica en el remate de la calle principal del retablo, en el que dos ángeles elegantemente dispuestos sostienen una corona, corona que corresponde a Nuestra Señora, Reina de cielos y tierra. La ima-

gen aparece cubierta sencillamente por un velo, destinándose la corona para este lugar que es remate y coronación del retablo, encontrando de ese modo el maestro una solución acertada para su obra.

La calle principal tiene una segunda caja, también destacada en dimensiones que cobija una talla de bulto redondo, de Cristo resucitado, envuelto en un manto, bendiciendo con la diestra y debiendo sostener en la izquierda una banderola con la cruz, como es propio de esta iconografía. Mostrando las llagas como el contrato señala.

La presencia de esta imagen, estilísticamente vinculada a modelos flamencos muy difundidos, no creemos que estuviera colocada aquí de modo caprichoso, sino como justificación teológica de la Asunción de Nuestra Señora. Se trata de una imagen de Cristo Resucitado en la actitud triunfante –sobre la muerte y el pecado– habitual y san Pablo en la primera Epístola a los Corintios, capítulo 15, deduce de la Resurrección de Jesús la resurrección de los muertos, razonamiento aplicado de una manera plástica en este caso a la Santísima Virgen.

Siguiendo un orden de izquierda a derecha y de abajo arriba éstas son las escenas marianas del retablo de Xunqueira:

1. *La Anunciación*. Gabriel, a la izquierda de pie, sosteniendo un bordon con la leyenda del Ave María, la Virgen a la izquierda arrodillada ante un atril, que es el eje de la composición.

2. *El Nacimiento de Jesús*. La Virgen y san José de rodillas enfrentados, centrando la composición el Niño Jesús acostado entre pajas, detrás, diminutos y desproporcionados, el buey y la mula y, asomándose tras un vallado, un pastor.

3. *Natividad de María*. Santa Ana en el lecho es servida por una partera, mientras la otra empaña a la Virgen. Llena de anecdotismo toda la composición.

4. *Desposorios de María y José*. Escena de simétrica composición teniendo en medio al sacerdote de la antigua ley tocado con mitra episcopal.

5. *Epifanía*. La Virgen sentada a la derecha de la escena sostiene en sus rodillas al Niño Jesús. Uno de los reyes arrodillado le muestra su ofrenda, los otros dos de pie. Esta composición, tomada de alguna estampa o grabado, se difundirá en el manierismo.

6. *Huida a Egipto*. La Virgen con el niño sobre un pollino, san José porta un cestillo, en el extremo de una herramienta.

7. *Presentación de María en el Templo*. Tema tomado de los Evangelios apócrifos. Por una empinada escalera sube hasta el templo la niña María,

donde es recibida por un sacerdote. Esto en un segundo plano, en primer plano y por tanto de mayor tamaño, simétricamente dispuestos a ambos lados, san Joaquín y santa Ana.

8. *La Presentación del Niño Jesús en el templo*. Componen esta escena cinco personajes. De izquierda a derecha: El Sumo Sacerdote, el Niño Jesús, José, María y una doncella que porta entre sus manos la cesta con los dos pichones.

9. *La Circuncisión*. Composición simétrica. El Sumo Sacerdote con hábitos episcopales y a ambos lados María y José. El Niño en el centro sobre una mesa en el momento de sufrir la operación quirúrgica ritual.

10. *La Quinta Angustia*. La Virgen sentada sostiene entre sus brazos el cuerpo muerto de Jesús, a la derecha de la escena una santa mujer sostiene entre sus manos el tarro con el ungüento.

11. *La Visitación*. María e Isabel se dan la mano, detrás una mujer observa. Arquitectura de un templo.

12. *La Dormición de María*. La Virgen tendida sobre un lecho rodeada por los apóstoles. Seis, pues mayor número no tenía cabida en el espacio limitado de la caja.

Si la mayoría de las escenas están sobre un fondo neutro, estrellado, las hay que introducen una arquitectura (Visitación, Presentación, Anunciación) para evocar el espacio y crear un ambiente. Y en dos casos (quinta angustia y huida a Egipto) hay la evocación de un paisaje mediante árboles y montañas.

Policromía

Un complemento importante de la escultura plateresca y en general de toda la escultura en madera es su policromía. En el caso de Xunqueira el retablo ha sido ricamente policromado. Un documento nos precisa en este caso de un modo interesante las características que había de tener y tuvo la policromía. Sintetizamos las condiciones dejando para el apéndice documental la transcripción del documento %:

1. El banco, evangelistas y apóstoles estofados y dorados ricamente de oro y colores. Las ropas bien doradas y estofadas. La custodia toda dorada.

2. El segundo orden, la imagen de la asunción con el manto dorado y la saya de brocado de oro azul, con sus liseras de grabados diferentes. Los ángeles y serafines dorados y policromados. El fondo de la caja de azul claro que parezca cielo. Las historias pequeñas doradas y estofadas cada una como

le pertenezca. Las veneras de las cajas doradas y bruñidas de oro. Los campos que están tras las historias, de colores según les perteneciere.

3. Las molduras que atraviesan todo el retablo, toda la talla dorada, los campos, los que fueren de blanco bruñidos y los otros de azul.

4. Los pilares han de llevar toda la talla dorada. Capiteles, peanas y columbetas todo dorado, donde hubiere necesidad de colores se dan sobre el oro y sea grabado (esgrafiado).

5. Los guardapolvos toda la talla dorada, los campos de plata y de armi-sén. Las crestas que vienen en el remate han de ir doradas.

No se escatima el oro, se desea una policromía rica. En la actualidad el retablo conserva bastante bien su policromía realizada conforme a lo estipulado con el maestro.

Estilo

Es un retablo de estilo renacentista, la minuciosidad de la talla, el grutesco, los medallones... característicos de esa corriente, están presentes en Xunqueira. Renacimiento con la marca inconfundible de los gustos y finuras de lo flamenco.

Hay que poner en relación este retablo con otras obras castellanas. Martín González ¹⁰ lo puso estilísticamente en relación con la obra de Felipe Bigarny o de Borgoña, aunque de inferior calidad, y ello puede seguir siendo válido. Pues aunque conocemos ahora documentalmente el maestro de la obra, ningún dato preciso sobre su formación nos es conocido. Sí su procedencia flamenca y quizá su trabajo en Castilla donde pudo formarse o conocer la obra de Bigarny, o de otros maestros de su círculo.

Cronología

Si ya el estilo evidencia una obra fechable en las primera décadas del siglo XVI, la documentación nos certifica sin lugar a dudas la cronología:

1535, junio 28. Contrato de la obra con maestre Juan, entallador flamenco ¹¹. A partir de esta fecha los libros de fábrica de la Colegiata documentan cantidades pagadas al maestro por la obra que realizan ¹².

1536, junio 12. Contrato con el imaginero Gaspar Salgado, la talla de las historias ¹³.

1536, octubre 19. Contrato de la pintura del retablo con el pintor Pedro Bello, vecino de Salamanca ¹⁴.

La rapidez en la ejecución nos permite suponer, y la documentación lo señala, una colaboración de taller con cada uno de los maestros que llevan a cabo la obra.

LOS ARTISTAS

Tres son los maestros que llevan a cabo la obra del retablo de Xunqueira. Tres artistas que no han sido hasta el presente incluidos en ninguno de los Diccionarios prestigiosos del Arte Gallego, concretamente en el de Pérez Costanti, que abarca estos siglos. Por ello vamos a diferenciar a cada uno de ellos y aportar los datos que sobre ellos poseemos.

1. *Maestre Juan, el entallador*

Así llamado o también como *Maestre Juanín*, nos los presenta la documentación de Xunqueira de Ambía.

Queda indicado que el 28 de junio de 1535, el prior Don Alonso de Piña le contrata la obra del retablo Mayor de la Colegiata ¹⁵ (las condiciones precisas pueden verse en la transcripción del documento en el apéndice), y ésta es la primera noticia que tenemos sobre este maestro.

“Maestre Juan, entallador Flamenco”, evidenciando su origen y los principios de su arte. Forma parte, pues, de aquella corriente que introduce las formas renacientes en España envolviéndolas en parte o añadiéndoles detalles que evidencian procedencia nórdica.

No viene Juanín directamente de Flandes a Xunqueira, sino de Castilla. El documento de contrato al señalar un detalle de la obra pone como modelo “el retablo de San Francisco de Rioseco, lo que nos permite suponer era obra conocida de Juanín y con toda probabilidad obra suya.

Cuando el 15 de julio del año 1537 contrata el retablo para la Iglesia del Buen Jesús de la Limia, se indica que la traza es la firmada por Antonio Rodríguez, vecino de Salamanca ¹⁶, dato que nos permite vincular a Maestre Juan con la ciudad del Tormes, donde precisamente el plateresco alcanza tan altos exponentes.

Y tras estos datos nada más nos consta de la existencia de este buen maestro, hasta el momento.

Obra

Sobre la obra realizada y conocida podemos resumir diciendo que lo único que se conserva íntegro es el retablo que estudiamos pero que otras

obras pueden atribuírsele y otras más documentadas habrá que rastrearlas por si se conservaran al menos fragmentos:

1535. Contrato del retablo de Xunqueira.

1537. Contrato del *retablo del Buen Jesús*, según traza de Antonio Rodríguez, vecino de Salamanca, por el cual el maestro recibiría 18 ducados, la manutención y los materiales ¹⁷.

Retablo de San Pedro de Allariz. Al contratar el retablo del Buen Jesús se estipula “será bien obrado como el que hizo para san Pedro de Alleriz”.

Retablo de San Francisco de Rioseco, obra que se le puede atribuir partiendo del documento de contrato del retablo de Xunqueira.

Coro de Xunqueira de Ambía. Estilísticamente se le puede atribuir el coro de la Colegiata, actualmente en una dependencia del claustro. Fue hecho en tiempo del prior don Alonso de Piña, cuyas armas ostenta. No se conoce documento alguno sobre el mismo. Es una magnífica obra de estilo renacimiento merecedora de estudio y que encaja dentro del quehacer de Maestre Juan. Quede como hipótesis a estudiar esta atribución que aquí insinuamos.

2. *Gaspar Salgado Sobrelo, el imaginero*

El 12 de junio de 1536, el prior Piña contrató con este maestro, cuya procedencia y origen nos es incierto, la hechura de “las historias de los catorce caxones del retablo y más las imágenes del banco de media talla”. Se le daría de comer a cuenta del maestre Juan y se señala que el primero de agosto del año en curso debería estar ya trabajando en la obra sin alzar mano ¹⁸.

Cabe preguntarnos aquí si el escultor Roque Salgado, activo en Orense en las últimas décadas del siglo XVI, del que nos proporcionan datos de interés Pérez Costanti, González Paz y Vila Jato, será hijo de este Gaspar Salgado. Es posible.

3. *Pedro Bello, el pintor*

El contrato de la pintura del retablo de Xunqueira ¹⁹, el 19 de octubre de 1536 es la fuente de información sobre este buen maestro. Se dice vecino de “la noble ciudad de Salamanca”, comenzaría la obra desde el día de la fecha hasta el 1 de marzo del año venidero. Cobraría por su trabajo 200 ducados, de los cuales se le pagaron ya 50 al firmarse el contrato y otros bienes en especie.

Además de esta obra se ocupó Bello en otras por esta misma fecha, pues el día de Santiago de 1538 apunta el Prior Piña en el Libro de Fábrica: “di a

Pedro Bello 66 ducados por las obras siguientes: por el retablo del Buen Jesús, por la Caxa de Santa Catalina, por el Crucifixo y ymages de Codero, por el crucifixo e imagines de Coba de Arnoya, por el San Salvador de Armariz, por la tabla de San Francisco”²⁰.

Ningún otro dato nos es conocido sobre este maestro, que nos imaginamos habrá dejado en Salamanca muestras de su quehacer.

* * *

El retablo de Xunqueira, es pieza de interés e importancia, tanto objetivamente cuanto como obra significativa y cuya influencia habrá que estudiar en relación con la introducción de las formas renacentes, por vía flamenca, en el arte de Orense y en el arte de Galicia.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1535, junio, 28. Xunqueira de Ambia

Contrato del retablo mayor de la Colegiata de Xunqueira de Ambia con el entallador flamenco Maestre Juan.

ACXA. Libro 1º de Fábrica, fol. 90.

En veinte y ocho de junio del año del nascimiento de mil e quinientos e treinta e cinco años en el monesterio de Junquera de anbia en presencia de mi el escribano e testigos infraescriptos se concertaron el Rvdo. Alonso de Piña protonotario apostólico y administrador del dicho monasterio y maestre Juan entallador flamenco en la obra siguiente: Que hará un retablo en el altar mayor del dicho monesterio el cual sobirá dende el dicho altar hasta la bobeda de dicha capilla y el ancho será correspondiente a esta altura que cubrirá las dos ventanas de los lados. Será fechura el banco del, seys imagenes, medias los quatro evangelistas con sus figuras de haguila y leon etc. y en el medio san pedro y san pablo. Abrá el retablo cinco andanas, en las quatro de los cabos terná cada una tres caxas y la del medio dos. Terná cada caxa la ystoria que se acordare con tal que no pase de tres ymagenes. En el caxon del medio la absunción de nuestra señora con seys angeles, en el alto de arriba la Resurrección de nuestro Señor con cruz en la mano y desnudo con una capa como parezcan las plagas. Esta obra a de llevar pilares de romano asentados a las bocas de las caxas y delante destos salneres de columbetas romanas labrados en torno y sobre el torno sus follajes y ojas de romano con sus peanas y capiteles muy obrados como benian desbiados de los otros pilares romanos segun requiere la obra de la manera del retablo de san Francisco de rioseco. Sobre las caxas bovedas de cinco claves o siete con sus filateras pinjantes muy sotiles delante de las bovedas.... Muy obradas las caxas por lo

que paresciene por los lados ha de ser labrado de media talla. Será toda esta obra muy bien pulida, sus guardapolvos bien obrados y en los remates dos niños bien obrados desnudos... Ha de recibir el maestro toda la madera necesaria y cola y a de recibir cien ducados de oro, doce hanegas de pan, seys moyos de bino, seys tocinos, seys axumbres de manteca, seys carneros, doscientas libras de baca. Otorgaron las partes contrato firme...

2

1536, junio, 12. Xunqueira de Ambia

Noticia del contrato de las imágenes del retablo de Xunqueira de Ambia con el imaginero Gaspar Salgado.

AXCA. Libro 1º de Fábrica, fol. 103.

En doze de junio del presente año de treinta y seis hize concierto con gaspar salgado ymaginiero que haga las estorias de los catorze caxones del retablo y mas las imagines del banco de media talla según arriba se contiene con el contrato deste retablo hecho con mestre Juan. A se de dar de comer a el y a otro oficial si lo truxiere a la cuenta de mestre Juan, contando cada día medio real por persona y an se le de dar treinta ducados. los quales quede yo pagar. Testigos que fueron presentes a este asiento, el chantre de Orense Pedro de Tamayo y Lois bermudez e pedro de balcarcel. Quedó el dicho maestro de benir empear la obra primero de agosto y no alzar la mano della asta acabarla.

3

1536, octubre Xunqueira de Ambia.

Condiciones de la pintura del retablo mayor.

ACXA. Libro 1º de Fábrica, fol 115 bis.

Apuntamiento de la pintura del retablo de Nuestra Señora de Ambia.

Primeramente en el banco bajo las seis imagenes de media talla que son los quatro evangelistas y san pedro y san Pablo estofado y dorado ricamente ansi de oro como de colores todo ello; aunque vaya de color las ropas que pertenecieren sean muy bien doradas y estofadas y la talla que le pertenece toda dorada. La costodia al medio toda dorada.

La segunda orden que son los primeros caxones, que son cuatro pequeños y un grande en el qual grande está la absunción de nuestra Señora con los ángeles y serafines que tiene: la nuestra señora el manto dorado y la saya del brocado de oro azul con sus liseras de grabados diferentes. Los ángeles y serafines an de ser dorados y de sus colores donde pertenecieren para que se mostre cada cosa lo que es. El campo que pareçe detras de nuestra Señora de azul claro que pareca cielo; la talla que tiene

obrada, y los campos de color. Las otras historias pequeñas que son a los lados que bayan doradas y estofadas cada una como le pertenezca conforme a la hestoria del medio y ansi mesmo todas las otras historias de alli arriba y las bóvedas destas caxas do ubiere veneras todas doradas, todo bruñido de oro como le perteneça y las otras caxas que son de talla, la talla dorada, los campos dellas doradas de color, los campos que están tras las historias de colores segun le perteneciére a cada una.

Las molduras que atrabiesan todo el retablo que son cinco, con la biga del asiento dabaxo, toda la talla dorada. Los campos los que fueren de blanco bruñidos y los otros que fueren de azul.

Los pilares an de ser toda la talla dorada, capiteles y peanas y columbetas todo dorado. Los campos diferenciados de colores porque no sea el campo del pilar derecho como del cpaitel y el blanco que hubieren de haber a de ser bruñido y desta manera han de ser todos los de tras los balustres que son los pies derechos. Los balaustres han de ser todos dorados y a donde ubiere necesidad de colores se den sobre el oro y sea grabado las colores que sobre ellos se dieren todos los archetes que bienen sobre las caxas y hazen los departimientos an de ser doradas.

Los guardapolvos toda la talla dorada los campos de plata y de armisi encima fina. Las crestas que bienen en el reamte del retablo an de ser de oro la talla, todas las cosas que obiere vivas sus colores y encarnadas, los marroquines que se an de hacer para sostener los guardapolvos que baian conforme a la historia del mediomasi que baya toda esta obra.



1536, octubre, 19. Xunqueira de Ambia

Contrato de la pintura del retablo mayor con el pintor Pedro Bello.

ACXA. Libro 1º de Fábrica fol. 116.

En diezinuebe dias del mes de octubre del año del nascimiento de nuestro Señor jesucristo de mill e quinientos y treinta y seis años, el Rvdo. D. Alonso de Piña protonotario Apostólico y administrador del monesterio de nuestra Señora de anbia y Pedro Bello pintor, becino de la noble ciudad de Salamanca se concertaron en la obra siguiente: que el dicho Pedro Bello comenzará dicha obra de aquí al primero día de marzo primero venidero del año de treinta y siete y no alçara mano de la dicha obra hasta acabarla. Asele de dar al dicho maestro por la dicha obra doscientos ducados de los cuales recibió oy, día de la fecha deste contrato cincuenta ducados en beinticinco doblones en presencia de mi el escno y testigos ynfrascriptos... y mas el dicho protonotario mando al dicho maestro siete varas de cambray para un capuz y un sayo. Ha de aber más ración siguiente cada mes para dicho maestro trs almudes de trigo y para cada oficial tres almudes de centeno y cada día para el maestro un açumbre de vino y para cada oficial medio y cinco maravedis para cada uno para carneso pescado cada día y más cuatro tocinos y seis carneros y casa y camas para el y su gente y leña para guisar de comer y cera. De lo cual las dichas partes otorgaron contrato...

NOTAS

* Mi gratitud a los PP. Mercedarios de Xunqueira por su acogida fraterna.

1. GONZALEZ PAZ, José, y CALVO MORALEJO, Gaspar, *El escultor Cornielles de Holanda en Orense*, "Abrente", nº 9. A Coruña 1977, pp. 35-42.

2. MARTIN GONZALEZ, Juan José, *Un retablo castellano en la Colegiata de Junquera de Ambía*. B.S.A.A. Valladolid.

3. En el Inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense, catalogación realizada en colaboración con José González Paz (Coruña 1985). Y en el tríptico sobre la Colegiata de Xunqueira de Ambía editado por la Comisión Provincial del Patrimonio Artístico de Orense (Ourense 1985).

4. RIVAS QUINTAS, Eligio, *A Limia*, Ourense 1985, p. 306.

5. CHAMOSO LAMAS, MANUEL, *El escultor Cornielles de Holanda*, Abrente, La Coruña 1971, nº 5.

6. Algunos años la hornacina principal del retablo estuvo ocupada por una imagen barroca de Nuestra Señora.

7. VILA JATO, María Dolores, *Escultura Manierista*, Santiago de Compostela 1983, pp. 78-79.

8. A(rchivo) C(olegiata) X(unquiera) de A(mbia). F/1115 bis. También en el contrato de la obra se indica con toda claridad se trata de una Asunción. "En el caxon del medio la Absunción de Nuestra Señora con seis Ángeles".

9. ACXA, Idem, idem.

10. MARTIN GONZALEZ, Juan José, *op. cit.* supr.

11. ACXA. F/1 fol. 90.

12. ACXA. F/1 fol. 92, 103.

13. ACXA. F/1 fol. 103.

14. ACXA. F/1 fol. 116.

15. CXA. F/1 fol. 90.

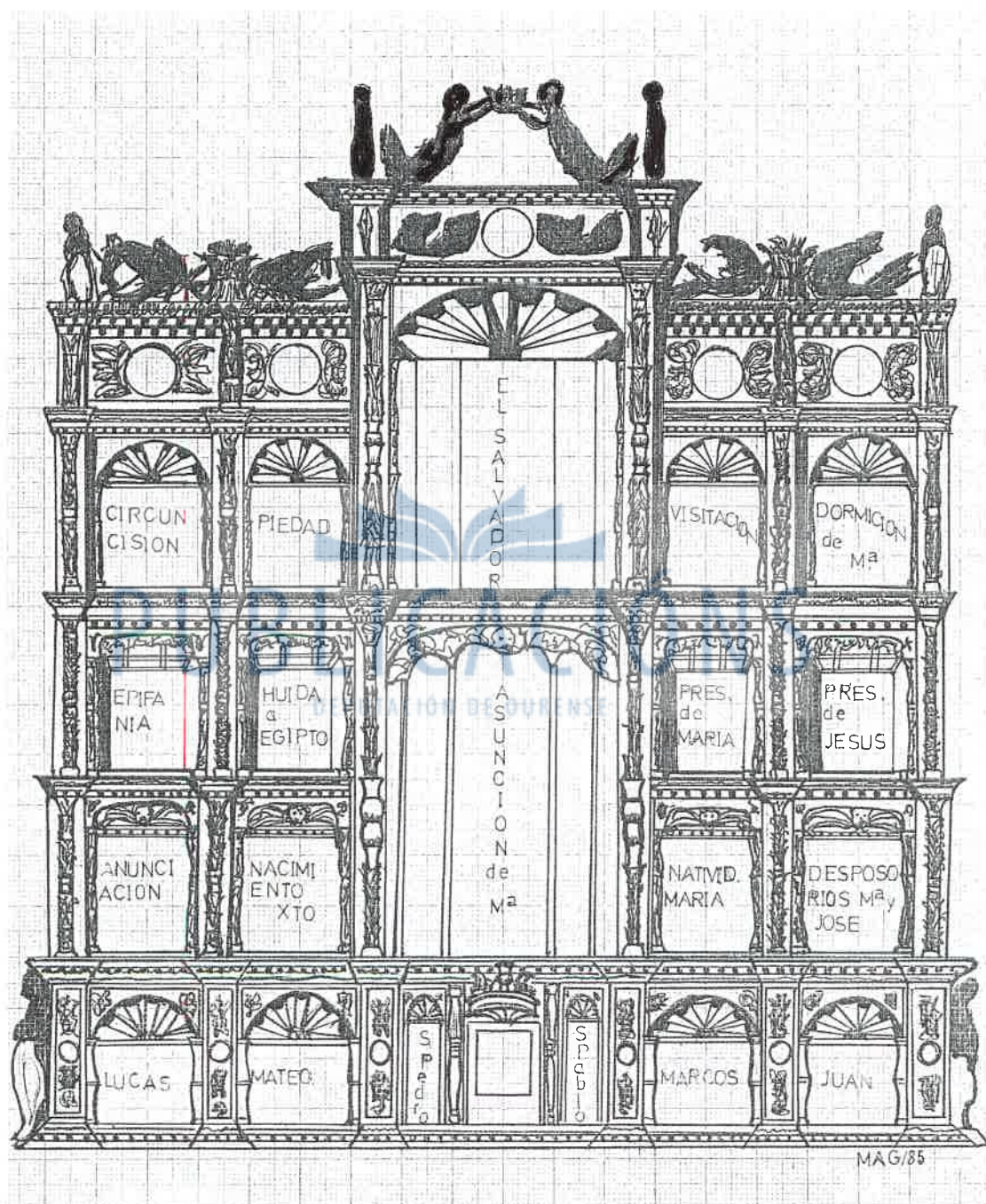
16. CXA. F/1 fol. 120.

17. IDEM.

18. CXA. F/1 fol. 103.

19. CXA. F/1 fol. 116.

20. CXA. F/1 fol. 107v.



Xunqueira de Ambia (Ourense). Retablo Mayor. Iconografía



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor.



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. Sagrario



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. Asunción



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. Nacimiento de María Desposorios



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. San Juan Evangelista



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. El Salvador



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. Detalle



Xunqueira de Ambía. Retablo Mayor. Epifanía

José Hervella Vázquez

Las novenas como fuente documental indirecta para el conocimiento de la historia del arte orensano

Justificación

No habiéndose aún escrito una historia completa de la *Imprenta en Orense*, hemos recogido al azar, gracias a la amabilidad del Sr. Archivero de Osera Fray Damián Yáñez Neira y de la Srta. Mari Chelo González Suárez, a los que agradezco su colaboración, una serie de Novenas impresas en Orense, que no solamente contemplan el hecho en sí de la novena –lo que se titula genéricamente “*modo de hacerla*”–, sino que añaden la Historia en relación con el contexto en que se desenvuelven.

Se plantea así una interesante cuestión, objeto de este estudio. Cuando un autor escribe una Novena y le adjunta notas históricas, indudablemente tuvo que consultar la documentación directa facilitada por los documentos, fundamentalmente los *Libros de fábrica o de Cofradías*. De esta manera, el aspecto histórico de la Novena se convierte y adquiere categoría de fuente primordial, toda vez que la verdadera documentación en la mayor parte de los casos se ha perdido, es ilocalizable o es difícil de manejar.

Con este criterio, el presente trabajo limitado por el espacio disponible, plantea el análisis y estudio de tres conjuntos monumentales muy queridos de los orensanos: Nuestra Señora de Reza, el Santuario de los Milagros del Monte Medo y la Ermita-Santuario de Nuestra Señora del Cristal en Vilanova dos Infantes.

NUESTRA SEÑORA DE REZA *

NOVENA A NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN DE REZA, PRECEDIDA DE UN RELATO HISTORICO DE LA MILAGROSA IMAGEN ¹

Fuentes histórico-artísticas y tradicionales más importantes señaladas en la novena:

...“Es la bendita imagen de Nuestra Señora de Reza una preciosa joya... mide 58 cm. de altura, es de talla primorosamente labrada, tiene el Niño Jesús en la mano izquierda y descansa sobre elegante peana, que mide unos

20 cm. de altura y se halla adornada con las caras de cuatro hermosos ángeles. A esta divina imagen de Nuestra Señora de Reza se le tributó culto en uno de los templos de la ciudad de Londres y allá en tiempos del malaventurado Enrique VIII... con motivo de la persecución que se declaró contra las imágenes, fueron éstas arrojadas desde los altares... la salvó... un hebreo inteligente... la envió en una nave a los puertos de España... llegó al puerto de Vigo... en la primavera del año 1550... Hallábase a la sazón en Vigo el Arcediano de Varoncelli, una de las primeras dignidades de la Catedral de Orense y por buen precio la compró... y se vino con ella a la ciudad de las Burgas... A la sazón dieztaba la ciudad de Orense una terrible peste, que debía de ser el cólera morbo... los vecinos comenzaron a invocarla... el terrible azote de cólera morbo desapareció...².

Con la cesación inesperada de la epidemia adquirió nombradía la recién llegada imagen de Vigo; todos los piadosos orensanos querían verla colocada en el sitio adecuado para rendirle culto, lo que sirvió de pretexto al Arcediano para que la aldea de Reza fuera mansión de la bendita efigie y desde esta fecha, que era en los últimos del año 1550, es conocida con el nombre de *Nuestra Señora de Reza*... Encuéntrase dicho pueblo a unos dos kilómetros y medio separado de Orense... en donde había una modestita iglesia, de fábrica antigua... Pocos meses habían transcurrido desde que la santa imagen era venerada en el santuario de Reza, cuando se desarrolló otra vez la peste maligna en la ciudad de Orense y no habiendo olvidado los vecinos cuantos bienes recibieron por medio de la valiosa intercesión de la Virgen de Reza, pedían a voz en grito que se trajera la milagrosa imagen a Orense... Para obtener esta gracia, se personaron en el Ayuntamiento... aceptó de buen grado la petición el Ayuntamiento; más para honrar con más decoro a la Madre de las clemencias, deliberó y ordenó que se colocara en la Iglesia Catedral y con este fin participó lo acordado al Cabildo Catedral y rogó al Señor Obispo que mandara al cura párroco... que entregara la Santa imagen... de aquí trae origen la costumbre laudatoria de trasladar la Virgen de Reza a la ciudad de Orense... y era contado el año que no la trajeran alguna vez... y hubo años en que la condujeron varias veces, como puede verse en los papeles del Archivo parroquial de Reza...

La petición arrancaba siempre del Ayuntamiento... El Obispo escribía otro oficio en el que mandaba al mencionado párroco de Reza entregara la sagrada imagen a los cuatro regidores y a los cuatro capellanes que iban a buscarla... haciendo escritura de la entrega... después se organizaba la procesión... acompañaban oficialmente a su milagrosa Virgen hasta la Fuente del Rey a donde salían a esperarla los dos cabildos de la ciudad, el eclesiástico y el civil. Aquí, en la fuente del Rey, se revestía el Señor Obispo con los ornamentos pontificales...³.

...Y en el último caso que la trajeron a Orense, del cual yo fui testigo ocular⁴... cayó una lluvia prodigiosa... y el autor del manuscrito de donde entresaco estos apuntes que voy citando, añade que la Virgen de Reza es mediadora universal y que no hay memoria de que la implorasen jamás en

vano... El autor del relato contenido en el libro “Venida de la Virgen”, /señala/ que las mujeres en la premura de sus partos acuden a pedir un manto de la Virgen y luego que lo posan encima, se ve un milagro y los que se hallan desahuciados de los médicos y sin esperanza de vida, claman a esta Señora y Virgen y viven. Los que están infectados de calenturas y tercianas, piden un Rosario de quince misterios que tiene la Madre de Dios y sanan... ⁵ el Rosario de quince dieces o misterios todavía se conserva; es de cuentas bastante gruesas y se halla un poco deteriorado...

...se estableció a últimos años del siglo XVI una piadosa cofradía titulada Hermandad de Nuestra Señora de Reza... más tarde se modificó algún tanto el Reglamento de la Hermandad y esta mudanza verificóse en el siglo XVIII y es cuando se dispuso que todos los socios pagaran una cuarta de vino por la vendimia desde el ingreso en la Hermandad, hasta la muerte... ⁶.

Nuestro comentario

1. Origen de la imagen y milagros de la Virgen de Reza (Fotografía nº 1)

...a esta divina imagen de Nuestra Señora de Reza, se le tributó culto en uno de los templos de la ciudad de Londres... Enrique VIII... la salvó un hebreo... llegó al puerto de Vigo en la primavera del año 1550... Hallándose a la sazón en Vigo el Arcediano de Varoncelli... diezmaba la ciudad de Orense una temible peste... en el último caso que la trajeron a Orense... cayó una lluvia prodigiosa... las mujeres en la premura de sus partos acuden a pedir un manto de la Virgen... los que se hallan desahuciados de los médicos... los que están infectados de calenturas piden un Rosario de quince misterios...

En lo señalado se distinguen tres aspectos:

a) *La Leyenda*: Año 1550. Vigo. Arcediano de Varoncelli. Todo ello indocumentado. El año coincide en términos generales con el anglicanismo. Con relación a la procedencia inglesa de la imagen y su llegada a Vigo, no nos atrevemos a aceptarlo ni a desmentirlo ⁷, aunque otros autores, caso de Don Benito Fernández Alonso, interpretan el hecho de modo distinto ⁸. Es importante comentar la figura del Arcediano de Varoncelli como principal protagonista del hecho.

Por estas fechas dicho Arcediano era don Alonso de Fonseca y Ulloa, hijo del tercer Conde de Monterrey don Alonso de Acebedo y Zúñiga. Don Alonso rigió la abadía de la Trinidad durante treinta y dos años, desde 1541 a 1573, fecha en la que falleció en la ciudad de Salamanca de melancolía como consecuencia de un desengaño amoroso sufrido al ser rechazado por su prima doña Juana de Acebedo retirada en el Monasterio del Corpus Christi de Tormes a donde había llegado después de separarse de su marido

don Francisco de Acebedo. El pleito de divorcio lo llevó ante el juez eclesiástico, don Alonso de Fonseca, que trató de ganarse la confianza de su prima para después casarse con ella. El escudo armero de don Alonso se encuentra en una de las claves de la bóveda central de la Capilla Mayor de la Trinidad en la ciudad de Orense ⁹.

b) *La ciudad de Orense, en esas fechas, se diezmaba por una terrible peste.* Poco comentario se necesita para probar lo indicado. Baste consultar un trabajo de Doña Olga Gallego Domínguez ¹⁰.

c) *La imagen de Nuestra Señora de Reza es protectora* contra el cólera, se la invoca para pedir la lluvia, para favorecer el parto y para curar a los desahuciados o a los infectados. En los cinco casos se usa un ritual. En los dos primeros –cólera y lluvia– se traslada procesionalmente la imagen de la Virgen desde Reza a la ciudad de Orense en donde es recibida por el Señor Obispo vestido de pontifical en la Fuente del Rey. Desde aquí es llevada a la Catedral en donde se le hace una piadosa novena que dura nueve días y se retorna a llevarla a la Iglesia de Reza.

En los dos casos restantes –favorecer el parto y curar a los desahuciados– se toca a los interesados con su manto. En un último caso, infectados de calenturas, rezan su Rosario de quince misterios.

Todos estos hechos documentados en el libro “Venida de la Virgen”, obligan a unos pequeños comentarios:

c-1) Traslado procesional de la imagen de la Virgen desde una entidad poblacional menor –su santuario en Reza–, a una entidad poblacional mayor y de primer orden –Orense capital–. No es éste el único caso conocido en la provincia y con idéntica o similar finalidad. Así se hacía también con la imagen de Nuestra Señora del Santuario de Villamayor del Valle (Verín), a Verín. El hecho nos lo recuerda en sus escritos don José María Pereda Álvarez, que señala en su capítulo V y VI:

...Es tan grande la devoción que los vecinos de la villa de Verín tienen con la imagen de Nuestra Señora de los Remedios que todas las veces que hay falta de sol o de agua para los frutos, la vienen a buscar con solemne procesión... En el año 1607 andaba por el mes de mayo el tiempo tan revuelto, con aguas, nieves y fríos, que temían... Tuviéronla en la iglesia de Verín nueve días... luego mejoró el tiempo... y acabados los nueve días, volvieron la imagen a su casa... En el año de 1615, por el mes de mayo había mucha seca en esta tierra... volvieron los de la villa de Verín a buscar dicha imagen en procesión y mientras la tuvieron en su iglesia nueve días, llovió en abundancia... ¹¹.

c-2). La imagen es recibida por el Señor Obispo, vestido de Pontifical, en la Fuente del Rey, que resulta ser el lugar de una de las puertas de entrada a

la ciudad de Orense. Fuente del Rey/Fuente del Obispo, hablan de disputas jurisdiccionales ¹². En 1570 consta estar en obras esta puerta del Obispo, al igual que en 1613 ¹³. En torno a la puerta, ubicada en su momento en la parte trasera del actual edificio de la Diputación, consta la existencia de una ermita de la advocación de Nuestra Señora del Socorro, fundación de los Puga en el siglo XVI, con amplia dotación ¹⁴. En los años finales del siglo XVIII el patronato de esta ermita lo ejerce el Conde la Torre ¹⁵. Se comunicaba la ermita con el Hospital de San Roque, a través de polvoriento camino, en la actualidad calle de Isabel la Católica.

c-3) Para favorecer el parto y curar a los desahuciados, se tocaba a los interesados con su manto. Este hecho tampoco es único, particular e inherente a la imagen de la Virgen de Reza. Para idéntico rito y con similar finalidad, se usaba la sábana que envolvió los restos de santa Eufemia, o la propia capa de la imagen de san Roque de la Catedral de Orense ¹⁶.

Señalemos, en este sentido, lo que manifiesta el Obispo Muñoz de la Cueva, en relación con la sábana que envolvía los restos de santa Eufemia:

...*Capítulo undécimo: del anillo y sábana de Santa Eufemia.*

...La misma santa iglesia de Orense tiene entre sus reliquias una sábana de santa Eufemia, que en los días más solemnes saca en procesión. Es de lienzo delgado... estuvieron envueltos en ella los cuerpos santos, aunque no es fácil averiguar cuándo se puso o si se sacó antes o después de la traslación del Señor don Pedro Seguí. El día de santa Eufemia se toca a todos y entre año se lleva a los enfermos cubierta en una bolsa de damasco y con ella experimentan los dolientes... ¹⁷.

2. Colocación de la imagen en Reza, ceremonial de traslado y Hermandad de Nuestra Señora

...todos los piadosos orensanos querían verla colocada en un sitio adecuado para rendirle culto... Reza fuera mansión de la bendita efigie... encuéntrase dicho pueblo a unos dos kilómetros y medio separado de Orense, en donde había una modestita iglesia, de fábrica antigua... pedían a voz en grito se trajera la milagrosa imagen a Orense... aceptó de buen grado la petición el Ayuntamiento... el Obispo escribía otro oficio en el que mandaba al mencionado párroco de Reza entregara la sagrada imagen a los cuatro regidores y a los cuatro capellanes que iban a buscarla... se estableció en los últimos años del siglo XVI una piadosa cofradía titulada Hermandad de Nuestra Señora de Reza... más tarde se modificó... en el siglo XVIII

Lo señalado obliga nuevamente a distinguir cuatro apartados:

a) *La antigua iglesia* (fotografía nº 2).

En Reza había “una modestita iglesia de fábrica antigua”, clara alusión a su iglesia medieval, en parte conservada en la actualidad y visible sobre todo en el muro derecho, con sus canecillos y marcas de “canteiros” o en la portada del atrio en donde se conservan restos del Agnus Dei. Se conserva también en el Museo de la Catedral de Orense, la imagen medieval de Reza (fotografía nº 3), que apareció en 1964 detrás de uno de los retablos laterales de la iglesia. La imagen está mutilada faltándole el Niño, lo que obedece posiblemente a la idea en su momento de vestirla ¹⁸. A esta venerada imagen, canta el famoso trovador Airas Páez:

Quer' hir a Sancta María de Reça
pior vel-o namorado
que por mi gran mal levou
treides comig'ay irmana
ca mi dizen que chegou
a Sancta Maria de Reça... ¹⁹.

b) *El poder del Rey y del Obispo sobre la ciudad*. El párroco de Reza entregaba la sagrada imagen a cuatro Regidores y a cuatro Capellanes que iban a buscarla, clara alusión al poder del Rey y del Obispo sobre la ciudad de Orense. Ya hemos señalado esta cuestión con anterioridad. Más importante resulta en este momento señalar, aunque no sabemos cuándo, que el Regimiento de la ciudad y en nombre del pueblo, se declara protector del santuario de Reza. En este sentido en 1671 ordena ampliarlo, conociéndose las escrituras de contrato firmadas el 2 y 4 de diciembre del año indicado, entre la Justicia y Regimiento de la ciudad de Orense y el Maestro de Obras de Cantería, Pedro de Arén:

1671. Dbre. 2. ...En la ciudad de Orense a... estando juntos y congregados como lo tienen de costumbre la Justicia y Regimiento de esta ciudad... el Señor Licenciado Don Martín de la Vera Zimbrón, Corregidor de esta ciudad, Don Rodrigo de Cárdenas, Teniente de Alférez Mayor, Don Francisco de Lemos Pereira, Don Juan Pardo Ribadeneira Villamarín, Don Antonio Salgado, Don Cristóbal Rodríguez de Mana, Don Jacinto das Seijas, Don Juan de Cárdenas, todos Regidores, el Licenciado Don Bernardino Álvarez de Argiz... y dijeron daban todo su poder cumplido a Don Francisco de Lemos Pereira, Regidor de esta ciudad y al Licenciado Don Bernardino Álvarez de Argiz, Abogado de la Real Audiencia de este Reino, para que en nombre de esta dicha ciudad y representándola, puedan parecer ante S.S. Ilma. el Sr. Obispo de este obispado y otorgar escritura con Pedro de Arén,

Maestro de Obras de Cantería, en razón de la obra que esta ciudad... desea hacer de iglesia nueva a la imagen de Nuestra Señora de Reza... ²⁰.

...1671, Dbre. 4.- ...En la ciudad de Orense a... en presencia de S.S. Ilma. el Sr. Don Fray Baltasar de los Reyes... obispo de esta ciudad y obispado, parecieron de una parte los señores Don Francisco de Lemos Pereira, Capitán y Cabo de las milicias de este partido... y el Licenciado Don Bernardino Álvarez de Argiz, Abogado de la Real Audiencia de este Reino, Procurador General de esta dicha ciudad en nombre de su Señoría los Señores Justicia y Regimiento... y de la otra Pedro de Arén, Maestro de Obras de Cantería, vecino de la feligresía de San Juan de Cerdedo, Arzobispado de Santiago y dijeron que por cuanto... viendo la indecencia que tenía la ermita de Nuestra Señora de Reza... distante de un cuarto de legua de esta ciudad por medio de cuya imagen así ella como sus ciudadanos, vecinos y naturales de estos cotos y obispado tienen recibido muy grandes favores y mercedes de la mano de Dios Nuestro Señor como fue el de las paces de este Reino con el de Portugal, muchísimos socorros de aguas en tiempo de necesidades y buenos temporales en tiempos apretados para hacer salvación y aumento de los frutos de la tierra como la experiencia siempre lo ha demostrado en todas las necesidades y ocasiones que se han ofrecido de suplicar a su Magestad y traer la imagen de su Santísima Madre de Reza a esta ciudad, cuya devoción es tan antigua como ella... movidos de piadoso celo y afecto y fiados en las limosnas de los devotos... se llamó al Maestro Pedro de Arén... y se ajustó con él que había de hacer el dicho templo e iglesia de Nuestra Señora de Reza de cantería fina... con sus bóveda, linterna y sacristía de piedra de cantería limpia y escodada... la cual ha de dar hecho, acabada y fenecida y perfeccionada dentro de catorce meses... ²¹.

Se sabe también que en cuatro de julio de 1763, la Justicia y Regimiento de la ciudad de Orense hace contrato con el Maestro de Cantería Antonio Gamallo, vecino de Tomonde (Montes), encargándole la obra de “un camarín” para la iglesia de Nuestra Señora de Reza, pagándole 11500 reales ²².

Las obras de Arén y Gamallo son fácilmente visibles al visitar la actual iglesia de Reza.

c) *Reza es la mansión de la bendita efigie*. Ello nos introduce en la historia artística de sus retablos e imágenes. Lo conservado en la actualidad es:

c-1) Retablo-baldaquino que cobija la imagen (fotografía nº 4). Es obra de finales del siglo XVIII, en estilo rococó. Resulta interesante desde el punto de vista iconográfico, al representar en cuadros en relieve escenas relacionadas con la vida de la Virgen, algunas de ellas de clara influencia apócrifa. Al frente y en lo alto, Tránsito de la Virgen. Atrás y en idéntica disposición, Asunción y Coronación de la Virgen. En los laterales y abajo: a la derecha,

presentación de la Virgen en el templo (fotografía nº 5); a la izquierda, nacimiento de la Virgen. Atrás, Anunciación.

El autor del retablo-baldaquino nos es desconocido documentalmente, pero no está muy distante del estilo del Maestro Gamallo. Este retablo-baldaquino substituyó a otro realizado en 1685, pintado por Pedro Sánchez en 1689.

c-2) Lateralmente y hasta época reciente se conservaban dos retablos colaterales. En la actualidad únicamente sus imágenes. El retablo de la izquierda fue obra de Juan López, contratado el 14 de julio de 1609:

...con cuatro columnas entorchadas y las cañas estriadas, con sus capiteles jónicos y con la imagen de San Roque para una de las cajas y un crucifijo encima del retablo, con dos estípites. Precio: 45 ducados... ²³.

Juan López es entallador de Francisco de Moure. La imagen de san Roque está muy cercana a la gubia de este genial escultor.

El retablo colateral derecho fue obra de Rodríguez Múxica ²⁴, artista con abundante obra en Orense capital y provincia. Posiblemente sea de su gubia un San Antonio conservado en la actualidad.

d) *Se establece una Hermandad*, ante tanto favor reconocido por los orensanos. Estamos en los años finales del siglo XVI. En el siglo XVIII el Reglamento de la Hermandad se modifica. El agradecimiento del pueblo de Orense a su Virgen protectora se manifiesta en los presentes que le ofrecen, algunos conservados en la actualidad

d-1) *Cáliz del siglo XVI*, con la siguiente inscripción: “Dióme la serenísima Doña Juana de Austria, princesa de Portugal e Infanta de Castilla”.

d-2) *Copón*, regalo del Obispo Valdés, que llegó a ser Arzobispo de Sevilla.

d-3) *Cáliz* con escudo e inscripción del siglo XVIII, en donde se lee: “Este le dio a Nuestra Señora de Reza Don Antonio de Novoa. Año de 1723”.

d-4) *Lámpara* con escudo e inscripción difícil de leer. Posiblemente compañera de donación con el cáliz.

d-5). La Justicia y regimiento de la ciudad de Orense, donan en nombre de la ciudad a la Virgen de Reza, unas *andas* de plata, que en la actualidad se custodian en el Ayuntamiento. Fueron contratadas en principio en 1700 al platero santiagués Antonio de Montaños, que no cumplió el encargo, por lo que vuelven a ser contratadas, esta vez de forma definitiva, con Antonio Martínez en 1713. Estas andas substituyeron a otras primitivas de plata maci-

za realizadas en 1605 (fotografía nº 6). Los orensanos podemos contemplar estas andas en las procesiones de san Roque y san Lázaro.

d-6) La relación Ayuntamiento de Orense-Virgen de Reza nuevamente se pone de manifiesto a través de una donación a la Virgen de una bandeja de plata, que en la actualidad custodia el Ayuntamiento de Orense. Fechada en 1896 con medidas de 45 por 17 cm., aparece punzonada por J. V. Lozano., En ella se lee: “El ayuntamiento de Orense a la Sma. Virgen de Reza”. A principios de siglo esta bandeja, según información de “mis mayores” era usada para repartir bombones y golosinas que se ofrecían a las damas asistentes a las sesiones municipales (fotografía nº 7).

d-7) En 1654 Doña Josefa Damiana de Boán, ordena en su Codicilo se le entregue una mantilla a Nuestra Señora de Reza. Obsérvese el gusto de la época en vestir a las imágenes:

...item mando que de una ropa de tela de oro que tengo entre mis vestidos, se hagan dos mantillas y se dé una a Nuestra Señora de Reza y otra a Nuestra Señora de Cobas... ²⁵.

d-8) En 1674 la ciudad de Orense regaló a la Virgen de Reza un palio de seda, que costó 800 reales ²⁶.

NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS DEL MONTE MEDO *

(Fotografía nº 8)

EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS (Apuntes históricos), por el P. Benito Paradela Novoa, C.M. NOVENA A LA SANTISIMA VIRGEN DE LOS MILAGROS Y SUMARIO DE GRACIAS ESPIRITUALES CONCEDIDAS A LOS COFRADES DE LA HERMANDAD DE LOS MILAGROS ²⁷.

Fuentes histórico-artísticas y tradicionales más importantes señaladas en la Novena:

...En esto fue nombrado el año de 1728 cura de Vide y administrador de los Milagros Don Francisco Fernández, natural de Codosedo, como a dos leguas del Santuario y cerca de Villar de Barrio... Se procuró el Señor Fernández dos excelentes cooperadores en los hermanos Antonio y José Garrido, haciendo recaer el nombramiento de mayordomos o ermitaños de Nuestra Señora de los Milagros en sujetos tan honrados.... El primero sobre todo, fue famoso durante muchos años, corriendo con las obras del templo actual... En vista del incremento del culto y devoción a Nuestra Señora de los Milagros, pensó el Señor Fernández en levantar un grandioso templo, colocándose la primera piedra el 21 de marzo de 1731. Comenzaron las obras los maestros canteros Andrés Rodríguez y Francisco da Costa; pero el

21 de febrero de 1733 se encargó de la obra Alberto Barros “maestro de cantería y mampostería”, como él mismo se llama en una declaración que prestó en 1772 ²⁸. Ordinariamente se retiraba con sus oficiales en el mes de diciembre y volvía a proseguir las obras en el mes de marzo. Desde 1733 dirigió y trabajó en las obras del Santuario, por lo menos hasta 1772. Empezó a levantar primero la nave central por la parte de la fachada, quedando en el fondo la antigua capilla, donde continuó el culto... ²⁹.

...El 18 de junio de 1737, ajustó el Señor Fernández en 4500 reales, con el Maestro Escultor José González Taboada, el retablo mayor con sus imágenes. Es uno de los que ahora están en el fondo de las naves colaterales, probablemente el del lado del evangelio... ³⁰.

Muerto el señor Fernández, el Cabildo designó en su lugar a Don Jacobo Benito del Valle, que continuó las obras con ardor. Falleció a los pocos meses en 1740. Se dice ser iniciativa suya el atrio actual, que si bien no es muy artístico... Sucedió de párroco de Vide y administrador de los Milagros en 1741 a Don Jacobo, Don Clemente Ortiz Arenillas... que fallece en 1761... por entonces se trajo de Lugo el órgano que costó 5.000 reales... ³¹

...El 5 de enero de 1761 trató el Cabildo “del mejor régimen del Santuario de los Milagros... se acordó que el Señor Gallardo disponga por ahora de todo lo que halle más conveniente para la formalidad de cuentas y orden necesario...”. El canónigo Don Benito Gallardo pasó efectivamente a los Milagros, recogió los caudales, cuentas y papeles que había dejado el Señor Ortiz... dejando encomendada la administración al presbítero Don Antonio Vázquez... ³². El Señor Gallador redactó un inventario-informe en febrero de 1761, en cuyo prólogo dice: “El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros, sito en la feligresía de San Juan de Vide pertenece a los Señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Orense... dicha iglesia se halla ya con tres naves y su fachada muy adornada con dos torres de dos cuerpos, dos chapiteles y dos medallones de piedra, uno con la imagen del Apóstol Santiago y otro con la de nuestro patrón San Martín... y sólo para la perfección de dicha iglesia le falta la capilla mayor con el camarín y lo más correspondiente. El altar mayor está muy decente, de buena talla, pintado sólo el camarín de la Santa Imagen y la custodia y cuatro imágenes que hay en él... De la Sacristía asegura que aunque no muy grande, es de bóveda, “está algo decente” y “en ella hay sus cajones decentes”... ³³. El 24 de abril de 1761, “presentó el Señor Gallardo la planta de la Iglesia de Nuestra Señora de los Milagros hecha por el Maestro de Obras del Monasterio de Celanova y en ella se reconoce la necesidad que hay de hacer la media naranja, la capilla mayor, por estar una y otra desproporcionada al cuerpo de la Iglesia y aprobó el Cabildo el diseño de dicha iglesia y se acordó se principie la obra y se vaya continuando poco a poco, según los caudales”... ³⁴ ...Por otros documentos del Archivo de los Milagros consta que el citado Maestro de Obras de Celanova se llamaba Fray Plácido y que se le hizo venir al Santuario ya en tiempos del Señor Ortiz Arenillas, invirtiendo ocho días en el diseño de la capilla mayor y media naranja y cobrando 400 reales... ³⁵...

El 12 de mayo de 1767 visitó el Santuario el Obispo Fray Francisco Galindo... autorizó la continuación de las obras de la capilla mayor o ábside... por esto en la parte exterior del ábside, debajo de la ventana del camarín de la Virgen, se ve la siguiente inscripción: “JVLIO de 1767”, que indica la fecha en que se prosiguieron las obras y encima de la citada ventana se lee grabada también en piedra: “CONCLUYÓSE EN DZBe de 1768”. Con este motivo celebráronse grandes fiestas en los Milagros trasladándose entonces de la nave central a la del lado del Evangelio el retablo mayor, en que se colocó provisionalmente la imagen de Nuestra Señora de los Milagros... ³⁶.

...Siendo el Señor Casanova administrador de los Milagros/toma posesión el 27 de junio de 1770/... hizo venir el Señor Casanova escultores que, según parece estaban trabajando en las Ermitas, y uno de ellos se llamaba Don Pedro Vidueira. Concluyó el retablo del camarín de la Virgen y lo doró... mandó hacer un Santo Cristo para el descendimiento del Viernes Santo... ³⁷...

...En agosto de 1825, entró de administrador Don José Benito Conde y en su tiempo... se edificaron las siete capillas del Viacrucis, cuyo diseño hecho por el Maestro escultor Antonio Gómez y del que prometió no apartarse el maestro de cantería Jacinto Fraga, a quien se le encomendó la ejecución, fue aprobado por el Ilmo. Sr. Obispo. Reedificó asimismo el último cuerpo de la torre más alta que había sido derribado por un rayo ³⁸. En 1869 el Obispo de Orense Don José de la Cuesta y Moroto encomendó el Santuario de los Milagros a los Padres Paules... ³⁹.

...Ignoramos la causa, pero al decir de algunos testigos... durante el primer cuarto del siglo XVIII decayó mucho el culto en la “reducida capilla” del Medo... hasta que un prodigio que hizo María Sma. Señora Ntra. por medio de su Sta. Imagen con un paralítico se originó el culto y devoción de los fieles con dicha Sta. Imagen... En 1728... un paralítico que llevado a presencia de la milagrosa imagen se levantó rápidamente sano. Entrando en el templo por la puerta principal, hay a mano izquierda, debajo del coro, un cuadro de ningún mérito artístico, en el que aparece la camilla, el paralítico... y la fachada del templo actual. Hay al pie una inscripción que dice: “Curación milagrosa de un paralítico acaecida en este Santuario el año de 1728... ⁴⁰.

Nuestro comentario

1. *Arquitectura*

/Antonio Garrido/... fue famoso durante muchos años, corriendo con las obras del templo actual, colocándose la primera piedra el 21 de marzo de 1731. Comenzaron las obras los Maestros Canteros Andrés Rodríguez y Francisco da Costa. El 27 de febrero de 1733 se encargó de la obra Alberto Barros hasta 1772. Empezóse a levantar primero la nave central, por la parte de la fachada. En 1761 se recoge en el “Inventario del Señor Gallar-

do” que la iglesia constaba de tres naves y su fachada muy adornada con dos torres de dos cuerpos y sólo faltaba la Capilla Mayor. Presenta el Señor Gallardo la planta de la Iglesia de los Milagros hecha por el Maestro de Obras del Monasterio de Celanova, que se llama Fray Plácido y que se hizo venir al Santuario en tiempos del Señor Ortiz Arenillas /1741-1761/, invirtiendo ocho días en el diseño de la Capilla Mayor y media naranja y cobrando 400 reales. El Cabildo acordó se principie la obra. En 1767 el Obispo Fray Francisco Galíndez autoriza la continuación de las obras de la Capilla Mayor y ábside, que se finalizaron en 1768. En 1825, siendo administrador Don José Benito Conde, se edificaron las siete capillas del Viacrucis por el maestro de Cantería Jacinto Fraga y reedificó el último cuerpo de la torre más alta que había sido derribado por un rayo...

A tenor de lo señalado, documentalmente, observamos tres etapas constructivas para la actual iglesia del Santuario y una cuarta de reedificación de un cuerpo de una torre y la construcción de las capillas del Viacrucis:

1731-1733: *Primera etapa*: Maestros canteros, Andrés Rodríguez y Francisco da Costa.

1733-1761: *Segunda etapa*: Naves de la Iglesia. Planta de Fray Plácido Iglesias. Maestro, Alberto Barros.

1761-1768: *Tercera etapa*. Media naranja –cimborrio–, capilla mayor –ábside–. Planta de Fray Plácido Iglesias. Maestro, Alberto Barros.

1825: Construcción de las siete capillas del Viacrucis y reedificación del último cuerpo de la torre de la izquierda de la fachada. Maestro, Jacinto Fraga.

Primera etapa

Lo indicado en el aspecto histórico de la Novena no permite señalar quién fue el Maestro tracista de la obra en este momento. Se señala únicamente como canteros a Rodríguez y da Costa y que se inicia la construcción de la nueva obra por la nave central.

Casi todos los autores que han tratado sobre el Santuario en su aspecto constructivo, señalan a Fray Plácido como único autor de los planos de la obra del Santuario desde su inicio. Ello nos plantea en este momento un problema de autor de planta para esta primera fase, descartándose a Fray Plácido que como hemos visto no se documenta en el Santuario hasta la época del Señor Ortiz Arenillas, es decir entre 1741-1761 –dentro de la segunda etapa constructiva señalada por nosotros– y por lo tanto diez años después de la fecha indicada para el inicio de la obra. Analizando en la actualidad el desarrollo arquitectónico del templo, un hecho nos parece significativo. Vemos

una vacilación en el plan constructivo inicial, lo que es resaltado por el Sr. Rivas:

...la fachada nos indica la organización interior de las naves. La central se inicia con una tribuna sobre arco carpanel y bóveda casi plana... cada tramo lleva su bóveda de terceletes... a cada arco fajón corresponden sus pilares, recios, de descarga, aunque el primer tramo se cierra con muros desde la fachada hasta los primeros pilares. Los pilares son cinco y *es aquí donde se observan las vacilaciones pues los dos primeros pares llevan adosados en la cara lateral recios machones truncados, inicio quizá de un plan de bóveda de cañón* ⁴¹.

Se está haciendo por lo tanto en esta primera etapa el inicio de la nave central, desarrollando una planta y técnica constructiva que muy pronto se desechará. Resulta muy sugerente tratar de señalar a un Maestro Arquitecto que fuese el autor de este primitivo plan. En este momento está activo Fray Primitivo, Maestro de obras del Monasterio de Celanova. Su personalidad artística es desconocida y él pudiera ser el autor de esta primitiva planta, máxime cuando se incide tanto por los autores en señalar de forma ambigua a un maestro de obras de Celanova para el inicio de las obras. Sea como fuere, merece la pena señalar lo que se conoce de Fray Primitivo.

El Sr. Hipólito de Sa Bravo, en su obra *El Monasterio de Celanova*, documenta a un Fray Primitivo, del que señala:

...experto tallista, autor de varios altares de la Iglesia, entre los que destaca el de San Rosendo, que fue colocado el año 1718..." ⁴².

Documentalmente, el 9 de diciembre de 1730 —observamos la fecha que es cercana a la de la primera etapa constructiva de la Iglesia del Santuario de los Milagros—, en Orense,

...parecieron presentes el Padre Fray Carlos Blanco, granero y el Padre Fray Primitivo Rodríguez, Maestro de Obras, Conventuales en el Real Monasterio de San Salvador de Celanova, con orden vocal y expresa licencia para lo que abajo se hará mención / se refiere y relaciona con unos balcones de hierro para el Monasterio de Celanova/... ⁴³. Contamos, por lo tanto con un nuevo Maestro de Obras benedictino, hasta ahora inédito, del que no poseemos más datos artísticos.

La obra de Francisco da Costa y Andrés Rodríguez

Francisco da Costa

Un documento fechado en 1764 puede resultar significativo para este estudio, toda vez que va a relacionar a Fray Plácido Iglesias con el cantero Francisco da Costa. Permite además adelantar conclusiones hipotéticas:

...1767, abril 29. En la villa y jurisdicción de Celanova... pareció presente Francisco da Costa, Maestro Arquitecto, vecino de la villa de Allariz, a quien se hizo el remate de la obra del Puente del Riveiro en los términos de esta jurisdicción por su señoría dicho señor Intendente el 20 de Dbre. del año próximo pasado de 1763, habiendo precedido la fijación de edictos en la capital de Celanova, en la de Orense y en la de la ciudad de la Coruña, con la explicación necesaria de la obra y sus circunstancias y regulación de su coste hecha por el Padre Fray Plácido Iglesias, Maestro de Obras y religioso del Monasterio de esta villa... y habiendo hecho la postura en 5.800 reales de vellón y no habiendo habido otra más favorable, se le hizo dicho remate... ⁴⁴.

Sabemos que Francisco da Costa hace la imagen de san Benito en Rabiño (Cortegada, Orense) ⁴⁵ (Fotografía nº 9) y la portada lateral de la iglesia de Castrelo de Miño (Orense) ⁴⁶, (fotografía nº 10), además de reedificar la Iglesia de Zarracós (La Merca, Orense) y prolongar el Palacio Episcopal de la ciudad de Orense) ⁴⁷. ¿Serán todas estas obras traza de Fray Plácido Iglesias? Siempre desde este punto de vista de relación entre artistas, interesa analizar las figuras en piedra conservadas en la fachada de la Iglesia del Santuario de los Milagros. Nos referimos concretamente a las de San Joaquín, Inmaculada y Santa Ana (fotografías Núms. 11-12-13). Si las comparamos con las de san Benito en Rabiño y la de san Antonio en la portada lateral de la Iglesia de Castrelo de Miño, observamos una gran similitud estilística, lo que nos permite atribuir las imágenes pétreas citadas de los Milagros, a Francisco da Costa ⁴⁸.

Andrés Rodríguez

No le conocemos otra obra ⁴⁹.

Segunda etapa

A tenor de lo indicado en el “Inventario” del Sr. Gallardo, en este momento y bajo trazas de Fray Plácido Iglesias, después de desecharse el primer plan constructivo, se hacen en la Iglesia de los Milagros las naves, la fachada y las torres. Alberto Barros, “Maestro de Cantería y mampostería según una declaración que prestó en 1722”, será uno de los que realicen la obra y como tal se justifica documentalmente. En 1794 se le da el título de arquitecto ⁵⁰.

Es indudable que en esta etapa se hace la fachada y por lo que hemos visto con anterioridad está trabajando en ella, aunque no coste documentalmente, Francisco da Costa, realizando las imágenes y hornacinas que cobijan a San Joaquín, la Inmaculada y Santa Ana.

Tercera etapa

Construcción del cimborrio, capilla mayor —ábside—, todo bajo planta de Fray Plácido Iglesias. Se señala que para concluir la obra de la capilla mayor —ábside—, se aumenta el número de operarios, admitiéndose a 38 canteros, además de los que ya trabajaban en el Santuario. En 1768 trabajaban 40 canteros ⁵¹. Documentalmente sólo conocemos a Alberto Barros.

Se indica también que en este momento se retocan las tres imágenes de la fachada de la Iglesia ⁵², es decir las imágenes de San Joaquín, la Inmaculada y Santa Ana, obra atribuida a Francisco da Costa.

Conociendo su estilo, comparémoslo con las imágenes de piedra hechas en este momento para colocar en sendas hornacinas del ábside en el exterior. Me refiero a las imágenes de San Pedro, al sur, con un relieve encima alusivo y representando la tiara y las llaves; San Juan Bautista, al centro, con un relieve encima, representando al sol y San Pablo, al norte y encima a modo de emblema y en relieve, una iglesia sostenida por ángeles. (fotografías 14-15-16). Indudablemente son obra de Francisco da Costa, que está trabajando en el ábside.

Interesa también analizar las hornacinas que las cobijan, compararlas con las de la fachada y sacar conclusiones, (fotografía nº 17), ya que una estructura muy cercana a las indicadas puede contemplarse en la parte superior de la fachada del edificio conventual de Osera, en cuyo hueco un grupo escultórico desarrolla el tema “de la lactación de San Bernardo” (fotografía 18).

Recordemos:

– Santuario de los Milagros: Capilla Mayor —ábside—. Traza de Fray Plácido Iglesias. Años 1761-68. Imágenes pétreas exteriores atribuidas a Francisco da Costa.

– Monasterio de Osera. —Cuerpo superior de la fachada de entrada al Monasterio de Osera:

...“Hermenegildo Pardo (1775-79)... emprendió la magnífica obra de la fachada y entrada del Monasterio... cuya obra dirigió un lego zurdo del Monasterio de Zelanova que asistió a ella hasta acabarse...” ⁵³.

En 1769 se documenta en un poder a Fray Plácido como religioso lego, lo que da sentido al concepto de lego zurdo ⁵⁴.

Tenemos por lo tanto ya otra obra de traza documentada de Fray Plácido y no ajena a Francisco da Costa. Sabemos de la inquietud que por este artista benedictino siente nuestro compañero y amigo Don Miguel Angel

González García, que está preparando un documentado trabajo del monje arquitecto. A él le brindamos estas notas y las siguientes.

Llama la atención el hecho de que un Monasterio benedictino, en este caso Celanova, disponga en tan corto periodo de tiempo de dos importantes Maestros de Obras, cuales son Fray Primitivo y Fray Plácido. La razón se justifica plenamente ateniéndose a lo que se señala en los ESTATUTOS DE LA CONGREGACIÓN DE SAN BENITO DE VALLADOLID, APARTADO OBRAS. Años 1500-1610, que rigen en el siglo XVIII. Se indica:

AÑO 1563. APARTADO MAESTRO DE OBRAS:

...que en todas las casas de Nuestra Congregación donde hubiere principales aya un religioso maestro dellas, el cual estante a ellas para mirar como trabajan los jornaleros, quenta con ellos y que para las dichas obras se señale cantidad determinada de lo que se han de gastar. De la que el abad no pueda gastar ninguna cosa sino en la dicha obra. y de esta obra aya muy buena cuenta y raçon y deposito de guardándose la constitución que cerca de esto se hiço para ello de Salamanca el año 50... ⁵⁵.

Por lo que respecta a la estructura de las ventanas en el ábside del Santuario de los Milagros, se observa una moldura en línea quebrada y resaltada, con derrame doble muy señalado, tanto interior como exterior, enmarcando el hueco en forma rectangular con el lado menor de base. (fotografía N° 19)

AÑO 1825. CONSTRUCCIÓN DE LAS CAPILLAS DEL VIACRUCIS Y REEDIFICACIÓN DEL ÚLTIMO CUERPO DE LA TORRE DE LA IZQUIERDA DE LA FACHADA, DERRIBADA POR UN RAYO.

Maestro de Cantería, Jacinto Fraga, del que no disponemos de otro dato artístico ⁵⁶. Las capillas del Viacrucis iban a ser catorce, pero sólo se hicieron seis y parte de otras dos que luego se deshicieron. (Fotografías N° 20-21).

2.- ESCULTURA

...el 18 de junio de 1737, ajustó el Señor Fernández en 4.500 reales con el maestro escultor José González Taboada el retablo mayor con sus imágenes. Es uno de los que ahora están en el fondo de las naves colaterales, posiblemente en el lado del Evangelio... El Señor Gallardo redactó un inventario-informe en febrero de 1761, en cuyo prólogo dice:... "...el altar mayor está muy decente, de buena talla, pintado solo el camarín de la Santa Imagen y la custodia y cuatro imágenes que hay en él..."...El 12 de mayo de 1767 visitó el Santuario el Obispo Fray Francisco Galindo ⁵⁷ ...autorizó las obras de la Capilla Mayor o ábside... y encima de la ventana se lee grabada también en piedra concluyóse en DZB DE 1768. Con este motivo celebrá-

ronse grandes fiestas en los Milagros, trasladándose entonces de la nave central a la nave del Evangelio el retablo mayor... Siendo el Señor Casanova administrador de los Milagros —toma posesión el 27 de junio de 1770— ...se hizo venir escultores que, según parece estaban trabajando en las Ermitas y uno de ellos se llamaba Don Pedro Vidueira. Concluyó el retablo del camarín de la Virgen y lo doró ...mandó hacer un Santo Cristo para el descendimiento del Viernes Santo... En Agosto de 1825, entró de administrador Don José Benito Conde y en su tiempo... se edificaron las siete capillas del Viacrucis, cuyo diseño hecho por el maestro escultor Antonio Gómez...

El texto documental obliga a tres consideraciones-apartados:

1. *El Maestro escultor José González Taboada*

Es artista que a través de este trabajo tratamos de recuperar como figura importante en el panorama artístico orensano del siglo XVIII. Documentalmente consta ser discípulo de Castro Canseco. En este sentido aparece como testigo en el contrato de construcción del retablo colateral del Santo Cristo y de reforma del colateral de Nuestra Señora, ambos de la iglesia monasterial de Celanova ⁵⁸. En 1735 trabajarán en el retablo mayor y colateral de la Orden Tercera de San Francisco de Orense ⁵⁹. En 1737 hará el retablo mayor de los Milagros y es posible que en 1741 repare la Capilla de San Lázaro en Lugo ⁶⁰.

Tuvo taller en la ciudad de Orense, en la calle de la Corredoira (actual de Santo Domingo) y vivía en 1726 en la misma ciudad y en la Plazuela de San Cosme ⁶¹.

EL RETABLO DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS MILAGROS

Se hizo en 1737 y se colocó al fondo de la nave central que en este momento estaba ya hecha. El “Informe del Señor Gallardo” de 1761 indica que estaba decente, era de buena talla, estaba pintado solo el camarín de la Santa Imagen y la custodia y las cuatro imágenes “que hay en él”. Estos datos nos permiten asegurar:

a) Después de ser trasladado a una nave lateral, hoy, aunque algo modificado, se conserva en la nave del Evangelio. Es retablo de carácter mariológico, con curiosas escenas de relieve en medallones, representando la Anunciación, la Visitación y la Sagrada Familia, con buena talla, tal como se nos indica en el “Informe” (fotografía N° 22-23). Estilísticamente se emplean fórmulas que suponen un avance a las empleadas por Castro Canseco. En este sentido la columna salomónica de cinco vueltas del Maestro Castro, ha sido substituida por el estípite —pronta introducción en Orense, 1737, aun-

que en Ribas de Sil se emplea ya en 1725—. La decoración remite a las fórmulas cansequinas, aunque ya evolucionadas.

b) El “Informe” indica que además de la Santa Imagen y Custodia, hoy no conservadas por haberse adaptado su lugar para colocar una imagen de la Milagrosa de pasta, tenía “cuatro imágenes”, de las que al menos se conservan dos, San Joaquín y Santa Ana. Estas imágenes, en unión del relieve del Padre Eterno del ático, y el retablo en general, se relacionan estilísticamente con dos retablos del deambulatorio de la Catedral de Orense de la advocación de San Facundo y Primitivo y de Santa Eufemia, además de las imágenes de la misma advocación y de Santa Marina de los retablos interiores colaterales al retablo mayor en la citada Catedral. Tradicionalmente los retablos e imágenes señalados de la Catedral se atribuyen a Castro Canseco, aunque la documentación manifiesta ser obra del escultor José ⁶².

Si comparamos el retablo de los Milagros y los del deambulatorio de la Catedral, observamos en ambos idénticos motivos decorativos, insistiendo en doseles sostenidos por ángeles rechonchos y de cabelleras rizadas. Las propias imágenes de San Joaquín y Santa Ana del retablo de los Milagros son de la misma mano de las que hizo las de San Facundo, Primitivo, Santa Eufemia y Santa Marina en la Catedral orensana... La conclusión es clara: el escultor José de los retablos del deambulatorio de la Catedral de Orense, es José González Taboada. Señalar que los retablos interiores colaterales al mayor de la Catedral de Orense, fueron hechos en 1716 ⁶³ y los exteriores del deambulatorio en 1720.

2. *El círculo de escultores de las Ermitas. Pedro Vidueira.*

Está clarísima la relación artística Milagros-Ermitas. En la documentación de carácter histórico aportada por la Novena, se nos habla del camarín de la Virgen y su dorado y de traer escultores de la Ermita. Hay una relación indudable entre ambos camarines. Para comprobarlo es aconsejable consultar la obra en colaboración Bonet, Carballo-Calero, González García ⁶⁴.

Una nueva coincidencia y relación entre ambos Santuarios es la alusión a vicios —lujuria y gula— claramente representados en los Milagros formando parte del retablo mayor en su parte posterior (fotografías N° 24-25), conocidas vulgarmente como “a fame e a sede” y los mismos motivos aunque en piedra en la fachada de la Casa de la Administración y a ambos lados de la entrada del Comedor principal en el Santuario de las Ermitas.

De todas estas relaciones entendemos que la más importante es la centrada en la figura del escultor Pedro Vidueira. Se nos señala que hace en los Milagros un Santo Cristo para el Descendimiento del Viernes Santo (fotografía n° 26). Un Cristo, con igual finalidad y estilísticamente semejante se

conserva en las Ermitas (fotografía N° 27). Lógicamente ambos son obra del escultor Pedro Vidueira.

3.- *El Escultor Antonio Gómez*

En 1825 hace el diseño del Viacrucis para el Santuario de los Milagros. No conocemos ninguna otra obra suya. Sin embargo surge una nueva relación con las Ermitas. Don Miguel Angel González García, escribiendo sobre los Viacrucis de los Santuarios orensanos, indica claramente esta relación y señala:

...Las obras de este gran santuario mariano —se refiere a los Milagros—, se culminaron casi 100 años después de las de las Ermitas... dadas las relaciones artísticas documentales comprobadas entre los dos Santuarios... como la presencia del escultor Pedro Vidueira en el Santuario del Medo en 1770 y 1787, concluyendo el retablo del camarín de Nuestra Señora, procediendo de las Ermitas, no es aventurado afirmar que las capillas de este lugar se inspiren en las del Santuario de las tierras del Bollo... ⁶⁵.

3.- LAS LEYENDAS Y TRADICIONES EN EL SANTUARIO DEL MEDO

La devoción a la Virgen de los Milagros y el recuerdo cariñoso a los favores concedidos, aparecen reflejados en una magnífica colección de cuadros exvotos, conservados en el Santuario ⁶⁶.

...durante el primer cuarto del siglo XVIII decayó mucho el culto en la reducida capilla del Medo... hasta que un prodigio... en 1728... un paralítico se levantó rápidamente sano. Entrando en el templo por la puerta principal, hay a mano izquierda, debajo del coro, un cuadro... al pie una inscripción que dice “Curación milagrosa de un paralítico acaecida en este Santuario el año 1728...”

El cuadro (fotografía N° 28), representando el edificio del Santuario con detalle de la fachada y cimborrio, por lo que hemos visto es imposible fuese realizado en 1728. El texto documental sin embargo nos introduce en un aspecto muy concreto al indicar la existencia de una reducida capilla en el Medo.

En este sentido y para probar lo indicado, se sabe que en 1602, Bartolomé Fidalgo, vecino de Lamamá, ordena en su testamento se le digan diez misas en el Medo ⁶⁷. Esta cita documental se completa con la Visita que en 1632 realiza al Medo el Obispo de Orense Don Diego de Zúñiga y Sotomayor, en que se manifiesta la existencia de dos altares, uno ya viejo e inservible, que ordena retirar, mandando hacer otro nuevo para reemplazarlo, “en el que se pondrá la imagen de Nuestra Señora” ⁶⁸. Precisamente de este momento son la imagen manierista de Nuestra Señora de los Milagros, Patrona de su Santuario (fotografía N° 29) y dos cuadros de pinturas sobre

tabla, representando la Coronación de la Virgen y la Purificación de María y Presentación de Jesús en el templo (fotografía 30-31) ⁶⁹.

El Sr. Risco en “Geografía General del Reino de Galicia. Provincia de Orense”, a propósito del Santuario de los Milagros del Monte Medo, señala:

...Es, sin duda, el de los Milagros, el Santuario más concurrido de la diócesis y el que más limosnas recoge. Durante todo el año acuden los devotos en peregrinación a oír misa o a comulgar, pero la mayor concurrencia es durante el novenario, habiendo numerosas personas y aun familiares que permanecen allí los nueve días, a pesar de la dificultad en el alojamiento de aquel lugar tan aislado y distante, pues la hospedería del Santuario no da lugar a tanta concurrencia y son muchos los que pasan la noche bajo los soportales. La fiesta se celebra los días 7 y 8 de septiembre y la concurrencia en esos días es cada año más enorme, instalándose allí toda clase de establecimientos de casas de comidas y bebidas bajo toldos y tiendas... ⁷⁰.

NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL (VILANOVA DOS INFANTES)*

NOVENA DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL EN LA PARROQUIA
DE VILANOVA DOS INFANTES, OBISPADO DE ORENSE

En las seis últimas hojas de la citada novena, comienza la:

HISTORIA DE LA APARICIÓN DEL CRISTAL QUE ENCIERRA LA IMAGEN DE
NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN MARÍA.

RECONOCIMIENTO QUE SE HIZO DE DICHO CRISTAL Y CULTO QUE SE HA DADO
SIEMPRE A LA SANTA IMAGEN EN EL SANTUARIO DE VILLANUEVA DE LOS
INFANTES, OBISPADO DE ORENSE ⁷¹.

Fuentes histórico-artísticas y tradiciones más importantes señaladas en la Novena:

...VISITA DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL. Reverénciase esta Santa Imagen de Nuestra Señora en el Reino de Galicia, como a cuatro leguas de la ciudad de Orense, en el término de la Villa de Villanueva, y a distancia de un cuarto de legua del célebre monasterio de Celanova, del Orden del gran Patriarca San Benito, fundado por San Rosendo. Llámase del Cristal porque con extraña maravilla está formado en lo interior de una columnita o cilindro de cristal sólido, de poco más de tres dedos en alto, registrándose la imagen de Nuestra Señora por dos lados del Cristal, de la misma suerte que es, con las manos puestas delante del pecho, el manto azul y el vestido o ropaje encarnado, aunque las facciones del rostro no se divisan muy perfectas. Venérase la Santa Imagen en un Tabernáculo de obra moderna muy bien ejecutado y está colocado en una columna pequeña de plata sobredorada, con su coronación y dos angelotes también de plata

sobredorados a los lados: Hásele fabricado una capilla de piedra de sillería hermosa y capaz, cerrada de un atrio también de piedra, nuevo, con sus bolas y asientos que rodea toda la circunferencia de la capilla... ⁷².

...Acerca de la invención y principios del culto de esta maravillosa imagen, diré lo que he llegado a averiguar... ⁷³... Por los años de 1650 trabajando un labrador en el campo encontró el cristal con la Imagen... metió el cristal en la faltriquera y prosiguió su labor ⁷⁴, pero a poco tiempo advirtió que le iba el cristal pesando tanto que no le dejaba fuerzas para poder moverse... sacó el cristal... y lo arrojó al suelo. Pasó al día siguiente por aquel mismo sitio una pastorcita y encontrando el cristal... se fue derecha al cura de la villa de Villanueva, a quien entregó el cristal... consultado el caso con el Obispo de Orense, la expuso luego a la pública veneración ⁷⁵... No solo corrió la voz por el Reino de Galicia sino que llegó a la corte de Madrid y el Rey católico D. Felipe IV... quiso verla y examinar si la Imagen que se registraba dentro del cristal era obra de arte o efecto sobrenatural... Llevóse el cristal de orden del Rey a la corte... y admirando la hechura y ropaje de la Santa Imagen, mandó que los más diestros artífices y lapidarios registrasen con gran cuidado el cristal... depusieron unánimes todos y conformes que no podía hacerse formado la Imagen que aparecía dentro del cristal, naturalmente por ser sólido; y que registrado por todas partes y con la más exacta observancia se hallaba ser todo una pieza, sin que apareciese hendidura ni señal la más mínima de ella... se restituyó de orden del Rey a su primer lugar... ⁷⁶.

...El primer milagro que se sabe haber obrado... fue con un pastorcillo, el cual, enredado con una flauta, se le atravesó la lengüeta en la garganta... Otro prodigio fue el siguiente: cierto hombre se hallaba miserablemente baldado de pies y manos, de tal suerte que no podía moverse... Vivía en Villanueva un mozo con la pensión lastimosa de no ver la luz del cielo por estar ciego y deseoso de verse libre de tal y tan grande penalidad, venía a la Capilla de Nuestra Señora del Cristal suplicándola... al salir un día de la capilla de esta Santa Imagen... se halló de improviso con vista... Pasó después este hombre a servir al Rey a Italia... perdió nuevamente la vista. Volviendo a España y a su Patria volvió también a frecuentar el templo... pero sin experimentar los benévolos influjos de su intercesión... si bien conforme a la divina voluntad confesaba que no le convendría la vista que deseaba tener y que le era mejor ciego conseguir la gloria... Fue público un caso con un caballero de la ciudad de Orense, el cual no teniendo sucesión... con gran fe y confianza... ofreciéndose de su parte hacer a su costa el retablo del altar mayor de la Capilla de Nuestra Señora, en caso de lograr su deseo... Otros muchos enfermos han sanado... por lo cual la capilla antigua está llena de votos... que dejan pendientes de sus paredes, los que hoy no parecen ni se registran en la nueva fábrica que se ha hecho, sin saber el motivo..." J. VILLAFÑE ⁷⁷.

Nuestro comentario

I. Inicio del culto a la Virgen del Cristal

...acerca de la invención y principios de culto de esta maravillosa imagen, diré lo que he llegado a averiguar...; por los años de 1650, trabajando un labrador en el campo, encontró un cristal con la Imagen...

Los Libros de Fábrica del Santuario consultados, bien porque no se conservan todos o tal vez por no haberlos encontrado, son pocos en dar noticias sobre esta cuestión.

En 1659, el Lcdo. Antonio de Ulloa Calderón, Canónigo de la Iglesia Catedral de Orense y Visitador General, da permiso para hacer una ermita *de la advocación de Nuestra Señora de la Concepción, llamada del Cristal* ⁷⁸.

Esta advocación de la Concepción no debe extrañarnos. Precisamente por estas fechas, la provincia de Orense, al igual que otras de España, están llenas de fervor inmaculista. Buen ejemplo lo tenemos cuando el 8 diciembre de 1651 se hace el Juramento de Defensa de la Virginidad de María en la Catedral de Orense. Juraron en nombre de la ciudad su Corregidor don Juan Eras Manrique y los Regidores Don Antonio de Arrojo, Don Fernando de Deza, Don Álvaro Salgado y Don Francisco de Argiz. El Canónigo Bravo de Velasco actuó de Notario Apostólico ⁷⁹.

En este contexto no es de extrañar que se envíe el Cristal al Rey introducido en el pecho de una imagen de la Concepción, que actualmente no se conserva.

En Visita de 1660 al Santuario del Cristal por Don José de la Peña, Canónigo Visitador por el Obispo de Orense, se señala:

...Iten en consideración y veneración que su merced tiene a Nuestra Señora de la Concepción llamada del Cristal y para que no se vulgaree tan preciosa y santa reliquia, mando que el abad ni ningún otro sacerdote o persona secular de cualquier estado o condición que sean, no saque el cristal de la rejuela que le guarda para darle a adorar comúnmente sino es que sea a personas muy particulares y en caso de algún enfermo que le pida para su consuelo y cuando se halla de llevar para esto sea con todo veneración y decencia...

Iten mando que la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Concepción llamada del Cristal no se saque de la Iglesia para trasladarla a otra parte, sin expresa licencia de S.S. el Obispo de Orense... bajo pena de excomunión... y de cincuenta ducados... ⁸⁰.

Surge entonces por los años medios del siglo XVII un Santuario extramuros de la Villa de Vilanova, de Patronato de los vecinos, que funciona con sus Constituciones, Capellán, Santero, etc... Todo ello lo sabemos a través de una escritura de pleito entre el abad de Vilanova y su Concejo:

...En la Villa de Villanueva de los Infantes a treinta días del mes de abril de 1713, ante mí escribano de S.M. y testigos, parecieron de una parte Don Diego Fernández de Castro, abad y cura propio de la parroquia de San Salvador de esta dicha villa... y de la otra los Secretarios Benito Rodríguez Salgado y Martín de Limia y Losada, del número de ella, su Audiencia y Jurisdicción; Don Salvador Enríquez de Araujo, del lugar de Santa María, barrio de dicha villa; Pedro Pérez de la feligresía de Santa María de Castromao; Santiago Gil, del lugar de San Martín de Mangueiros; Agustín Bispo, del lugar de Freijo, todos de este Concejo, con poder de dicha Villa y Consejo y usando del poder que tienen de los vecinos de esta villa y concejo para efectos de seguir y litigar en pleito pendiente en el Real Tribunal de este Reino que tuvo principio por querella de fuerza dada por el Procurador General de esta Villa y Concejo contra dicho Don Diego Fernández de Castro... cuyo poder se otorgó en la plaza pública de esta villa en 18 de septiembre del año próximo pasado de setecientos y doce... dijeron que respecto a que dicha Villa, su Corregidor, Escribanos de Número, Procurador General y más vecinos *como patronos in solidum* del Santuario de Nuestra Señora del Cristal extramuros de dicha villa *...que lo erigieron y fabricaron en el tiempo en que dicha imagen fue hallada* en el sitio en que se fabricó... se hallaban en posesión de ser tal patrono y dueño del dicho Santuario y que a su costa fundaron y *reedificaron* con la reserva de su Patronato, nombrar ermitaño que lo cuidase y recaudase sus limosnas, tuviese sus llaves y asistiese con todo cuidado al culto divino para que siempre estuviese con toda decencia y no llegando las limosnas para su asistencia y reparos con los *cien reales de dotación* que tiene hecho dicha Villa y Concejo para ellos los suplía dicha Villa y Concejo de su propio caudal. Como también de nombrar ermitaño para ello y reconociendo dicha villa ser más decente nombró a un sacerdote que tomó santero, capellán y administrador y más que se ofrecía, sin intervención de los curas de dicha parroquia de San Salvador... como también se hallaba dicha Villa en posesión de sacar la imagen de Nuestra Señora en las procesiones de fiestas y novenas, sin intervención de dichos curas, mas de solamente noticiárselo... y también en la víspera de Santa Ana, *25 de julio, en cuyos días se celebra la fiesta pública cada año*, sacar en procesión dicha imagen y llevarla a dicha parroquia, disponer y solemnizar la función el mayordomo que la toma por su devoción a su voluntad... y al mismo día 26 o al siguiente volverla al Santuario, llevando en unas y otras procesiones las andas con dicha imagen cuatro vecinos de los principales o forasteros de los que concurren a la elección de mayordomo y lo mismo con las novenas que se ofrecen por el año y *habiéndose esto así observado siempre desde el tiempo referido sin la menor contravención*... y ahora dicho Don Diego Fernández de Castro pretendía por ser recién entrado inferirse de su propia autoridad y por fuerza... en el gobierno de dicho Santuario y hacerse dueño del *in solidum*, sus ornatos alhajas y limosnas de agosto del año próximo pasado del setecientos y doce, dio querella de fuerza en el Real Tribunal de este Reino y ganó provisión para que se le recibiese información al tenor de la

relación de ella, con la cual se requirió al Alcalde Mayor de la Villa de Celanova que la aceptó y mandó citar con ella al dicho Don Diego Fernández quién se opuso recusando y ofreciendo escribano, acompañado por otras cosas... y ahora por bien de paz, ajuste y convenio y atendiendo dicho abad a algunos diferentes y justificados informes que tuvo y papeles por donde le fue notorio el derecho de patronato que asiste a dicha Villa y Concejo, unos y otros atendiendo a evitar pleitos y otros gastos... se convinieron dicho abad por sí y sus sucesores... y por la Villa y Concejo y más vecinos que lo componen y lo adelante compusiesen, en esta manera:

- en que dicha Villa como tal patrono halla de nombrar cada año dos diputados que sean personas de las principales de ella, para que estos, junto con dicho abad, todos tres, dispongan y determinen sobre todo lo que se ofrezca en el gobierno de dicho Santuario, distribuyan las limosnas que concurriesen en reparos, ornatos y otras obras del dicho Santuario.

- Que hallan de nombrar santero y administrador que le asista y sirva cuando sea necesario y que habiendo sacerdote que quiera servirla sea preferido al lego y que si llegara el caso de haber dos o más pretendientes sacerdotes, uno de la villa y otro de afuera igual en virtud y suficiencia, sean preferidos los de la villa y el que si se nombrase tenga obligación de tener dicho Santuario con toda limpieza, aliño y decencia y dar oblata y recado para decir misa a todos los sacerdotes que concurrieren a decirla, con puntualidad y sin detenerles y la oblata ha de ser a cuenta de las limosnas, con advertencia de que dicho administrador no ha de tener la libertad de dejar decir ninguna en el día que fuere de precepto, ni cantada aun sea feriado, sin expresa licencia del abad que es o fuere de dicha feligresía, ni menos a otro ningún sacerdote que no sea conocido por tal y de este obispado y siendo de otro o de este no conocido, tenga obligación dicho administrador de no darle recado en ningún día hasta que tal forastero o desconocido tenga expresa licencia del abad para ello.

- y que entre los tres, Abad y Diputados, hallan de adjudicar la fiesta de esta Soberana Señora al devoto que por su devoción quisiera hacerla y en caso de no haber mayordomo sean obligados como hasta aquí la dicha Villa y Concejo hacer la fiesta a su costa y con la decencia acostumbrada.

- que los tres hallan de tomar las cuentas al administrador siempre que les pareciere y por delante el escribano del ayuntamiento de dicha Villa y si este estuviese ausente halla de dar fe de ello el otro numerario y no otro alguno, con declaración de que ni uno ni otro han de pretender derechos y lo mismo sus sucesores, como cosa de la Villa por el salario que les da por las más cosas que se ofrecen a ella.

- y cuando suceda sacar la imagen en novena, ha de ser de acuerdo con dicho abad y diputados y de dicha villa la obligación de pagar todo lo que se gaste en ella.

- y si sobre la elección del santero y administrador y mayordomo de la fiesta y otras cosas de consideración concerniente a dicho Santuario, sucediere haber discordias entre los tres y no se conformaren, pueda dicho abad

comunicarlo con abogado de su satisfacción y disponer con su parecer sobre la duda lo que mejor le pareciere conveniente al servicio de Dios y de su Santísima Madre.

- y que por razón de dicho patrono *no pueda ningún vecino* ni otra persona *mandase enterrar ni enterrarse en dicho Santuario* sin expresa licencia y consentimiento del abad que es o fuere.

- y por razón del derecho parroquial y candelas de dicho Santuario halla de pagar dicho administrador de las limosnas al dicho abad y sus sucesores cada un año treinta y cuatro maravedís y no más, pagos el dicho día 26 de julio... con más ha de tener obligación dicho administrador de dar cuatro velas de cera blanca de cuarto de libra, una a dicho abad que es o fuere, otra al Corregidor de dicha villa y las dos a dos Diputados para asistir con ellas a la procesión la víspera y día y después hagan de ellas a su voluntad.

- y si sucediera flaquear tanto la limosna que no alcanzare a los reparos precisos y necesarios al culto divino, tenga obligación la Villa y su Concejo a concurrir con ellas y que todos los días de festividad de Nuestra Señora se halla de decir una Misa cantada en honra y gloria de Nuestra Señora en el dicho Santuario.

- y el administrador halla de dar cuenta al dicho abad y Diputados de las limosnas mayores para ponerlo en el libro de cuentas para que conste y halle memoria de todos los devotos que las dieron y para que este fin, por cuenta del caudal de dicho Santuario se ha de hacer un libro de asiento y por su principio ponerse una copia de esta concordia.

- y en esta forma la otorgaron y se obligaron a su cumplimiento... y la firmaron dichos abad... ⁸¹.

II. Milagros y Ofrendas

...“el primer milagro... fue con un pastorcito.../ también/ el de un mozo de Villanueva con la pensión lastimosa de no ver la luz del cielo por estar ciego... otros muchos enfermos han sanado... por lo cual la capilla antigua estaba llena de votos (sic)... que dejaban pendientes de sus paredes, lo que hoy no parece ni se registran en la nueva fábrica que se ha hecho...”.

No podemos comentar nada de lo señalado por falta de noticias documentales. Sin embargo, sí podemos añadir varios datos consignados en los Libros de Fábrica del Santuario, que no aparecen reseñados en las Noticias Históricas de la Novena.

En la pared derecha del Santuario, al centro aproximadamente, cuelga un cuadro visible a simple vista, conteniendo unos aros de plata, además de una serie de monedas del mismo metal. Constituye un exvoto, desconociéndose el donante. En letra muy legible del siglo XX, señala:

RECUERDO A LA SANTÍSIMA VIRGEN DEL CRISTAL

“Este cuadro contiene los aros primitivos que usaban los indios en la América del Sur, cuando Colón ha descubierto el nuevo Mundo, y las monedas son todas de plata de varias provincias y nacionalidades. Año de 1901. D.A.G. y L.

Es posible que este exvoto esté relacionado con el que en el Libro de Fábrica se denomina FIESTA DEL MARAÑÓN:

...“Don José Salgado de Saa y Moscoso, natural de esta villa, habiéndose embarcado en Lisboa para el Marañón (lugar de Perú), en el mar se levantó una fuerte tempestad de aire, que con su violencia arrojó al dicho señor al agua, estando ya para ser tragado de este voraz elemento, invocó a esta Soberana Señora, su paisana, y al momento experimentó su protección, presentándole una cuerda a la que echó sus moribundas manos, salvándose por este medio del próximo naufragio con que ya contaba. Este cristiano verdaderamente agradecido a tan insigne beneficio, envió dinero para dar a censos y con su producto celebrar anualmente por toda la vida la fiesta de la Inmaculada Concepción con seis sacerdotes y sermón y un acto por su ánima con la misma asistencia...”⁸².

En 1920, se pavimentó de piedra el Santuario, desde las puertas colaterales hasta el coro. La obra fue hecha por el Maestro Don Fructuoso Campos de Vilanova. Costó 425 pesetas, limosna entregada por Doña Benita Rodríguez de Celanova, en cuya cantidad se remató una vaca de una oferta que había hecho a la Santísima Virgen en acción de gracias por haber alcanzado la salud de su hijo.

En este mismo año se pavimentó de azulejos la Capilla Mayor del Santuario, a expensas del hijo de esta villa y comerciante en Vigo Don Víctor Míguez Fernández, en acción de gracias por los favores especiales recibidos por la Santísima Virgen. Se terminó en marzo de 1921⁸³.

III. *Arte en el Santuario del Cristal*

III. 1. ESCULTURA

...Reverénciase esta Santa Imagen de Nuestra Señora en el Reino de Galicia... Llámase del Cristal porque con extraña maravilla está formada en lo interior de una columnita o cilindro de cristal sólido, de poco más de tres dedos en alto, registrándose la imagen de Nuestra Señora por dos lados del Cristal, de la misma suerte que es, con las manos puestas delante del pecho, el manto azul y el vestido o ropaje encarnado, aunque las facciones del rostro no se divisan muy perfectas. Venérase la imagen en un Tabernáculo de obra moderna muy bien ejecutado y está colocado en una columna pequeña de plata sobredorada, con su coronación y dos ángeles también de plata

sobredorados a los lados... Fue público un caso con un caballero de la ciudad de Orense, el cual no teniendo sucesión... ofrecióse de su parte hacer a su costa el retablo del altar mayor de la Capilla de Nuestra Señora, en caso de lograr su deseo...

Tres aspectos a considerar:

a) *El Cristal con la imagen y su tabernáculo* (fotografías N° 32)

Muy poco podemos añadir a lo indicado. Efectivamente, el pequeño cristal con la imagen de la Virgen, aparece engastado, a modo de relicario, en una estructura de plata (tabernáculo, rematado con corona y pedrerías, obra posiblemente del siglo XVIII). El conjunto, a su vez, se guarda en caja repujada que ocupa aproximadamente 14-15 cm.

b) *Su colocación en una columna de plata sobredorada*

Así aparece representado en un grabado de una primera Novena de 1895 (fotografía N° 33) ⁸⁴. En la actualidad, en el Santuario se conserva un relicario de plata, sostenido por columna del mismo metal, que montado sobre andas, sale en las correspondientes procesiones. La pieza de orfebrería está indocumentada, o al menos no hemos visto su punzón. Las andas en sí, interesante pieza escultórica, fueron hechas por el escultor Seijas en 1840 ⁸⁵. Es talla en madera policromada, configurando un baldaquino (fotografías N° 34-35).

c) *El retablo baldaquino del altar mayor* (fotografía N° 36-37)

Se trata de una obra indocumentada, plenamente barroca, del siglo XVIII avanzado; estructurado por columnas salomónicas y con gran lujo decorativo; es su misión servir de trono a la imagen del Cristal, que allí se coloca en las ceremonias religiosas.

Consta documentalmente la existencia de todo lo señalado en el año 1886, como pone de manifiesto en dicha fecha el párroco de Vilanova, el Doctor Ubaldo Selas, que señala:

...“al hacerme cargo de esta parroquia, me encargué igualmente de la administración del Santuario del Cristal, que está situado en la parte oriental del pueblo, coronando lindamente un repecho en cuya cima se levanta gallardo y esbelto el pequeño, pero gracioso y elegante edificio, consagrado a la Reina de los Angeles... Está decorado el templo en su interior con cuatro altares, de los cuales sólo es digno de mención el mayor, donde se contiene la rara y singular imagen de la Virgen Santísima, la cual forma un esbelto templete de figura cónica, de estilo churrigueresco, sostenido por cuatro columnas salomónicas y con cuatro aberturas ovaladas a cada lado...” ⁸⁶.

LOS RETABLOS E IMÁGENES ACTUALES:

Capilla Norte.- Retablo neogótico hecho en Sbre de 1916 por los Sres. José Garrido y Hermanos de Parderrubias (Orense). Costó 1.300 pts y fue donado por Don Víctor Míguez Fernández, natural de Vilanova y residente en Vigo. En el retablo, las siguientes imágenes:

–de San Antonio: 1917, regalo del Exmo. Sr. Don Senén Canido, Diputado a Cortes por Celanova. También regaló para el Santuario un estandarte bordado en oro, con las imágenes del Cristal por un lado y la Dolorosa por el otro, con el palo de plata meneses ⁸⁷.

–de San Francisco de Asís: 1918, regalo de Don Guillermo Enríquez y Hermanas, vecinos de Vilanova.

–de San Luis Gonzaga: año 1921.

–Sagrada Familia: 1922. Regalo de la Vda. de Don Celso Ferro, natural de Vilanova y comerciante en Orense. La entregó en el Santuario, su hijo Celso, niño de seis o siete años ⁸⁸.

–Verjas que cierran la Capilla: 1921. Regalo de Don Víctor Míguez Fernández.

Capilla Sur.- Retablo neogótico hecho en 1927. Fue donado por Don Víctor Míguez Fernández, comerciante de Vigo y el presbítero Don Gervasio Cuquejo, natural de Vilanova y párroco de Santa María de Cartelle.

Concedidas licencias a ambos por el Sr. Obispo de Orense y por el Ministro de Gracia y Justicia del Rey Alfonso XIII, construyen dentro de la Capilla dos sepulturas, una para el citado presbítero y otra doble para el Sr. Míguez y su esposa Doña Eugenia Fernández. En el retablo destacan las imágenes de San José y de la Virgen del Carmen, barrocas del siglo XVIII. La imagen del Sagrado Corazón es de 1905 ⁸⁹.

Retablo del Santo Cristo, lateral izquierdo de la nave: 1923.- Obra de José Garrido y Hermanos de Parderrubias (Orense). Regalo de Don Víctor Míguez y hermano, del comercio de Vigo. Imágenes de la Dolorosa y San Juan, de madera de castaño, del escultor José Núñez de Ermide (Acevedo), que también hace la imagen del Crucificado ⁹⁰.

Retablo de San Pascual Bailón, lado derecho de la nave: siglo XX, indocumentado.

PETO.-

Al exterior del templo y al lado de la carretera general, con su retablo.- Interesante edificación desde el punto de vista arquitectónico, fechado por cartela al centro de su frontón en 1785. Un arco de medio punto, permite el paso a un nártex, flanqueado por dos asientos de piedra. Una reja separa lo

indicado del habitáculo propio, ocupado por un popular retablo de madera, centrado por la imagen de Nuestra Señora del Cristal, en su iconografía de época. Más que un peto de ánimas, tan abundantes en la geografía orensana, se trata de un peto de recogida de limosnas para Nuestra Señora del Cristal. Su primitiva ubicación fue en el tradicional lugar de aparición. En 1897 fue repintado su retablo y trasladado el peto de lugar, situándose al lado derecho de la carretera general Orense-Celanova. En la actualidad se conserva a la misma altura, pero enfrente.

III. 2. ARQUITECTURA

ETAPAS CONSTRUCTIVAS DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL

Señala la HISTORIA DE LA APARICIÓN DEL CRISTAL, copiado al padre VILLAFANE:

...“no sólo corrió la voz por el Reino de Galicia sino que llegó a la Corte de Madrid y el Rey católico D. Felipe IV... quiso verla... Hásele fabricado una capilla de piedra de sillería hermosa y capaz, cerrada de un atrio también de piedra, nuevo, con sus bolas y asientos...”

En la copia de Vilanova, se añade a lo dicho:

...“vista y adorada de los más principales señores de la corte que ofrecieron a sus plantas varias limosnas para fábrica de su templo... y fabricada la capilla a expensas de estas y otras limosnas...”

Primera etapa.- Tercer tercio del siglo xvii

Todo lo indicado nos introduce de lleno y señala el hecho de la construcción de una primera capilla por los años del tercer tercio del siglo xvii. Precisamente como ya hemos visto (nota 78 y texto correspondiente), en 1659 Don Antonio de Ulloa Calderón en su Visita, da permiso para hacer una ermita de la advocación de Nuestra Señora de la Concepción, llamada del Cristal. Que tal obra se realizó, se confirma documentalmente:

–En primer lugar, así se señala en la escritura de concordia entre el abad Don Diego Fernández de Castro y los vecinos de Vilanova (nota 81 y texto correspondiente).

–En segundo lugar, sabemos que en 1695 el Maestro de Cantería Sebastián Conde, vecino de Celanova, es contratado por el Abad de San Miguel de Torneiros para que le construya el cuerpo de esta ermita, señalándose:

...por tener entera satisfacción que es buen Maestro y que ha hecho muchas obras de consideración, como fueron la de Nuestra Señora del Cristal y la de Ababides y la de Penosiños...”⁹¹.

Es indudable que en 1660 esta primera capilla ya estaba hecha, toda vez que el Visitador Don José de la Peña prohíbe en esta fecha, bajo pena de excomunión, sacar la imagen del Cristal de su Iglesia (nota 80 y texto correspondiente). En 1675, la capilla no estaba en muy buen estado. Así lo manifiesta el Obispo de Orense Don Diego de Ros Medrano, en su Visita a Vilanova dos Infantes:

...VISITA DE 1675... “le encargó el abad de dicha iglesia aplique todo su celo para que la ermita de Nuestra Señora del Cristal se ponga en perfección...”⁹².

Segunda etapa.- Año 1751

El siguiente documento nos la pone de manifiesto:

...En la villa de Villanueva de los Infantes a 19 días del mes de marzo de 1751... presentes don Bernardo Álvarez de Lodeyro, abad y cura propio de esta dicha villa y su feligresía... y de la otra Carlos Vidal, Maestro de Cantería y vecino de la feligresía de Santa Marina de Aguas Santas, Jurisdicción de Cotobade, Arzobispo de Santiago, y dieron... han puesto en posturas la nueva obra que se intenta hacer en la Capilla Mayor del dicho Santuario... la postura mejor y más sana entre otras que ha habido ha sido la que ha hecho el referido Carlos... en 4.850 reales de vellón y como último y mejor postor se le admitió y remató dicha obra... con las condiciones siguientes:

Primeramente que dicha capilla mayor ha de tener ocho varas castellanas en hueco... los esquinales apilerados con sus basas toscanas y chapiteles, su friso y arquitrabe con sus cornisas de media corona, sus pirámides en sus esquinas también con el alto correspondiente según Arte y de la parte de adentro su arco mayor con sus basas dóricas y capiteles correspondientes, arcos que correspondan a la arista que llaman formaletes, tres ventanas de vara de ancho castellanas y lo que corresponde de alto y por la parte de adentro de dicha capilla se ha de obrar de mampostería con la altura de la parte de afuera de 38 cuartas y lo más que necesitase para la bóveda de arista, con el aditamento de la piedra y más materiales que se le han de poner al pie de la obra... y para seguridad de lo referido dio por su fiador a Vicente Vidal, su hijo...⁹³.

La actual capilla mayor, se ajusta estrictamente a lo estipulado en la escritura (fotografía N° 36-38). Por lo tanto, en esta etapa se deshace la primitiva capilla mayor, se rehace y se amplía, pero respetando el cuerpo primitivo de la Iglesia.

Tercera etapa.- Año 1771

Sin tocarle a la capilla mayor, se deshace el primitivo cuerpo de la Iglesia, se reconstruye de nuevo, ampliándolo y haciendo además la fachada y las torres. Aunque la obra no consta en forma documental, sí se recoge en la Historia de Vilanova.

...Don José Sánchez, abad de esta parroquia, en el año de 1771, con acuerdo de algunos devotos determinó fabricar otro templo tan capaz que pudiesen asistir todos los que viniesen a venerar esta Santa imagen, sin que se embarazasen unos a otros y aunque esta fábrica había de ser tan costosa no desmayaron los que se preciaban de devotos de tan poderosa Reyna, antes enfervorizados a la vista de la dificultad misma, comenzaron dicha obra que prosigue costearo la piedad de los devotos, hallándose en el presente año del noventa y seis, incluido el cuerpo de dicha iglesia de bóveda, tribuna y torre con sus dos campanas y promete por lo bien ejecutado de su Plan, ser el templo más hermoso de todo el Valle...⁹⁴.

Obsérvese que la obra se inicia en 1771 y se continúa trabajando aún en 1796. Obsérvese también que se hace referencia a un Plan. La obra de este momento es reconocible contemplando la disposición externa de la Iglesia, en que el cuerpo es más alto que la Capilla Mayor. (fotografía N° 39).

Como hipótesis de trabajo es sugerente buscar un Maestro Arquitecto, que dé las trazas de esta obra —“lo bien ejecutado de su Plan”—. Por estas fechas de 1771, trabaja como Maestro Arquitecto, Fray Plácido Iglesias, artista al que hemos aludido en este trabajo dando las trazas de la mayor parte de la iglesia del Santuario de los Milagros. Obra también trazada por él, plenamente documentada, es el cuerpo de la Iglesia de Santa María de Melias⁹⁵. Su obra más significativa es el segundo cuerpo del Claustro reglar del Monasterio de Celanova.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE SUS OBRAS:

Torres: en general de dos cuerpos y cupulín. Pirámides en los ángulos. Vanos para campanas, de arcos de medio punto flanqueados por pilastras. Cornisas marcadas, con varias molduras en línea quebrada, separando cuerpos.

Hornacinas: profundas, de arco de medio punto y cubiertas en algunos casos con cascarón marcado en su arranque por cornisa circular. Siempre aparecen flanqueadas por volutas que en algunos casos llevan pirámides.

Puertas y ventanas: de huecos significativos marcados a través de molduras de línea quebrada, que se hunden al centro de los cuatro lados. Derrame hacia el interior muy señalado.

Analizando la fachada, ventanas, puerta y cuerpo de la Iglesia-Santuario de Nuestra Señora del Cristal, se observan estas características, por lo que es posible la atribución de esta tercera etapa en sus obras y traza a Fray Plácido Iglesias.

(fotografías N° 39-40-41-42-43)

Es de señalar aún una *cuarta etapa* constructiva en la Iglesia del Cristal:

...AÑO 1915. CAPILLA NORTE DEL SANTUARIO.-: ...el día 17 de agosto de 1914, con licencia del Exmo. Prelado de la Diócesis, se comenzaron en la cantera de Moreiras de Canón los trabajos para preparar los materiales para la obra... se consumieron en la obra 251 carros de piedras de Moreiras y 13 de Soutopenedo. Comenzaron los canteros los cimientos de la capilla el día 3 de abril de 1915 y se terminó a fines de septiembre del mismo año... (siguen las datas de paga a los canteros... Al Maestro cantero Leopoldo Durán de Celanova, por materiales, al Maestro Cantero Manuel Rodríguez Seara de Soutopenedo...) ...se bendijo y se celebró la primera misa cantada en esta capilla el 3 de agosto de 1918... ⁹⁶.

AÑO 1927. CAPILLA SUR DEL SANTUARIO.-: ...En Enero de 1927 se comenzaron las obras de esta capilla con piedra de sillería por el Maestro Don Luis Campos Álvarez, de esta parroquia, en cantidad de 10.000 pts... ⁹⁷.

NOTAS

* Santa María de Reza es parroquia del Municipio, Arziprestazgo, Diócesis y Provincia de Ourense. Delimitada por el río Miño (N-W), la feligresía de Piñor (S) y Ourense (E), dista 2,9 km. de Ourense capital.

1. CALVO, Feliciano P., *Novena a Nra. Señora de la Virgen de Reza, precedida de un relato histórico de la milagrosa imagen*. Tipología del "Eco Franciscano", Santiago 1925.

72 págs.- 15 x 10,5 cm. Rústica. Hasta la pág. 19 se escribe el relato histórico.

Gentileza de Doña Marichelo González Suárez.

2. No se cita fuente documental.

3 Señala a continuación el P. Feliciano Calvo: "...una sola vez tengo yo visto esta conmovedora procesión; y entonces el Señor Obispo se revistió de pontifical a las puertas del Seminario Conciliar... cuando la sagrada imagen quedó colocada en el presbiterio de la Catedral, cantándole la orquesta una Salve... En los nueve días sucesivos se le hizo una piadosa novena... a los actos nunca faltaba el Sr. Obispo, una comisión del Ayuntamiento y representaciones de las demás corporaciones civiles y religiosas... terminado el Novenario, se hubiese conseguido lo que se pedía o no, la Virgen de Reza tornaba a su morada... La última vez que se trajo la Virgen de Reza a Orense fue el 28 de agosto de 1918, con motivo de una terrible sequía...".

4. Se refiere a lo señalado en la nota 3.

5. Referencia estos datos el P. Feliciano al Libro "Venida de la Virgen", conservado en el Archivo Parroquial de Reza.

6. Idem.

7. Recordamos en este sentido haber oído contar a Don Florentino López Cuevillas una leyenda similar aplicable a la imagen de Nuestra Señora del Consuelo conservada en la

actualidad en el parteluz del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. Defendiendo su origen inglés, llamaba cariñosamente a la imagen “una emigrada política”.

8. ...“también quieren algunos que al Monasterio de San Clodio haya pertenecido la venerada imagen de Nuestra Señora de Reza a la que se profesa tanta veneración en la ciudad de Orense y sus alrededores...”.

Así explica el traslado el Sr. Fernández Alonso: ...Positivamente no se sabe que hubiese en aquellas tierras del Miño más que el pueblecito de Reza a Vella. Uno de sus vecinos, llamado Bartolomé de Olivar labró allí una granja y en el año 1470 fundó en ella un vínculo a favor de las monjas del Monasterio de Bóveda, sito en Amoeiro, anejo del Convento de frailes de San Clodio del Rivero... Hay que notar que San Clodio, fundado en 928, era convento dúplice... y las que vinieron a residir en Bóveda, fueron, tal vez, las que han recibido el regalo de la imagen a la que dieron culto en la Ermita que en REZA VELLA mandaron construir, dedicada a Santa Catalina... Nuestra Señora de Reza pasó después a ser patrona de la parroquia...” Cf. EIJAN, S. *Historia de Ribadavia y sus alrededores*, Madrid 1920. Toma el dato de: FERNÁNDEZ ALONSO, B., *Nuestra Señora de Reza*, Diario “La Región”, Orense 4-IX-1918.

9. Cf. GONZÁLEZ SUÁREZ, F., *La sacristía de la antigua abadía de la Santísima Trinidad de Orense*, Santiago 1990.

10. GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., *La peste en Orense desde el siglo XIV al XIX*. Boletín Auriense III. Orense 1973.

11. PEREDA ÁLVAREZ, J.M., *Nuestra Señora de los Remedios*, Vigo 1954.

12. Cf. GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., *Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense*. Boletín Auriense II. Orense 1972. En el Archivo de la Catedral de Orense se conserva el libro manuscrito titulado *Ceremonial Antiguo de la Santa Iglesia Catedral de Orense. Copiado nuevamente en el año de 1846*. (Estante 7, cajón 4). En su capítulo XIV, recoge la ceremonia del traslado de la Virgen de Reza. (Se adjunta como anexo documental). Nuestro agradecimiento al Sr. Canónigo Archivero de la Catedral don Miguel Ángel González García, que nos permitió consultar el Ceremonial.

13. GALLEGO DOMÍNGUEZ, O. *Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense*. Boletín Auriense II. Orense 1972.

14. Don Diego Fuentefría y González, clérigo, capellán de la Capilla de Nuestra Señora del Socorro sita en la Fuente del Rey, extramuros de la ciudad, arrienda dos pedazos de viña propios de la capellanía, situados uno en los términos de Bonhome y otro en el Crucero de Mariñamansa. Archivo Histórico Provincial de Orense.- Protocolo Francisco Arias Carrabal. Año 1768.

15. Más datos sobre esta capilla en GALLEGO DOMÍNGUEZ O., *Notas sobre algunas ermitas orensanas*. Boletín Auriense V.- Orense 1975.

16. SECA, A. de la, *El voto de la ciudad de Orense a San Roque*, Boletín Comisión de Monumentos IX, Orense 1930-32.

17. MUÑOZ DE LA CUEVA, J., *Noticias históricas de la Santa Yglesia Cathedral de Orense*, Madrid, en la Imprenta Real. Año 1726.

18. GONZÁLEZ PAZ, J., *La antigua Virgen de Reza*. Diario local “La Región”, Orense 15-VIII-1964.

19. CANTIGAS DE AYRAS PAEZ. Cancionero portugués da Vaticana. Edición de Teophilo.- Braga, Lisboa 1878.

20. Archivo Histórico Provincial de Orense. Protocolo Diego Sánchez. Año 1671, folio 258.

21. Idem. Folio 267.

—Sería interesante analizar la personalidad de los miembros de nuestro concejo en estos años.

—El Sr. Obispo contribuyó económicamente a la reedificación de la Iglesia de Reza, según pone de manifiesto: FERNÁNDEZ ALONSO, B.- “Efemérides para la Historia de la Pro-

vincia y Diócesis de Orense".- Boletín Comisión Monumentos de Orense, VIII.- Orense 1927-29.

22. Cf. COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Compostela 1932, p. 359.

23. PEREZ COSTANTI, P.,- "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI-XVII", Santiago 1930, pág. 329.

24. Idem., p. 482.

25. Archivo Diocesano de Orense. Protocolo Jerónimo López. Año 1656, folio 201.

26. FERNANDEZ ALONSO, B., *Efemérides para la Historia de la Provincia y Diócesis de Orense*, "Boletín Comisión de Monumentos de Orense, VIII", Orense 1927-29.

* El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros 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 desde la villa de Maceda, por carretera comarcal que lleva directamente al Santuario.

27. PARADELA NOVOA, P. B., *El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros*. (Apuntes históricos). *Novena a la Santísima Virgen...*, Madrid. Librería Puga. Calle de la Paz, 5.-1929. 172 págs. 16 x 10,5 cm. Rústica. Hasta la página 128 se escriben los apuntes históricos. Gentileza del Padre Damián Yáñez Neira, Archivero-Bibliotecario de Osera.

28. Referencia este dato el P. Paradela en su obra, en "un informe dado por el Corregidor de Orense Don Juan Antonio Bringas, el 26 de octubre de 1794, que le da el título de Arquitecto". PARADELA NOVOA, B., *Obra citada*, p. 42.

29. Idem., p. 42 y ss.

30. Idem., p. 45.

31. Idem., p. 48 y ss.

32. Idem., p. 50 y ss.

33. Idem., p. 51 y ss.- Toma el dato del Archivo Catedral de Orense "Diversarum rerum", Tomo X, folio 111.

34. PARADELA NOVOA, B., *Obra citada*, p. 55-56.

35. Idem., p. 56.

36. Idem., p. 57-60.

37. Idem., p. 71 y ss.

38. Idem., p. 95 y ss.

39. Idem., p. 106 y ss.

40. Idem., p. 37 y ss.

41. RIVAS QUINTAS, E., *Historia del Santuario de los Milagros*, Orense 1983, p. 111.

42. SA BRAVO, H., *El monasterio de Celanova*, Everest, León 1982, p. 65.

43. *Archivo Histórico Provincial de Orense*. Protocolo Juan Antonio Soutullo. Año 1730.

44. Idem., año 1764., folio 27.

45. BOUZA BREY, *Aportacions ao diccionario de artistas na Galicia dos séculos XVI ao XIX*, Nos. Orense 1935.

46. Así lo leemos en la cartela: "Hízose esta obra a costa de la fábrica siendo prior Fr. D. Manuel Regueira y Guerrero del hábito de San Juan de Jerusalén y tesorero Miguel Alonso y Maestro de dicha obra Francisco de Acosta y Caballero. Año de 1763.

47. Couselo Bouzas, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Compostela 1932.

48. En las basas de las imágenes en piedra, en letras capitales se lee: En la de San Joaquín: SAN JOAQUIN PADRE DE LA MEGOR HIGA (problema de geada que brindo a los lingüistas).- En la de Santa Ana: SANTA ANA TODO LO SANA.

49. Andrés Rodríguez será posiblemente el citado por RODRIGUEZ FRAID, A., *Canteiros e artistas de terra de Montes e Ribeiras do Lérez* Pontevedra 1982, p. 371.

50. PARADELA NOVOA, B., *El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros...*, p. 42.

51. Idem, p. 64 y ss.

52. Idem, p. 66.

53. YAÑEZ NEIRA, D. —“El Monasterio de Osera cumplió 850 años”.— Archivos Leoneses n° 85-86. León 1989, p. 244-45. Por su parte el Sr. Limia Gardón señala al “Lego Zurdo” como autor de la obra, indicando ser también de él la figura de la Esperanza, situada en el remate de la fachada. Cf. LIMIA GARDON, J y otros. “*El Monasterio de Osera. Cincuenta años de restauraciones*”. Diputación Provincial de Orense. Orense 1988.

54. Archivo Histórico Provincial de Orense. Caja 1266 de Celanova de Protocolos Notariales, Año 1769.

55. Archivo Monasterial de Silos. “*Actas de la Congregación de Valladolid*”.

56. Las Capillas del Vía Crucis iban a ser catorce, pero sólo se hicieron seis y parte de otras dos, que luego se deshicieron. La primera estación, junto a la puerta de poniente parece haber sido costeada por un portugués. Cf. MARTINEZ PAZOS, J. M. “*Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de los Milagros*”, Santiago 1891.

57. PARADELA NOVOA, B. “*El Santuario de Nuestra Señora de los Milagros...*”, pág. 57. Se conserva en el Santuario del Medo una tabla exvoto, que recuerda la visita del Obispo, concediendo indulgencias. Cf. HERVELLA VAZQUEZ, J. “*La colección de cuadros exvotos del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Orense)*”. Porta da Aira II. Orense 1989, pag. 109 y ss.

58. PEREZ COSTANTI, P., “*Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI-XVII*”. Santiago 1930, pág. 97.

59. CALONGE, D. “*Los tres Conventos de San Francisco 1251-1332-1925*. Capilla de la Orden Tercera de Orense”. -Orense 1949, pag. 275 y ss.

60. COUSELO BOUZAS, J. “*Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*” Compostela 1932, pag. 395.

61. En esta fecha paga 55 reales anuales al Convento de Santo Domingo de Orense, por la Casa de San Cosme enfrente a la ermita, que aforó el 9 de junio de 1726. Archivo Parroquial Santo Domingo de Orense. Papeles sueltos.

62. AÑO 1720... “mas dos doblones al Maestro de escultura Josep de superavi por haber hecho el retablo de fuera de Santa Eufemia a jornal y no haber cobrado más que a cuatro reales como oficial... Archivo Catedral de Orense. “*Libro Cuentas Fábrica de la Catedral de Orense años 1670-1721*”. Año 1720, folio 419 v.

63. Archivo Diocesano de Orense. *Protocolo de Antonio Losada*. Año 1716, folio 20 (contrato de hechura), e idem, Año 1718, folio 18 (contrato de pintura).

64. BONET-CARBALLO CALERO-GONZALEZ GARCIA. “*El Santuario de las Ermitas*”. Caja de Ahorros de Orense, Orense 1987.

65. GONZALEZ GARCIA, M. A. “*Los Vía Crucis de los Santuarios orensanos de las Ermitas y los Milagros*”. Boletín “Fontán Sarmiento”. Año 4, N° 4. Santiago 1982, pag. 3.

66. HERVELLA VAZQUEZ, J. “*La colección de cuadros exvotos del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Orense)*”. Porta da Aira II, Orense 1989, pag. 109 y ss.

67. GIL ATRIO, C., “*Orense mariano*”, Caracas (Venezuela) 1987, pag. 30.

68. RIVAS QUINTAS, E. “*Historia del Santuario de los Milagros*”, Orense 1983, pag. 32.

69. Ambos cuadros de pintura sobre tabla, fueron estudiados por: GARCIA IGLESIAS, J. M., “*La pintura manierista en Galicia*”, Fundación Pedro Barrié de la Mazal. La Coruña 1986.

70. RISCO. “*Geografía General del Reino de Galicia. Provincia de Orense*”, Barcelona sin año, pag. 369.

* Vilanova dos Infantes en parroquia del municipio y arciprestazgo de Celanova, provincia y diócesis de Orense. Dista dos kilómetros de la capital del Municipio (Celanova).

71. En la segunda hoja de la Novena, se señala: NOVENA/ dedicada/ A LA MADRE DE DIOS/ que se venera en su santuario/ con la advocación de/ NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL/ parroquia de/ VILANOVA DOS INFANTES/ Obispado de Orense/ con la/ HISTORIA DE LA APARICION DEL CRISTAL. Orense. Imprenta, encuadernación, librería y papelería LA INDUSTRIAL. 1938, 21 págs, VI págs. 15,5 x 10,5 cm. Rústica. Gentileza del Sr. Cura Párroco de Vilanova, D. Adolfo Enríquez Méndez, al que expresamos nuestro agradecimiento por las facilidades dispensadas. En la hoja siguiente a la titulada HISTORIA DE LA APARICION DEL CRISTAL QUE ENCIERRA LA IMAGEN..., comienza la reseña con el título VISITA DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL. Son las seis hojas citadas, que al final aparecen firmadas por J. VILLAFANE.

72. En el Archivo Parroquial de Vilanova dos Infantes, se conserva una copia de lo escrito por el P. Villafañe, titulada HISTORIA DE LA MILAGROSSISIMA YMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL QUE SE VENERA EN LA VILLA DE VILLANUEBA DE LOS INFANTES OBISPADO DE ORENSE, Y REYNO DE GALICIA, según consta de lo que escribió el Reverendísimo P. Juan de Villafañe, de la extinguida Compañía de Jesus en su Compendio Histórico de los principales Santuarios de España que copiada a la letra dice así:.....

De esta copia se tomó el texto de la señalada novena. Hay sin embargo ligeras diferencias, sin más valor que el puramente filológico. Sin embargo algunas diferencias las iremos señalando.

73. En la copia de Vilanova, se señala: ...“diré lo que consta por tradición constante de los naturales de esta villa y anotaciones que hallé en los libros de este Santuario...”

74. En la copia de Vilanova se señala la fecha de 1630, indicándose que el labrador estaba trabajando en una heredad que tenía junto a la fuente que llaman LA FERVENZA, al pie de un arroyo que baja del sitio que llaman PORTO DO OUTEIRO, y distante de dicha capilla como cincuenta pasos.

75. En la copia de Vilanova, se señala: ...a las nueve de la mañana del día siguiente, Sábado, veinte y seis de julio pasó por aquel sitio una Pastorcilla... se presentó al cura de Villanueva que al tiempo era Don Juan de Barros... consultó el caso con el Ilmo. Sr. Obispo de Orense —en nota marginal y con distinta letra se indica: “este debió ser Don Fr. Juan Venido, natural de Medina de Rioseco, hijo de mi seráfica Religión el que gobernó dichosísimamente la Santa Yglesia de Orense desde 1626 hasta 1630 inclusive...” — quién mando ponerla a la pública veneración y que se le fabricase una Capª en el lugar más cómodo y contiguo al sitio donde fue hallada...”

76. En la copia de Vilanova se señala:

...Llevo el Christal de orden del Rey a la Corte introducido en el pecho de una Ymagen de la Concepn que se conserva aún en la Sacristia de dho Santuario: haviendolo visto su Magd y admirado de la echura, ropage de la ymagen y mas circunstancias que la hacen prodigiosa (y en particular el quedarse el christal trasparente sin el istinguirse rostro, corona ni otra cosa de la Ymagen mas q. el manto si se pone a la luz del Sol o de una vela)... vista y adorada de los mas principales señores u señoras de la Corte que ofrecieron a sus plantas varias limosnas para fabrica de su templo... y fabricada la Capa a espensas de estas y otras limosnas...”

77. En la copia de Vilanova se recogen los milagros señalados, sin más variación que lo puramente filológico. FECHA OBRA VILLAFANE. —1726— Visitó el Cristal en 1722. FECHA NOVENA. —1938, aunque hay una autorización de impresión por parte del Obispo de Orense Don Pascual Carrascosa Gabaldón, en 6 de Agosto de 1902.

78. Archivo Parroquial Vilanova don Infantes. *Libro de Fábrica de San Salvador de Vilanova*. Año 1659.

79. Archivo Catedral de Orense. *Actas Capitulares*. Año 1651, folio 223. Sobre la personalidad de D. Francisco de Argiz, en realidad Don Francisco Alvarez de Argiz, puede consultarse: HERVELLA VÁZQUEZ, J., “La Capilla de la Asunción o de Argiz en la Catedral de Ourense. La ascendencia orensana del primer marqués de San Saturnino”. Porta da Aira III. Ourense, 1990, págs. 93-128.

80. Archivo Parroquial Vilanova dos Infantes. *Libro de Visitas*. Año 1660.

81. Archivo Histórico Provincial de Orense. *Protocolos de Celanova*. Año 1713. Caja 1262. Los términos y cláusulas de la escritura, son los suficientemente claros que no necesitan comentario alguno. De todas maneras los aspectos fundamentales se han subrayado. En este sentido debe de aclararse que en la actualidad la fiesta mayor en honor de Nuestra Señora del Cristal se celebra el 15 de septiembre. Parece ser que el cambio de fecha se realiza en 1851, año en que azotados los vecinos de Vilanova por la peste, imploran a la Virgen, realizando un voto de obligación de festejar a Nuestra Señora cada año el 15 de Septiembre. En la procesión tradicional y posiblemente desde esta fecha del voto, los “danzantes de Vilanova” —antes sólo ocho mujeres, hoy el mismo número, pero mezclados hombres y mujeres, realizan en torno a la Virgen a “danza dos zapateiros” en que con el entrechocar de los palos, enlazan unas cintas en torno a un poste.

82. Archivo Parroquial Vilanova dos Infantes. “Libro de Cuentas de Fábrica del Santuario de Nuestra Señora del Cristal”. No se consigna el año del suceso, únicamente lo siguiente:

-Don José Salgado de Sa y Moscoso regala al Santuario del Cristal seis candelabros de plata cincelada con molduras y figuras en relieve y un crucifijo de cerca de una vara de alto.

-En el año 1842 se dejó de celebrar el Acto de Marañón, que hasta esta fecha se venía celebrando, por apoderarse el Gobierno de los censos.

-Firma estas noticias el cura de esta parroquia José G. Devesa, el 1 de mayo de 1933.

83. Archivo Parroquial Vilanova dos Infantes. Libro de Cuentas de Fábrica del Santuario de Nuestra Señora del Cristal. Siglo XX.

84. NOVENA DEDICADA A LA MADRE DE DIOS QUE SE VENERA EN SU SANTUARIO, con la advocación de NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL, PARROQUIA DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES, OBISPADO DE ORENSE. Orense. Imprenta LA POPULAR, 1895. Novena sin historia propia, consta de 17 hojas, ocupando las tres últimas los GOZOS PARA CANTAR EN LA NOVENA DE NUESTRA SEÑORA DEL CRISTAL. 18 x 15 cm. Rústica.

85. Archivo Parroquial Vilanova dos Infantes. “*Libro del Santuario del Cristal, que comienza el año 1827*”. Año 1840, folio s/n.

86. Archivo Parroquial Vilanova dos Infantes. “*Libro del Cristal*”. Año 1886. En 1894, el Doctor Selas figura como Canónigo Penitenciario en la Catedral de Orense. En 1909 este retablo baldaquino del altar mayor fue dorado, pintado y bruñido por José Garrido y Hermanos de Parderrubias (Orense).

87. Archivo Parroquial Vilanova. “*Libro del Cristal, siglo XX*”. Año 1916 y ss.

88. Idem. Año 1917 y ss.

89. Idem. Año 1927 y ss.

90. Idem. Año 1923 y ss.

91. Archivo Histórico Provincial de Orense. Protocolo Benito Rodríguez Salgado. Año 1965, folio 106.

92. Archivo Parroquial Vilanova. “*Libro de Visitas que comienza en 1584*”. Visita del año 1675.

93. Archivo Histórico Provincial de Orense. Protocolo de Francisco Villanueva. Año 1751, folio s/n.

94. Archivo Parroquial Vilanova. El dato referente al año 1771 es interpolación del copista, que se descubre franciscano al hacer la nota marginal aclaratoria al Obispo Fray Juan Venido (consúltese nota 75). Recordemos que el P. Villafañe escribe su obra en 1726.

95. HERVELLA VAZQUEZ, J., “*Apuntes histórico-artísticos de Santa María de Melias*. “ARQUITECTURA”. Boletín del Seminario “*Fontán Sarmiento*”. Año 13, Nº 12. Santiago 1991, págs. 60-64.

96. Archivo Parroquial Vilanova. “*Libro del Santuario del Cristal, que tuvo principio el año 1827*”. folio s/n.

97. Idem.



Fotografía N° 1
Imagen de Nª Sª de Reza



Fotografía N° 2
Restos Medievales en la actual Iglesia de Nª Sª de Reza



Fotografía N° 3
Imagen Medieval de Nª Sª de Reza



Fotografía N° 4
Retablo-Baldaquino de Nª Sª de Reza



Fotografía N° 5
Retablo-Baldaquino de N^a S^a de Reza.
Detalle presentación de la Virgen en el templo

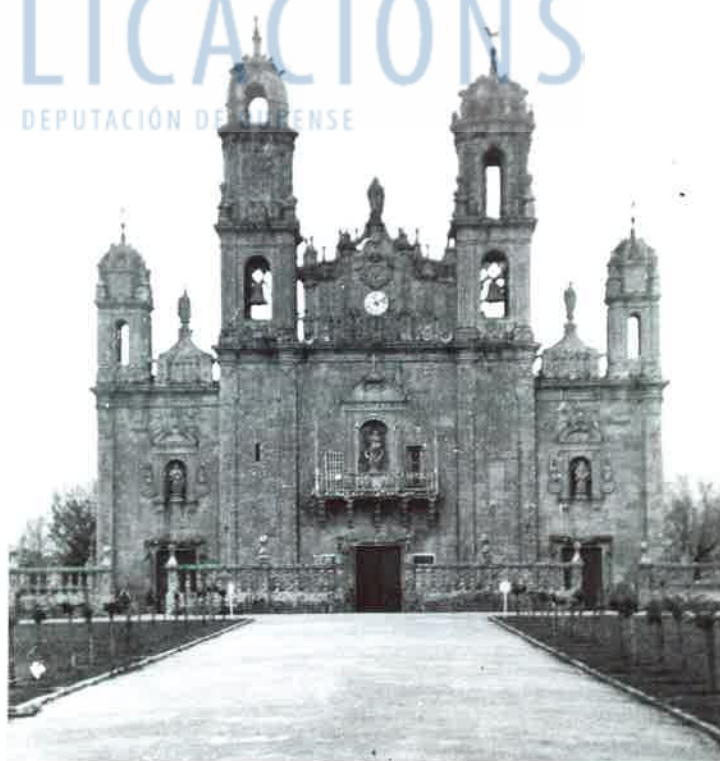


Fotografía N° 6
Andas de Plata de N^a S^a de Reza



Fotografía N.º 7

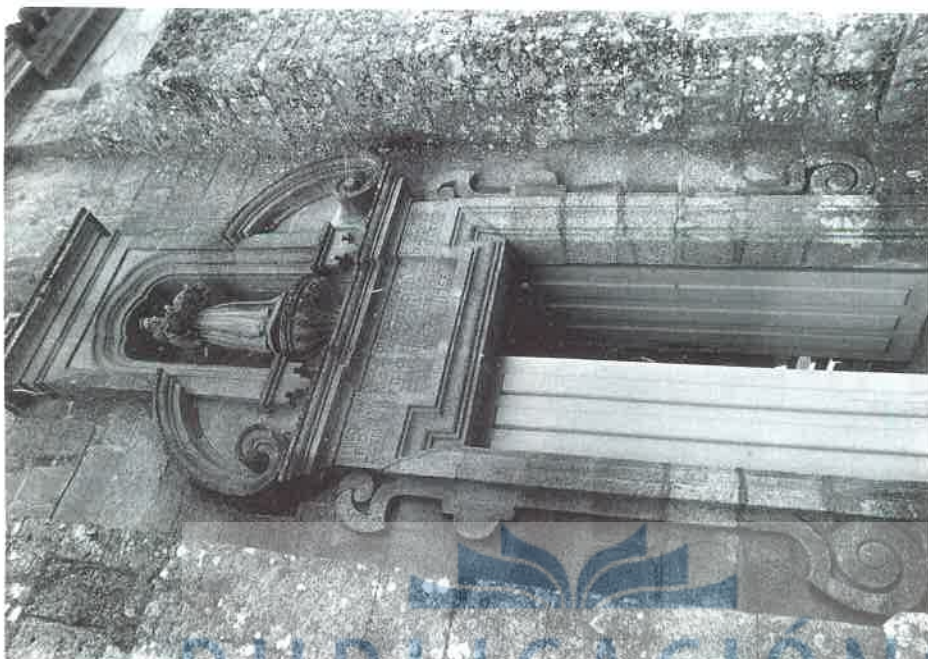
Bandeja de Plata, donación del Ayuntamiento de Orense a N.ª S.ª de Reza

Fotografía N.º 8
Santuario de N.ª S.ª de
los Milagros del
Monte Medo



Fotografía N° 9

Imagen pétrea de S. Benito en Rabiño en la fachada principal



Fotografía N° 10

Portada lateral de la Iglesia de Castrelo de Miño



Fotografía N° 11
Imagen pétrea de S. Joaquín.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



Fotografía N° 12
Imagen pétrea de la Inmaculada.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



Fotografía N° 13
Imagen pétrea de Santa Ana.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



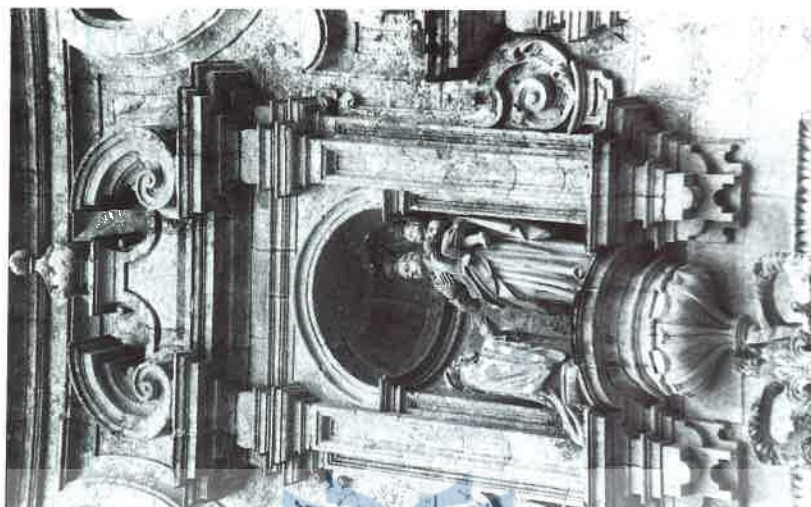
Fotografía N° 14
Imagen pétrea de S. Pedro.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



Fotografía Nº 15
Imagen pétrea de S. Juan Bautista.
Santuario de N^a S^a de los Milagros



Fotografía Nº 16
Imagen pétrea de S. Pablo.
Santuario de N^a S^a de los Milagros

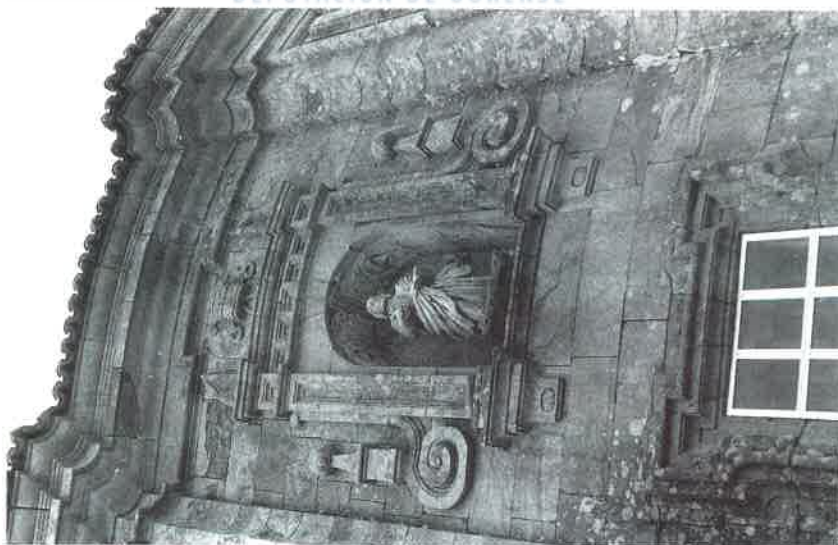


Fotografía Nº 18

Hornacina que cobija el grupo pétreo, desarrollando el tema de “la lactación de San Bernardo”.
Monasterio de Osera

PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE



Fotografía Nº 17

Hornacina que cobija la imagen pétrea de S. Pedro.
Santuario de N^a S^a de los Milagros



Fotografía N° 19
Uno de los accesos al Santuario de los Milagros.
Detalles del ábside y molduras de la ventana



Fotografía N° 20
Torres del Santuario de los Milagros



Fotografía N° 21
Una de las capillas del Viacrucis del Santuario
de los Milagros.



Fotografía N° 22
Detalle retablo de N^a S^a
Santuario de los Milagros



Fotografía N° 23
Detalle retablo de N^a S^a
Santuario de los Milagros



Fotografía N° 24 - 25
Santuario de Nuestra Señora de los Milagros.
Detalles alusivos a la lujuria y la gula



Fotografía N° 26
Santo Cristo yacente.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



Fotografía N° 27
Santo Cristo yacente.
Santuario de Nª Sª de las Ermitas



Fotografía N° 28
Exvoto.
Santuario de Nª Sª de los Milagros



Fotografía N° 29
N^a S^a de los Milagros



Fotografía N° 30
Pintura sobre talla.
Santuario de N^a S^a de los Milagros



Fotografía N° 31
Pintura sobre talla.
Santuario de N^a S^a de los Milagros



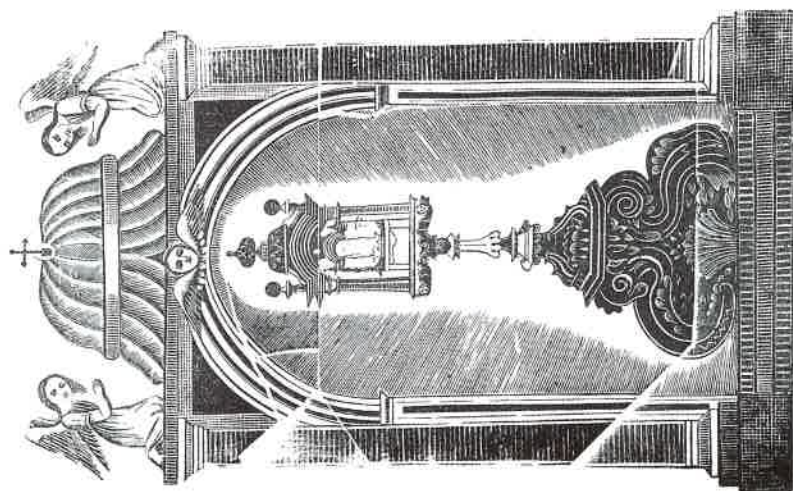
Fotografía N° 32
“El Cristal”.
Santuario de N^a S^a del Cristal



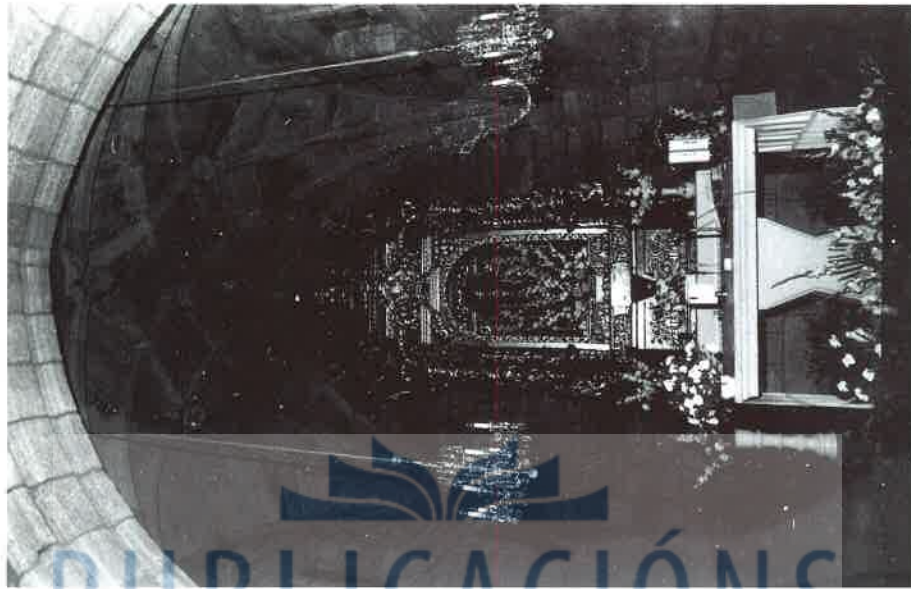
Fotografía N° 34
Relicario.
Santuario de N^a S^a del Cristal

PUBLICACIONES

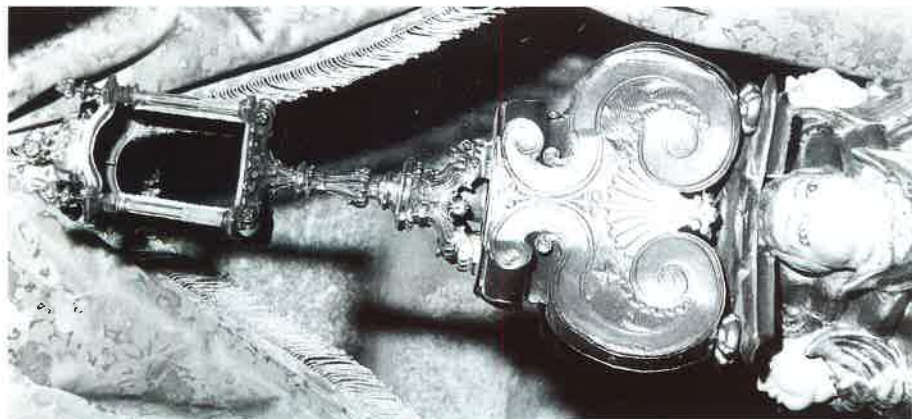
DEPUTACIÓN DE OURENSE



Fotografía N° 33
Grabado de la Novena de 1895.
Santuario de N^a S^a del Cristal



Fotografía Nº 36
Altar-Baldaquino y detalle de la bóveda Capilla Mayor.
Santuario de N^{ra} S^{ra} del Cristal



Fotografía Nº 35
Detalle relicario.
Santuario de N^{ra} S^{ra} del Cristal



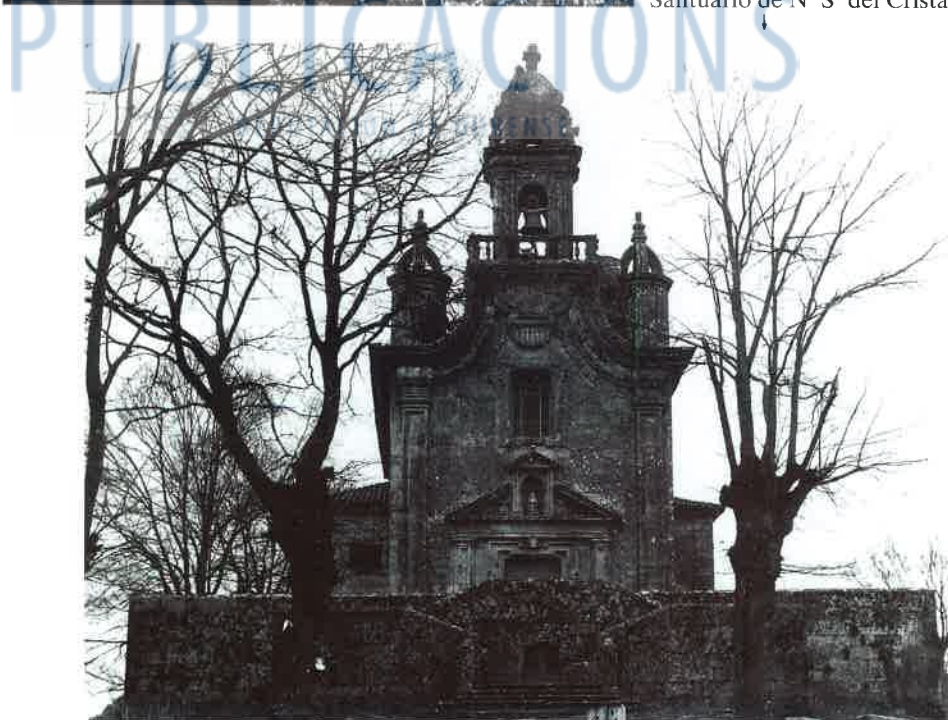
Fotografía N° 37
Detalle Altar-Baldaquino.
Santuario de Nª Sª del Cristal



Fotografía N° 38
Detalle arranque de la bóveda Capilla Mayor.
Santuario de Nª Sª del Cristal



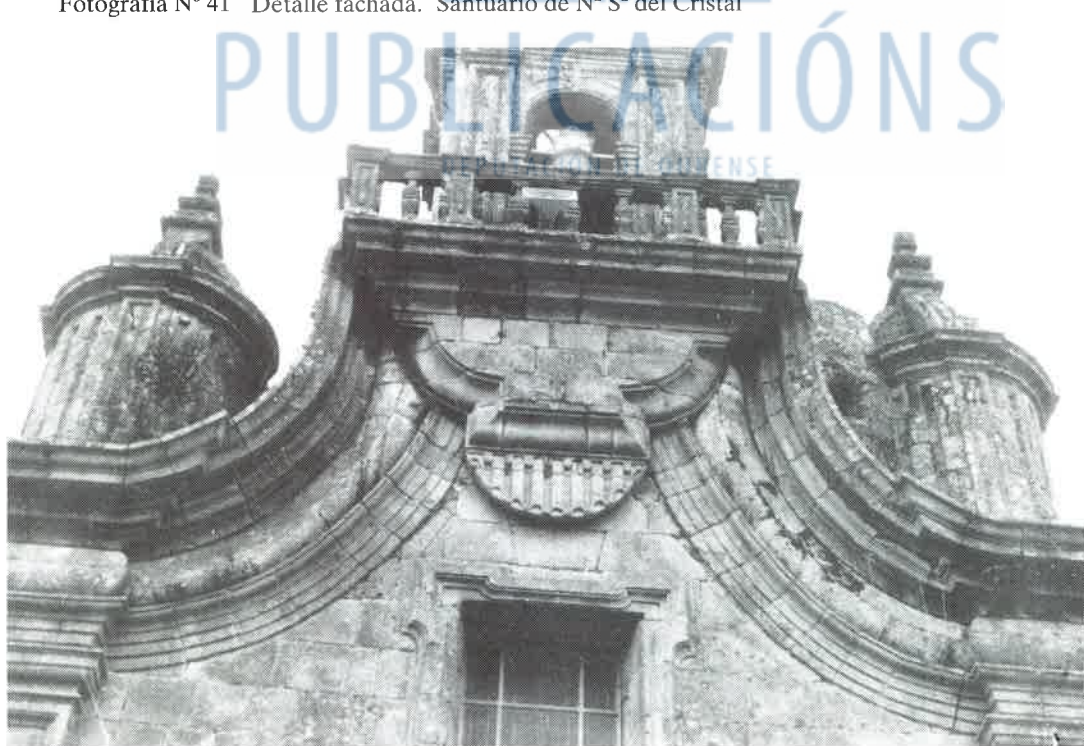
Fotografía N° 40
Fachada.
Santuario de Nª Sª del Cristal



Fotografía N° 39
Vista General.
Santuario de Nª Sª del Cristal



Fotografía N° 41 Detalle fachada. Santuario de Nª Sª del Cristal



Fotografía N° 42 Detalle fachada. Santuario de Nª Sª del Cristal



Fotografía N° 43
Detalle interior.
Santuario de Nª Sª del Cristal

CEREMONIAL ANTIGUO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE ORENSE.

Copiado nuevamente en el año de 1846.

[Handwritten signature]

CAPIT. XIV. COMO SE TRAE LA VIR- GEN DE REZA.

296. *Cuando se tome para por
los temporales en los meses de este año. Cuando
sean por las fiestas de las santas de este
año. Siempre, por que muy raras veces se trae
que no se coniga lo que se pide milagrosamen-
te.*

297. *Cuando se trata de traer la es-
tatuilla de la Virgen de la Virgen al Ordinario de
la Virgen, y al tiempo lo mismo de traer
esta de Oñate, y para cuando se traiga por
que no se ha de traer, sino con evidentes ne-
cesidad se guarde el orden siguiente.*

298. *A la víspera de programar por la
Virgen para que se traiga las (fuerzas y tra-
yendo con sus Cruzes, Cera y Bendiciones para traer con
ella y que se juegue la gente, y no se trabaja las-
tra que la Virgen entre la Iglesia.*

(75)

299

ENVIA el Cabildo cuatro Apol

lames, para que con sobre-polices los vergan acompañando y

Sobre queros lo ha de tener he vis-
-queros prendidos traerle vide la Hermita
de la Fuente del Rey, y los que hacen allí la tra-
-han vide en Casa no lo guaran dejar vino
que la habian de llevar hacia la Iglesia, toma-
-ran los Regidores por su cuenta y devocion
ir a su Casa buscarla, y traerla a esta Igle-
sia: esto pidiéron por obra algunas veces, pero
dura poco y se cansaron, y así ahora lo que
ha trano de su Casa para ser los que estan con
ella por la Ciudad y la llaman a la Iglesia, que
por ello siempre hay personas devotas y de
calidad que van a buscarla y traenla pidiend
con ella en la Hermita de Nuestra Señora de
se la Fuente del Rey a donde se tiene el Ca-
-bildo que esta en un Proceso caminando
-tamos a buscarla con ornamentos mudados.

300.

En llegando donde esta la
Imagen se cuenta un Motte, y dicho el Motte
y el Señor la Imagen se trujo a proseguir la
Llamada, y en la Iglesia se acaba con los venos
y pines que se atan.

301.

Ungo el Cabildo se va al Cerro y

el Señor y ministros a la Hermita de Santa
teresa Francisco Hanon para la Misia.

302.

Todos los mude das que con la
Imagen en la Iglesia se dice Misia cuando se
Nuestra Señora acaba la propia con Gloria
y Credo, y la Oracion de la Misia y con el vi-
engo y no más.

303.

Estas Misas se dicen de las
propias de Nuestra Señora por la orden
que esta en el altar y las paga el Cabildo.

304.

Para poner la Virgen con he-
cho en la Capilla mayor un altar al lado del
Evangelio a donde dicen tambien esta mesa
todo lo que tuvieran.

305.

La Cruz que se gasta en las
Misas y todo el día en el altar que son dos ve-
las que arden todo el día y por lo tanto cuan-
do las paga la Ciudad, y de la Hermita que
se saca se suele comprar alguna paga, y
otra cosa que se da para en Iglesia cuando
la Misia.

306.

Cuando llevan la Virgen
al Cabildo hacen la fuente del Rey, y
allí dicen el Motte, verso, y dicen en-
tra Espeliano y la elusica van acompanyar-

(76)

dela, y el Cabildo se tiene a la Iglesia, para
caminando Espeliano y delos y si no con la
temporal, que mas van desde, hermanas, y
en la Iglesia a la vista acaban con las pines.

Julio Lamelas Míguez

Un comentario del siglo XIX al libro de Job: Juan Manuel Bedoya (1770-1850) *

Entre los personajes ilustres del Orense decimonónico no cabe duda que ocupa un lugar especial el que fue Deán por antonomasia, Juan Manuel Bedoya Díez y Palacios.

Tres grandes personalidades eclesiásticas de fisonomía inconfundible, sabios eruditos y finos literatos caracterizan tres largos y sucesivos períodos del Orense del XIX: Juan Manuel Bedoya en la primera mitad del siglo, Juan A. Saco y Arce en los últimos años isabelinos y época de la Revolución, Marcelo Macías en la Restauración.

Traer al recuerdo, recuperar y descubrir más la fascinante figura de este hombre, Bedoya, casi olvidada en nuestra historia de Orense, es uno de los objetivos que en este estudio pretendemos. El solo sostiene una época, alimenta la Imprenta, se preocupa por igual de las antiguas glorias orensanas y de la proyección de la ciudad de los acontecimientos de actualidad.

Testigo de un recuerdo que casi queda en el vacío del olvido es la dedicación que nuestro pueblo le hizo de una calle al “hombre honrado, pacífico y dadivoso; al eminente escritor, al culto y docto teólogo, infatigable en las tareas sagradas”, rezaba una hoja impresa que se repartió por la ciudad el día de su muerte, 10 de Mayo de 1850. “Tantas y tan bellas cualidades le hacían el ídolo y eran el orgullo de los orensanos”, dirá Otero Pedrayo. Su espíritu abierto, su afabilidad en el trato, su simpatía y sensibilidad y, sobre todo su sabiduría, le granjearon la admiración de muchos orensanos y de gentes de todas las clases sociales e ideologías.

Otro de los objetivos es presentar al lector la faceta exegética del Dr. Bedoya en su acercamiento literario al texto de la Biblia. Para ello hemos utilizado su comentario al libro de Job, uno de los más poéticos de la Sagrada Escritura, con el título de *Los poetas inspirados o traducción en verso castellano de los libros poéticos de la Sagrada Escritura* con notas tomadas de

los Santos Padres y expositores católicos. Parte dramática: Job y los Cantares de Salomón". Utilizamos el texto manuscrito pues no se pudo localizar la edición impresa de la que habla J. Coignet ¹, en el *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques* (París 1934), donde se dice que los *Poetas Inspirados* han sido publicados en doce volúmenes en Madrid (1819-1832). No pude localizar estos volúmenes y 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 Salmos y Cánticos, Isaías, Trenos o Lamentaciones y Job permanezcan aún inéditos.

El autor fue un clérigo y deán de gran talla, muy importante y significativo en Orense y en la España del siglo XIX, el siglo del romanticismo. Fue secretario particular del Cardenal Quevedo y Quintano, al que dedicó una biografía: *Retrato histórico del Excmo. y Rvdmo. D. Pedro Quevedo y Quintano, Obispo de Orense* (Madrid-Fuentenebro, 1835). De Bedoya daremos unos breves datos biográficos, algo de lo que él mismo dice en su autobiografía *Memorias históricas de Berlanga* (Imprenta de Juan María de Pazos, Orense 1845). Sobre él también escribió una interesante biografía D. Ramón Otero Pedrayo ².

Nuestro objetivo es intentar descubrir y presentar al lector la faceta bíblica del deán por antonomasia Juan Manuel Bedoya, que se formó en el declive del siglo XVIII y vivió la enmarañada realidad de nuestro siglo XIX español.

Un estudio crítico de un texto desde la filología, no puede prescindir de la ambientación histórica en la que se movía el autor, pues se trata de un personaje que ha vivido una situación de crisis especial, en la que viejas categorías han dado paso a nuevas formas de vida y de pensamiento, que han influido claramente en su producción literaria. Por eso comenzamos presentando en primer lugar el ambiente histórico, y a continuación haremos una síntesis biográfica, para concluir con algunas notas sobre su traducción y comentario al libro de Job.

1) *Ambientación histórica:*

Con Carlos IV (1788-1808) había empezado en España el ocaso del sistema de equilibrio y del antiguo régimen. La edad contemporánea comenzaba con el reinado de Fernando VII. La guerra de la Independencia, que tuvo su origen en el levantamiento popular, dio paso a una revolución burguesa, que tuvo sus puntos de apoyo en las Cortes de Cádiz, en el Trienio constitucional y en la implantación del estado liberal en alguna forma favorecido por las sociedades masónicas. El período siguiente a Fernando VII giró en torno a Isabel II, su hija (1833-1868), que en su minoría de edad tuvo como regen-

tes a su madre la Reina Gobernadora, y desde el 1840-1843 al general Espartero. Desde la primera década del siglo XIX, absolutistas y liberales son el binomio exponente en una España que caminaba hacia nuevas estructuras, no tanto de una mera imitación del antecedente francés, cuanto de la necesidad dialéctica de la paralela evolución de los países del continente, abocados todos ellos a una crisis constitucional difícil de solucionar mientras se conservasen las premisas del antiguo régimen. Desde 1810 a 1840 España se vio envuelta en una permanente guerra civil. Desde 1834, con un gobierno genéricamente liberal, la lucha se planteó entre progresistas y moderados, lucha que se hizo más crítica por los problemas de la primera guerra carlista. Sobre este fondo y a través de los distintos ministerios de la Reina madre tuvieron lugar acontecimientos como la persecución religiosa, la expulsión de los jesuitas, la supresión de los conventos, la rotura de las relaciones del Gobierno con la Santa Sede que no había reconocido a Isabel II, la desamortización eclesiástica y más tarde el proyecto jansenista de Alonso durante la regencia de Espartero. La caída de éste permitió el principio de una época moderada que duraría hasta el 1854, y durante la cual fue posible reanudar las relaciones con la Santa Sede, uno de cuyos frutos más inmediatos fue el concordato de 1851.

Las corrientes culturales de la nación seguían los cauces del romanticismo y los influjos de la Ilustración. Pero no faltaron enfrentamientos entre una minoría “ilustrada” y una mayoría reacia a cualquier cambio o reforma. En este proceso la España decimonónica contó con protagonistas propios, sin dejar de sentir la influencia francesa en el aspecto filosófico, científico y estético. El mimetismo y la asimilación de elementos de una cultura extraña hizo que muchos considerasen éste como un período de decadencia.

La Iglesia pasó por momentos muy difíciles durante la primera mitad del siglo XIX. La heterodoxia sectaria trataba no de extinguir, pero sí de reformar a su manera las estructuras eclesiales. El sentido religioso y el tono profético de las Cortes de Cádiz –el treinta por ciento de sus componentes eran clérigos– señaló el comienzo de una nueva etapa más moderada. Pero a partir del 1821 se observó un progresivo extremismo, a través del cual el estado liberal pretendía quitarle a la Iglesia no sólo la autonomía política y económica, sino también la religiosa, para someterla al poder civil y anularle así toda capacidad de crítica y oposición. El Trono quedaba unido al Altar. Muchos, incluso algunos clérigos, admitían las reformas eclesiásticas promovidas por los gobiernos liberales, quizá mentalizados por las ideas de la Ilustración, ofreciendo su apoyo y colaboración a las nuevas formas de gobierno estatal. Pero la mayoría del clero se oponía a todo esto y se produjeron numerosas tensiones con consecuencias negativas para la vida eclesial española. Por eso se llegó a hablar de clero conservador y constitucional, ultra-

montano y jansenista, absolutista y liberal. Constitucional, liberal, regalista y jansenista eran calificativos utilizados para todos los partidarios de una reforma política y religiosa basada en el modelo liberal.

Bedoya está presente en este contexto eclesial, cultural y político y atento a los problemas y realidades que le tocó vivir en aquel momento de cambio y renovación. Frecuentemente buscaba luz en el mensaje bíblico para iluminar aquellos acontecimientos, testimonio de ello son sus sermones, que muchas veces le ocasionaron grandes disgustos, y sus comentarios a los libros poéticos de la Sagrada Escritura. Estaba convencido de que la fe y la religión no se oponían a la razón y al progreso. Defendía la independencia de la Iglesia y el Estado, sin excluir la colaboración entre ambos, sin embargo no dudó en prestar su colaboración a los gobiernos liberales, pues la Iglesia, a pesar de ser independiente y no estar vinculada a un estilo determinado de gobierno estatal, de ellos podía recibir y aprender mucho en cuanto a reformas necesarias dentro de la misma. Por todo esto se le consideró sospechoso, liberal y “afrancesado”, y tuvo que sufrir un exilio injusto.

2) *La exégesis bíblica en el siglo XIX.*

En el mundo protestante la exégesis basada en el principio “Scriptura, interpres sui ipsius”, y en un profundo racionalismo sistemático deduce que la razón es el único órgano que nos descubre el verdadero sentido de la Sagrada Escritura, y, por consiguiente, todos los dogmas contrarios a la razón deben ser rechazados como no escriturísticos.

Aparece una nueva lectura de la Biblia, más sistemática y filológica, como una importante obra literaria, desde el punto de vista solamente humano. Por lo tanto se niega la inspiración de los libros sagrados y los trabajos exegéticos se centran en el análisis minucioso del texto, en la crítica textual, en la arqueología, y en la filología. Aparecen diversas hipótesis histórico-filosóficas para explicar la formación de la fe y la narración de los milagros.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la exégesis católica se mantiene a la defensiva, frente al racionalismo de los protestantes, y no teniendo otra cosa mejor que oponer se limita a transmitir lo heredado, recurriendo con mucha frecuencia a la Patrística. Ejemplo típico de esta actitud lo constituye el magno comentario de Calmet (1672-1757), tan utilizado y citado por nuestro autor en sus notas ³.

Hay que destacar también en esta época el estudio formal y sistemático de los recursos literarios de la Biblia como libro poético. Sin olvidar los precursores Ibn Ezra (s. XI) y Luis de León (s. XVI), sobresale en la segunda mitad del siglo XVIII el obispo anglicano Robert Lowth(1710-1787), que

empujado por las primeras ondas del “prerromanticismo” inaugura el estudio sistemático de la poesía bíblica. Aunque escribe en latín y utiliza categorías tradicionales, revela gran sensibilidad para percibir el valor poético de la Biblia. En su obra *De Sacra poesi Hebraeorum* (1753) señala y analiza algunos procedimientos poéticos, como el paralelismo, mostrando las semejanzas y diferencias respecto a los clásicos. Treinta años más tarde, en el 1782, en pleno romanticismo, J. G. Herder en su libro *Vom Geist der ebraischen Poesie*, busca la percepción inmediata del poema bíblico, relaciona poesía con lenguaje, se entusiasma con lo primitivo o primordial, intuye lo individual y diferente, se libera de la retórica formal, y anticipa la idea de sagas y etiologías.

El siglo XIX produce algunos trabajos de poca importancia, como la exposición árida y racional de J. G. Wenrich, y la obra presuntuosa y altisonante de Plantier ⁴.

3) Algunos datos biográficos

Juan Manuel Bedoya Díez y Palacios nace el 25 de Junio de 1770 en Serna del Marquesado de Argüeso, partido de Reinosa y Arzobispado de Burgos. Comienza las primeras letras en Berlanga al lado de su tío, el tesorero de la Colegiata.

A los diez años estudia gramática latina y Humanidades en Almazán. A los trece, en el año 1783, entra en el Seminario de Sigüenza ⁵. Allí concurre también a la Universidad hasta el año 1791. A los veintidós años, siendo aún seminarista y ya bachiller, es presentado por el duque de Frías a la prebenda de Lectoral de Berlanga. Diserta sobre el libro segundo de los Reyes, capítulo 2: “Elisaeus gratiam duplo majorem quam fuerat in Elia postulavit”, y sobre Mateo 21 ⁶. A los veintitrés obtiene las borlas de licenciado y doctor en la Universidad de Osma. Aquí es ordenado subdiácono. En los Reales estudios de San Isidro de Madrid estudia hebreo. Este centro estaba regentado por el gran maestro de la lengua hebrea Don Francisco Orchel a cuyas lecciones concurría frecuentemente el mismo director González Carvajal ⁷ y algún otro canónigo de San Isidro.

En el 1801 gana otra lectoralía, también colegial, pero ésta de una “iglesia suntuosa, palaciana, a la moda, decoro de capilla y liturgia en la borbónica mundanidad dorada del Real Sitio de San Ildefonso”, como él mismo dice en sus memorias. Allí compuso versos y libros, y adquirió constantes amistades, especialmente la de Félix Torres Amat, también canónigo pero de gracia, sobrino de Don Félix Amat, abad de la misma, y más tarde Obispo de Astorga. En San Ildefonso tuvo la primera idea de la traducción bíblica y comenzó a hacer sus comentarios y traducción a los poetas inspirados. En la

meditación de las Sagradas Escrituras halló Bedoya, entonces y en todos sus contratiempos el alivio de sus penas. Orientado por el abad de la Colegiata, D. Félix Amat, Arzobispo de Palmira, emprendió la traducción al castellano de los libros poéticos de la Biblia en su parte heroica: Los Trenos (Lamentaciones), Job y los Cantares de Salomón. El 11 de Junio de 1806 es nombrado Penitenciario de San Ildefonso por oposición y aprobación del Rey. Aquí se intensifica su amistad con Félix Torres Amat, que continuó hasta el final de sus días. Además de esta amistad fue muy significativa su colaboración en los estudios y tareas pastorales. Juntamente con otros sabios y eruditos hicieron la revisión del manuscrito de la traducción de la Sagrada Escritura del Jesuita José Petisco (Ledesma- Salamanca, 1724-1800) por deseo del rey Carlos IV que pedía con urgencia una versión nueva de la Biblia en castellano.

El examen del texto fue confiado a una comisión formada por el Inquisidor general José Ramón Arce, presidida por Félix Amat (tío), y compuesta por Félix Torres Amat, Juan M. Bedoya, Joaquín Lorenzo Villanueva, profesor de la Universidad de Salamanca, Angel Gutiérrez de Santa Clara, canónigo de San Isidro, Francisco Orchel, profesor de hebreo en los Reales Estudios de San Isidro y conocedor del griego, caldeo, siríaco, arameo y hebreo rabínicos y árabe, Casimiro Flores Canseco, profesor de griego en los Reales Estudios, Ildefonso Bueno, benedictino, y Vicente Rafael Palomeque de la Merced Calzada.

En relación al manuscrito Bedoya manifestaba en un sermón dedicado al Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat: “El resultado fue que se halló no correspondía la obra al esclarecido nombre que llevaba al frente; que no podía darse a la prensa sin retocarla mucho o refundirla enteramente; y que era muy de desear una nueva versión castellana de la Biblia menos ceñida a los modismos del original que las antiguas, más acomodada al genio de nuestra lengua, y que sin faltar a la fidelidad se valiese de aquella templada y racional libertad que aprobaba, mas no creyó aún conveniente en aquellos días, el Ilmo. P. Scio. Esta versión encomendó entonces el señor D. Carlos IV a D. Félix, y teniéndola muy adelantada le renovó la orden de continuarla y concluirla el señor D. Fernando VII en 10 de Julio de 1815. Con tan poderoso estímulo y su natural laboriosidad pudo dar a la luz la nueva traducción en 1823 y los dos años siguientes, y en vista de la favorable acogida que ha merecido al público, repetir en su día una segunda edición con no pocas mejoras”⁸.

Volvamos a San Ildefonso. En el año 1810 Bedoya tuvo que sufrir no pocos desaires e insultos y ser motejado de impío, que era sinónimo de liberal.

Con motivo de la invasión francesa cosechó los primeros disgustos, pues, hallándose de canónigo Penitenciario y presidente del Cabildo de San Ildefonso de la Granja, fue afectado por el decreto del 15 de Junio de 1810, expedido por el rey intruso José Bonaparte extinguiendo la Colegiata de la Granja y nombrando a Bedoya, por traslado, canónigo de Málaga, y a su buen amigo y compañero Félix Torres Amat, canónigo de Burgos, urgiéndoles su posesión. Y aquí dio comienzo su calvario.

El 19 de Diciembre de aquel año salía de San Ildefonso camino de la montaña santanderina, con pretexto de visitar a sus padres y retrasar así su incorporación al cabildo de Málaga. Pero llegado el mes de Abril de 1811, salió ya, camino de Sanlúcar de Barrameda, donde tenía una hermana, casada allí. Al pasar, el 24 de Abril, por el puerto de Guadarrama, una partida de ladrones, salida sin duda, del Espinar (Segovia), le asaltó y robó el dinero, el reloj y parte del equipaje. El día 8 de Mayo llegaba a su refugio fraterno de Sanlúcar. Aquí comenzó a escribir el comentario al libro de Job. Su sufrimiento y dificultades le ayudaron a entender mejor el libro.

Extraña mucho que el P. Minguella en su Historia de la diócesis de Sigüenza al hablar del autor de las Memorias Históricas de Berlanga, escriba que Bedoya era aficionadísimo afrancesado. Limpia ya España de franceses sus mismos compañeros del Cabildo de la Granja, pidieron juicio de purificación para Bedoya, por parecerles “aficionadísimo a los franceses”.

El 4 de Diciembre de 1815 llega a Orense para desempeñar la función de canónigo cardenal de la Catedral. Aquí goza de la gran estima del Obispo, luego Cardenal, D. Pedro Quevedo y Quintano, de quien fue colaborador personal e íntimo. En Septiembre de 1816 se presenta en Santiago a la oposición de la penitenciaría de aquella metropolitana, para la cual no salió elegido. Sin embargo, debido al gran apoyo que tenía en el pueblo, se produjeron tales incidentes que hubo de temerse una conmoción en la ciudad el día de la votación de la prebenda. Entre la gente corría esta frase: “Bedoya penitenciario o el pueblo incendiario”. En este mismo año la real Academia de la Historia le hizo académico.

Restablecido en el año 1817 por el Emmo. Sr. Quevedo el Seminario conciliar de San Fernando, cuyo edificio fuera incendiado en 1809, se le nombró catedrático de prima de Teología.

A la muerte del Emmo. Sr. Quevedo el 26 de Marzo de 1818, Bedoya predicó las honras, cuyo sermón se dio a la prensa, como también el predicado en las exequias por la reina madre Doña María Luisa en 1819.

En el año 1820 comienza la época constitucional que durará hasta el 1823. Durante este período Bedoya predicó varios sermones en los que,

como dice él mismo en sus memorias, “sin confundir lo precioso con lo vil, ni el dogma con la disciplina procuraba desvanecer con los más sanos principios de política civil y eclesiástica”, las acusaciones que los enemigos de reformas dirigían contra el sistema representativo.

En el año 1823 cuando el ejército auxiliar francés iba penetrando en España “para dar en tierra con la libertad española y con la constitución”, nuestro canónigo cardenal tuvo que sufrir muchos insultos y desaires y le obligaron a renunciar a muchos cargos, entre ellos el de diputado consiliario del Seminario y suplente de la penitenciaría, examinador sinodal y secretario de la Junta Diocesana del clero. También hubo de dejar la cátedra de Teología que regentaba en el Seminario, siendo tratado de impío, casi hereje, que eran sinónimos de liberal. El cuatro de enero de 1824 el ayuntamiento de Orense decretó su expulsión a cuatro leguas de la ciudad por sus sermones, escritos y por su actitud, y se le confinó durante cuatro años. Juntamente con él fueron expulsados el abogado ex-diputado a Cortes Don Francisco María Enríquez, modelo de magistrados en la Audiencia de Galicia, y el sargento mayor Don Camilo Marquina. Bedoya escogió el monasterio de Bernardos de San Clodio del Ribero por tener allí al ex-abad Fr. Edmundo Salces paisano y pariente suyo, venido también de Reinosa. Allí permaneció dos meses muy bien acogido por los monjes como él mismo confiesa. Luego se trasladó al incendiado y desierto convento de franciscanos del Buen-Jesús de la Limia, del que pronto se marchó por la incomodidad que allí sufría el 15 de Julio al colegio de Benedictinos de San Esteban de Ribas de Sil, donde vivió tres años y medio, hasta el final del 1827. Aquí concluyó Los Poetas Inspirados en su parte dramática o trágica, Job, y en la bucólica o epitalámica, Cantar de los Cantares⁹. Las censuras y duras críticas que recibió del tribunal eclesiástico y sus teólogos fueron tan injustas que él mismo en su autobiografía dice que es mejor olvidarlas. Sin embargo tuvo siempre la protección de la real sala del Crimen de la audiencia de Galicia y de su ilustrado gobernador Don Martiniano Pastor.

A pesar de tantas denuncias y sanciones que tuvo que soportar, la relación de los méritos y los títulos, etc. de Juan Manuel Bedoya, firmada por el señor Obispo de Orense en 1833, nos dice que: “el señor Bedoya era de bella índole y genio muy pacífico y caritativo; de buen talento y sumamente aplicado, muy diestro en el manejo de los asuntos de la mayor importancia y de conducta ejemplar y piadoso... y por ello el señor Obispo le juzga muy acreedor a sus ascensos y capaz de servir cualquier prebenda o dignidad aun de las primeras iglesias”.

En diciembre de 1827 se le levantó el confinamiento y fue restituido al libre ejercicio de su prebenda en la iglesia catedral. Vuelto a Orense pensó

en hacer otro viaje a Sanlúcar, donde tenía familia. Allí estuvo hasta diciembre de 1828.

A partir de este momento su vida se deslizó siempre con una gran serenidad y normalidad, como propia de un hombre de estudios y de responsabilidades. Su recreo era el estudio, especialmente centrado en la Sagrada Escritura; sus ocupaciones, el coro, el confesionario, púlpito, enfermos y sus clases.

En el año 1833 además de ser catedrático de Prima de Teología del Seminario Conciliar de San Fernando, lo es de Física y Sagrada Escritura. Diputado Conciliar por el Cabildo de Orense, para el Seminario. Archivero Secretario Capitular y de Gobierno en sede vacante. Examinador Sinodal del Arzobispado de Burgos, Abadía de San Ildefonso y diócesis de Orense.

En el 1836 fue nombrado deán del Cabildo de Orense. Casi por los mismos días, Febrero del mismo año, fue nombrado Prior de la Catedral de Burgo de Osma, pero no aceptó, por preferir el deanato de Orense.

En el 1840 fue elegido Gobernador y Vicario General del Obispado, Sede vacante. En el 1847 le propusieron para Obispo de Orense, pero no aceptó a causa de sus años, muriendo en el 1850, el 10 de Mayo, a los ochenta de edad. Según la opinión general su cuerpo yace en la Catedral de Orense, al pie del púlpito del lado del Evangelio. Sin embargo, una lápida en bronce del deán Bedoya se conserva en la capilla de la Reina de los Angeles, al lado izquierdo, que le dedican sus amigos en la aflicción y cuya inscripción dice así:

JOAN. EM. BEDOYA
BURGOR. DIOEC. NATO
ECCL. AURIENS. DECANO ET ORNAMENTO
EJUSD. QUE EPISC. DESIGNATO
VIRTUT. ET SCIENT. PERILLUSTRI
MUSAR. DELICIO. ET LINGUAR. PERITO
THEOL. ET SACR. LITTER. APPRIME DOCTO
IN LIBRIS EXARAND. INDEFESSO,
QUI AERE. E SUPELLECT.
INDIGENT. EROGATIS,
OB. VI. ID. MAII. MDCCCL
HOC GRATI ANIMI MONUMENTUM
AMICI MOERENTES
FIERI FECERUNT. ¹⁰

De las publicaciones y escritos del Doctor Don Juan Manuel Bedoya nos da un elenco y clasificación somera F. Zamora Lucas en su artículo, "Memorias históricas de Berlanga, Doctor Don Juan Manuel Bedoya", *Celtiberia*

40 (1970)158-160, y también R. Otero Pedrayo en su biografía sobre el deán por excelencia de Orense, desde la página 94 a la 110, “sermones, actos públicos y escritos del señor Bedoya” ¹¹. En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra en la Sección de Varios una Relación de méritos, títulos, grados y ejercicios literarios del doctor don Juan Manuel Bedoya Díez Palacios, presbítero, canónigo cardenal de la Iglesia Catedral de Orense, fechada en 22 de mayo de 1833, Ca. 211, n. 5. Ex libris de Don Pascual de Gayangos.

De ellas cabe destacar, entre sus trabajos impresos, prescindiendo de los dispersos: 1. -*Fiestas y obsequios del Cabildo de Orense a su Emmo. Prelado* (D. Pedro Quevedo y Quintano cuando fue creado cardenal) (Madrid, 1817 y un suplemento en Santiago). - 2. - *Oración fúnebre a la buena memoria del Eminentísimo Sr. D. Pedro Quevedo y Quintano...* en las exequias que celebró su familia en la Iglesia Catedral de Orense el día 15 de Abril de 1818 (Santiago 1818). - 3. -*Sermón en las solemnes exequias... por la Reina de las Españas Doña María Luisa de Borbón*, madre del rey nuestro señor Fernando VII (Orense, 1819). -4. - *Sermón en la reinstalación del Colegio de San Fernando, Seminario Conciliar de Orense*, el 2 de Enero de 1818 (Alcalá de Henares, 1820). -5. - *Sermón en la Catedral de Orense con motivo de Instalarse la Diputación Provincial y de inaugurarse la lápida de la Constitución*. Dicho el 29 de Mayo de 1822 e impreso por orden del Ayuntamiento. - 6. *Praenotionum Theologicarum specimen* (Orense, 1823). Una de las pocas obras teológicas impresas en Galicia en el siglo XIX. Más adelante añadió una hoja “para acallar ciertos escrúpulos”. -7. *El pueblo instruido en sus deberes y usos religiosos o Manual del cristiano para su arreglo diario y principales y más frecuentes ocurrencias de la vida* (Santiago, 1825 y 1832). -8. *Memoria sobre el desagüe de la laguna de Antela o de la Limia*, en la provincia y obispado de Orense y Reino de Galicia (Orense, 1831). -9. *El cementerio de la ciudad de Orense*. Sermón en la solemne bendición (Orense, 1834). - 10. *Manual de Ordenandos según el Pontifical Romano* (1834). -11. *El buen auspicio*. Al ilustrísimo Sr. D. Félix Torres Amat, obispo de Astorga, en el día de su consagración, 1 de Mayo de 1834. Su antiguo compañero e ingenuo amigo... (Madrid, 1834). Contiene la poesía Faustitatis omen, en sáficos latinos, con versión parafrástica. -12. *Retrato histórico del Emmo, Excmo. e Ilmo. Sr. D. Pedro de Quevedo y Quintano, presbítero cardenal de la Santa Romana Iglesia, obispo de Orense*, con un copioso apéndice de documentos (Madrid, 1835). - 13. *Sermón que en la solemnísimas función dispuesta por el Ayuntamiento constitucional de la ciudad de Orense, y celebrada en su Santa Iglesia Catedral el día 19 de Septiembre en acción de gracias por la paz y convenio de Vergara de 31 de Agosto de 1839 y fuga del Pretendiente a Francia en 14 de Septiembre*. Predicó el Dr. Don Juan

Manuel Bedoya (Orense, 1839). - 14. *Memorias históricas de Berlanga* (Orense, 1840 y 1845). La segunda edición, con algunas adiciones, el retrato y biografía del autor y la planta de la iglesia colegial de Berlanga, lleva “algunas muestras de sus composiciones métricas, no tanto por su mérito cuanto porque se vea cuáles eran sus esparcimientos y sus ocios”. - 15. *Sermón en la dedicación del panteón o magnífico sepulcro de mármol trabajado en Roma para el depósito de los restos mortales de Quevedo y Quintano...* fallecido el 28 de marzo de 1818. Lo predicó el 9 de Septiembre en la S. I. C. de Orense (Orense, 1840). - 16. *Sinodales del Obispado de Orense*. Reimpresión de las compiladas, hechas y publicadas por D. Pedro Ruiz de Valdivieso, aumentadas con el episcopologio orensano y otras noticias curiosas (Orense, 1843). - 17. *Vida de D. Pedro Quevedo y Quintano, Obispo de Orense* (Madrid, 1847). - 18. *Alocución del Deán de Orense*, Auditor honorario del Tribunal de la Rota, D. Juan Manuel Bedoya, a su Cabildo, después de cantar solemnemente en coro la calenda en la vigilia de Natividad, el 24 de Diciembre de 1847 (Orense, 1848) - 19. *Instrucciones cristianas para militares* (Orense, 1848). Arreglo de un texto francés ya traducido en 1735 por D. José Escoffer. - 20. *Nacimiento y crianza de San Fernando en Galicia*. Discurso inédito del P. Sarmiento, anotado y con un apéndice (Orense, 1849). - 21. *Los poetas inspirados* o traducción en verso castellano de los libros poéticos de la Sagrada Escritura en sus partes heroica, elegíaca, lírica y dramática, con notas de los santos Padres y Expositores católicos. . . Los Cantares de Salomón (Burgos, 1849). - Colaboró en el Apéndice al *Diccionario Geográfico de Miñano*, vol. XI. - Pronunció muchos sermones, algunos de los cuales se conservan manuscritos en tres tomos. En otros cuatro tomos de Manuscritos Varios se encuentran otros muchos escritos de Juan Manuel Bedoya, con datos muy interesantes para conocer su momento histórico.

4) Descripción de la traducción y comentario al libro de Job

Al igual que Torres Amat, su amigo y colaborador, Bedoya, en su traducción e interpretación del texto bíblico, en concreto el de Job, pretendía darnos una versión literal, pero al mismo tiempo libre y racional, es decir, no esclava de la letra. Se propuso eliminar aquella oscuridad que proviene no de la sustancia o contenido del texto, sino de la diversidad existente entre nosotros y los orientales en cuanto a usos, costumbres y lengua, de las frases y expresiones simbólicas y metafóricas, teniendo cuidado de conservar únicamente aquellas formas de hablar hebraicas y griegas que o no conciertan con las españolas o que por lo menos pueden ser fácilmente entendidas. Esto le llevó a consultar los originales hebreo y griego, cuyas lenguas cono-

cía lo suficientemente bien, para comparar la versión de la Vulgata con ellos en muchos pasajes oscuros.

Al realizar su trabajo también era muy consciente, como dice en el prólogo de su traducción, que “el libro de Job es el más magnífico y sublime, y también el más intrincado y difícil de los libros santos después del Apocalipsis y los Cantares; y esto no sólo por los misterios que encierra, contrayendo a un tiempo historia, doctrina y profecía, sino por el lenguaje y estilo mezclado de razones cortadas, alusiones desconocidas, frases hiperbólicas, en un hebreo sembrado de voces y modismos árabes, sirios y caldeos o porque era tal el dialecto de la Aurítide o de la tierra en la que moraba el escritor del libro, en cuya clase fuera tan puro allí como en Jerusalén el de David o el de Isaías; o porque al que hoy miramos como original se escribió, o bien se tradujo por algún otro santo profeta en tiempo en que estuviese ya corrompido el primitivo idioma de los hebreos y los árabes”.

Lamartine en su undécima conferencia de su “Cours familier de littérature, dedicaba al libro de Job las siguientes palabras: “Creo firmemente que este es el monumento literario más sublime, no sólo del espíritu humano, no sólo de todas las lenguas escritas, y no sólo de la filosofía y de la poesía, sino el más sublime del alma humana; creo que es el gran drama eterno, que lo resume todo con sólo tres actores, pero qué actores... Dios, el hombre y el destino. Su lectura deja en el alma una vibración semejante al sonido de la campana herida por los golpes de un badajo divino, que sonara todo el diapasón de las grandezas, de las pequeñeces, de las penas del espíritu, de las miserias del cuerpo, de las felicidades, de las angustias, de las esperanzas, de las dudas, de las murmuraciones, de las blasfemias, de la desesperación, de los consuelos humanos, repercusión cuyas vibraciones difundidas por el aire inmóvil mucho tiempo aún después del golpe se confunden para siempre con la respiración y con el pensamiento. Es una página arrancada de algún poema sobrehumano, escrita por un gigante de la inteligencia en la época en la que todo era gigantesco en el mundo”. “El libro de Job –dice Alonso-Schökel– es una obra genial, descolante en la literatura universal. Gigantesca e imperfecta, como un cíclope a quien faltara un ojo o sobrarian dedos. Quizá su misma imperfección, su inacabamiento, sea signo del desvalimiento humano frente a los últimos problemas del hombre. Quizá si fuera una obra perfecta nos fiáramos menos de ella. Es audaz al desafiar el gran enigma, sorprendente al plantear la situación, tensa en gran parte del desarrollo; al mismo tiempo es reiterativa, embozada en ambigüedades y alusiones, coja de incoherencias. Job es un libro fascinador y desconcertante”¹².

Ante el muro de las dificultades textuales y de lenguaje de esta obra, nuestro autor Bedoya pretende hacer una escalada que se convierte en lectu-

ra aproximativa donde no falta una buena cantidad irremediable de conjeturas e hipótesis.

a) Traducción:

Como el mismo autor indica se trata de una traducción en verso castellano. Nos consta que el autor conoce el hebreo. Asistió a la cátedra de hebreo del famoso F. Orchell en los Estudios de San Isidro de Madrid, juntamente con el ilustre González Carvajal, conocido luego por su comentario a los Salmos de la Biblia. Conoce también el texto griego de la versión de los LXX. Sigue el texto latino de la Vulgata, iluminado por los LXX y por el texto hebreo, al que hace muchas referencias en las notas de su comentario. En la Biblioteca del Archivo de la Catedral de Orense se encuentra una versión de la Biblia, que era propiedad de Juan Manuel Bedoya y que creemos haya sido utilizada por él para su traducción y comentarios. El título de la misma es: “Biblia en dos columnas, hebrayco y español, de Joseph, Jacob y Abraham, de Salomon Poops, Amsterdam A. 5522, 1762”.

La traducción la realizó prácticamente en su totalidad entre los años 1826 y 1827 en el Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil, donde se hallaba exiliado, aunque ya la había comenzado en el 1813 en Sanlúcar de Barrameda, hallándose allí el sabio Don Martín Fernández Navarrete, su dulce amigo, a quien agradó mucho el pensamiento de la primera escena (Job 1, 1-2, 7) y el modo de ordenarlo. La terminó el 22 de Mayo de 1827.

b) Instrumento utilizado:

Se trata de una traducción en verso castellano; por lo tanto, utiliza los recursos poéticos propios de la lengua castellana, sobre todo la silva rimada. Esta consiste en una combinación libre de versos endecasílabos con heptasílabos, que permite al poeta una gran libertad de movimientos y al mismo tiempo, sobre todo, una importante variedad en el fluir rítmico dentro de unos márgenes definidos. Es muy importante en la silva la proporción entre los dos tipos de versos, el proceso de alternancia, así como los tipos de endecasílabos entremezclados.

El heptasílabo puede sonar como estrechamiento, como suspensión, incluso como mutilación del endecasílabo superado. Este puede sonar como alargamiento, como retraso de un heptasílabo esperado. Puede un heptasílabo mostrarse como apresado entre dos endecasílabos, o un endecasílabo como sujeto en las pinzas de dos heptasílabos. Todo esto ofrece musicalidad y ritmo.

También utiliza el romance endecasílabo, porque como el mismo autor dice en la introducción a su comentario “el género dramático requiere versos

de menos artificio que apenas parezca que lo son como los de Terencio y Plauto, por lo tanto he preferido lo que se llama silva en la poesía castellana para los razonamientos de Job en los primeros actos y para todo lo demás el romance endecasílabo que se presta fácilmente a la fluidez y a la armonía”.

Manifiesta su disconformidad con los tercetos utilizados por Fray Luis de León en la traducción de Job, así como con los hexámetros latinos del P. Vavasor y los versos italianos en octava rima de Bezzani y en verso libre de Ceruti, porque tanto aquéllos como éstos dan una traducción seguida en verso del libro de Job de la parte poética y de la prosa, pero sin adaptarse a las características propias derivadas de un escrito trágico o semi-trágico. De ahí que la traducción de estos autores se convierta en una especie de tratado didascálico en octavas o en tercetos. “Sólo se comprenderá –dice Bedoya– y se hará comprender la tragedia, cuando prácticamente se vean todas las partes que la constituyen en una traducción que reduzca (como se puede fácilmente) la letra del original a los términos del gusto moderno, de manera que sin ningún trabajo, al primer golpe de vista descubra cada uno en ella un drama para música, que, si se quisiera, se pudiese ejecutar, no menos que la Ester de Racine, el Daniel de Ringhieri, y los Oratorios de Metastasio; si bien por personas y en paraje dignos del alto y sagrado objeto de su representación, y capaces de conservar toda su fisonomía celestial”. Y en una nota añade: “Los poetas dramáticos de buena moral y piezas serias no conseguirán el fruto que desean, mientras la ejecución se fíe a manos mercenarias que la opinión no siempre caprichosa tiene marcadas por infames; y el teatro fuese el mismo que se ve tan de ordinario prostituido a la lubricidad y la licencia”.

Para adoptar ese sistema de versificación el autor ha tenido muy en cuenta la primitiva de este libro en la que San Jerónimo observaba cierto aire de hexámetros con sus dáctilos y espondeos y algún pie de otra clase; y a veces sólo un ritmo dulce y sonoro con pies libres.

Un ejemplo podemos verlo en la traducción de Job 3, 3ss.

Job rompe el silencio y su voz resuena como un grito desde la profundidad. Es un clamor de pasión desarrollado en un dramático monólogo, en el que Job se remonta a su nacimiento, como queriendo abolir la raíz temporal de su existencia, después se vuelve al otro extremo, la muerte, para, al final, mirar a Dios y a sí mismo.

- 3, 3: ¡Ah día en que nací, si nunca fueras!
 ¡ni noche, en que varón fuí concebido!
 4: tornara a las tinieblas ese día:
 ni contara con él el alto cielo:
 ni de sobre él quitara el negro velo

- 5: el astro de la luz. -No más le ocupen
que densa oscuridad, sombras y luto:
en duelo y amargor envuelto sea.
6. 7: Y aquella noche fea
aciaga y borrascosa
y sola y temerosa
dó de amor no se oyeran himnos castos,
los venturados años y los meses
por siempre la proscriban de sus fastos.
- 8: Con horrendos denuestos la maldigan
los a imprecicar azares avezados,
el mago, que al dragón invoca fiero
y la falsa endechera quejumbrosa.
- 9: Niéguenle las estrellas sus fulgores,
ni le amanezca el sol, ni vea ufana
el grato pestañear de la mañana
- 10: ¿Porqué el seno materno me dió albergue,
y no escusó a mis ojos cuitas tantas?
- 11: ¿Porqué dentro del vientre
no perezí, o apenas de él salido?
- 12: ¿Porqué la compasión en sus rodillas
me franqueara al nacer el primer lecho?
¿Porqué no faltó una hembra a darme el pecho?
- 13: Ahora ya en el silencio
posara descansado
- 14: a par con el monarca y potentado
que para sí labraron en los montes
soberbios monumentos:
- 15: y con los opulentos,
que el oro amontonaron y la plata.
- 16: No fuera más de mí ¡desventurado!
que del feto abortivo que se esconde:
sin deber una ojeada cariñosa:
o como el niño que en el claustro oscuro
antes que ve sus lazos se liberte,
sin la vida gustar gustó la muerte.
- 17: Allí ya deja de turbar la tierra
el impío, el tirano el belicoso:
apurado su brío al fin sosiega.
- 18: Allí los otro tiempo encarcelados
del molesto opresor la voz no escuchan.

- 19: Confúndese allí el grande con el chico,
el esclavo, el señor, el pobre, el rico.
- 20: ¿Para qué a un desdichado
la luz se le concede?
Ni ¿de qué servir puede
la vida al que dolor contino aqueja:
21. 22: al que acusa la muerte perezosa,
y la llama con lloro y no responde:
y mui mas que el avaro,
que en buscar un tesoro se deshace,
en dar con el sepulcro se complace?
- 23: ¿Qué aprovecha el vivir al infelice
rodeado de tinieblas, que camino
no ve por dó salir de mal tamaño?
- 24: Si a tomar un bocado
me fuerza el hambre cruel que me devora,
suspiro antes una hora:
cual de un recio turbión es mi rugido.
- 25: Bien a mí el corazón me lo decía,
cuando del claro día no fiaba,
y el nublado ya entonces recelaba.
- 26: ¿No asaz disimulé? ¿No callé acaso?
¿No he mantenido en calma
ahora como antes mi alma?
¿En qué pues merecí males tan fieros?
¿En qué azotes tan crudos y severos?¹³

La rima es pobre, destaca la de morfema verbal: -ía, -aba, -era, -ado, -ido, etc. y también la nominal. Alternan, sin un orden muy preciso la asonante y la consonante, quedando algunos versos libres.

c) *Recursos sintácticos con valor estilístico:*

El hipérbaton o alteración del orden normal de las palabras en la oración o de las oraciones en el período.

Job 18, 7-11 nos muestra un ejemplo. Habla Bildad (=Baldad, para nuestro autor) sobre la suerte del malvado en un discurso que suena a trabajo de estudiante aplicado y con talento y originalidad; no faltan hermosos paralelismos sinonímicos. De un estudiante que no percibe la inadecuación de su discurso con la realidad, porque los futuros castigos del malvado en buena parte los está sufriendo el inocente Job.

Aquí podemos ver con bastante claridad el hipérbaton:

“Cortado hallan sus pasos el camino
y su propio consejo le despeña.
Entró en la red sus pies y entre sus mallas
mui más se prende cuanto más forceja.
Asegurado en el astuto lazo
su furia el cazador contra él desplega.
Trampas ocultas e ingeniosos cepos
contra su planta armados donde quiera,
le asustan, le acongojan de continuo,
preso, vaya adelante o retroceda”.

Disposición con eje central, o dislocación de sintagmas equivalentes. De un verbo cuelgan sucesivamente dos complementos indirectos o directos, o dos sinónimos, o el verbo se coloca en el centro entre dos complementos sinonímicos o equivalentes.

Veámoslo en la traducción de Bedoya Job 29, 6: “Yo en manteca nadaba y blanca leche, continuo dulce don de mis rebaños: de pingüe y suave aceite me vertían, ríos copiosos hasta los peñascos”; 30, 26: “Los bienes que por esto yo esperaba, en males, ¡quién creyera! se tornaron, en tinieblas la luz, la paz en susto, la salud en la fiebre en que me abraso”.

d) Otros recursos estilísticos:

La paráfrasis, o ampliación explicativa del texto, fiel al espíritu general, y a la letra de la Vulgata, para llenar el metro y para fijar o aclarar el sentido en los lugares más difíciles en que no están acordes los intérpretes. Este procedimiento es característico de una traducción libre que intenta ser fiel a la sustancia del texto.

Sírvannos de ejemplo las palabras de acusación que Elifaz dirige a su amigo Job en el cap. 4, 2-11. En el fondo quiere consolar al amigo; al mismo tiempo que lo exhorta, intenta dar consejos con respeto e incluso con afecto, procura encaminar al que piensa que yerra, y parte de la misma experiencia. No es agresivo ni violento.

Escuchemos el texto parafrástico de Bedoya:

“Siento te ha de ser grave y enojoso
entrar en altercados; mas no debo,
por no te lastimar callar verdades
mui mucho meditadas en secreto.
Tú que a todo los otros aconsejabas,
que a las lánguidas manos diste esfuerzo,

que al triste, al descaído y al medroso
 valor prestabas, ánimo y consuelo:
 ¿Cómo es que al primer golpe ya has faltado?
 ¿Te toca apenas y te turbas luego?
 ¿Dó está tu religión, tu fortaleza,
 tu heroica virtud, tu sufrimiento?
 ¡todo artificio, dolo, hazañería!
 Recorre los anales. ¿Se vio el bueno
 perderse alguna vez? Jamás los justos
 entre crudos desastres fenecieron.
 Como por el contrario a cada paso
 el fruto coge que sembró el perverso:
 dolores y fatigas. –Los destruye
 un soplo de ira del divino aliento.
 Este al bravo león y a su hembra fiera
 y al temeroso su rugir silencio
 impuso: y quebrantó de sus cachorros
 los duros dientes: –tigre del desierto,
 la presa arrebatada de las uñas,
 de hambre perece al fin; y sus hijuelos
 acá y allá esparcidos desfallecen
 faltos de fuerzas, faltos de sustento”¹⁴.

Adición de adjetivos o epítetos, como puede comprobarse en el texto precedente. Es sabido que el hebreo y, por tanto, la traducción literal de la Vulgata, es pobre en adjetivos y parco en sustantivos con función adjetival. En cambio los poetas occidentales, entre los que se encuentra nuestro autor, amaestrados por los griegos aman el epíteto.

Adición de adverbios.

Paronomasia: Juego de palabras que consiste en colocar próximos en la frase dos vocablos parónimos, bien por parentesco etimológico (ej. quien reparte se lleva la mejor parte), bien por semejanza casual (ej. compañía de dos, compañía de Dios).

Job 6, 7: “Lo que antes de asco ni tocar osara,
 ahora es en mi dolor pan de regalo”.

6, 10: “Por piedad pido que piedad no tenga:
 con la vida el recelo
 me quite de ofender al Dios del cielo”.

6, 26: “Zaherir y morder, ¿no fue ese el blanco
de toda vuestra arenga? Pero en balde
perdéis el tiempo y azotáis el aire.

7, 4: “En las tinieblas por la luz suspiro:
de día, por la noche: y mis dolores
halla más acrecidos cada aurora”.

Metáforas y comparaciones expresadas en palabras como “aterronarse los miembros” (7, 21), “la vida es un soplo”, “un vapor. . . son mis días” (7, 7. 16), “corrió a su fin mi vida más ligera, que corre en un telar la lanzadera” (7, 6), “cual antes que caliente el sol, la juncia/fresca en el pantanoso suelo miro /sus tallos levantar, y desmayada / caer y deshacerse, apenas vino / a sorberle su humor el cielo ardiente, /de lo que al alba fue sin más vestigio. Cual semilla sin riego y sin abono / que ahondar no sabe en pedregosos sitios / y aventada de allí no queda rastro. . .

Tal es y tan sin fruto la engañosa / frondosidad estéril del inicuo, / de cuya tierra ingrata otros pimpollos / se alzarán con más próspero destino” (8, 16. 17. 18. 19). O la hermosa descripción que desde la nube hace Dios de la bestia Behemot, utilizando hermosos símiles: “Mira ese Behemot, bestia disforme

que hice yo cuando a ti: tan manso vele,
tan de sangre enemigo, que en los campos
de heno cual buei casero se mantiene.

¡Cuánta la fortaleza de sus lomos,
que armadas torres sobre sí sostiene!
y cuanto es el vigor, cuanta la fuerza
que concentra en el medio de su vientre!

La cola como un cedro pone enhiesta:
y de nervios durísimos sus renes
cual de torcidas correosas ramas
o de hilos de metal los entretege.

De bronce unos pilares son sus huesos” (40, 10-13).

Todo ello sin despreciar las también bellas descripciones de otros animales, de manera especial el caballo (39, 19-25), según nuestro autor “la pieza más hermosa que nos queda de la poesía antigua. Los versados en las lenguas orientales leanla con atención en el original hebreo y se sentirán conmovidos y trasportados de la fuerza de la expresión y de las imágenes vivas, nobles y brillantes que aun resplandecen y enagenan en una simple traducción gramatical en prosa”¹⁵.

e) *Distribución del comentario*: Consta de veinticuatro páginas de introducción, estructuradas en dieciséis puntos y un catálogo de correspondencias del libro de Job con los otros libros canónicos, presentación de los interlocutores y división de la tragedia según el P. Agustín Calmet.

Doscientas veintitrés páginas de traducción en verso castellano, al pie de las cuales se encuentra el texto latino de la versión Vulgata. La traducción inicia con un coloquio añadido entre Gersón y Mispát a la vista de las ruinas de la casa o palacio del santo Job.

Ciento sesenta y ocho páginas de notas para las que tiene presentes de manera especial, pero no exclusiva, la explicación del Maestro Fray Luis de León, agustino, los comentarios de los Jesuitas Juan de Pineda y Gaspar Sánchez, el del benedictino P. Agustín Calmet, y la versión castellana de la Biblia de la dignidad de sacristán de la Catedral de Barcelona D. Félix Torres Amat, su antiguo compañero y especial amigo.

Las fuentes bíblicas además del Texto Hebreo Masorético, la Versión de los LXX y la Vulgata, son también, sobre todo para los pasajes oscuros, la versión griega SIMACO, la Políglota Complutense y la versión llamada de Sixto V.

En sus notas además de las abundantes citas y alusiones a textos del Antiguo y Nuevo Testamento, se encuentran importantes citas y referencias a los Santos Padres, autores clásicos y otros contemporáneos, que clasificamos de la siguiente manera:

1) Santos Padres: S. Ambrosio, Beda el Venerable, Tertuliano, Orígenes, S. Jerónimo, S. Gregorio, S. Juan Crisóstomo, S. Agustín, Sto. Tomás, S. Bernardo, S. Alberto Magno, S. Clemente, S. Basilio, S. Cirilo de Jerusalén.

2) Autores clásicos (en sentido amplio): Catulo, Ausonio, Plinio, Cicerón, Claudiano, Homero, Ennio, Tasso, Aristóteles, Eurípides, Silio Itálico, Virgilio, Herodoto, Horacio, Juvenal, Suetonio, Tácito, Petronio, Séneca, Teócrito, Pausanias...

3) Otros: Juan Caramuel, Arias Montano, Maestro Ercilla, El Sabio Saverio Mattei, Muratori, Goguet, Lowth, Vavasor, Bezzani, Racine, Ringhieri, Metastasio, Ptolomeo, Calmet, Ceruti, Boullier, Erasmo, Gaspar Sánchez, Pineda, Fray Luis de León, Torres Amat, Fr. Diego González, Jerónimo Ustariz...

El estudio de estas fuentes y la erudición del autor nos lo retrata como un moderado humanista, erudito y conocedor de los autores que se manejaban en su tiempo. Pero lo interesante es que, a pesar de tantas citas y alusiones, él mismo elabora una traducción y comentario personal al libro de Job, así como a los otros “poetas inspirados”, en el que del sentido literal,

teniendo en cuenta algunas lecturas textuales y el contexto histórico, y a través de textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, y con la ayuda de autoridades se eleva al sentido espiritual o místico. Podríamos llamar a su exégesis literario espiritual y cristológica, porque nunca prescinde del principio de la unidad de toda la Escritura, cuyo centro y cumplimiento es Cristo, de modo que Job es para Bedoya una prefiguración o tipo del Cristo del Nuevo Testamento.

Sería necesario estudiar y hacer una edición crítica de sus obras especialmente las de talante fundamentalmente bíblico, para descubrir, en su conjunto, las características más profundas y las pautas metodológicas principales de toda su obra, para abrir un nuevo capítulo en la historia de la exégesis española de finales del XVIII y principios del XIX, donde se pueden encontrar frutos de gran madurez y donde podremos descubrir las raíces de una tradición que tiene mucho que decir al quehacer bíblico actual.

NOTAS:

* Este artículo reproduce casi íntegramente, con pequeñas modificaciones, el discurso inaugural del año académico 1991-92, leído en el Seminario Mayor de Orense, el 3 de Octubre de 1991. Quiero expresar mi agradecimiento de manera especial a mi distinguido amigo José Antonio Ocaña Martínez, pintor e historiador, jefe del Servicio de Patrimonio del CSIC, que me ha facilitado interesante documentación referente al Dr. Bedoya y a sus escritos.

(1) J. Coignet, "Bedoya (Juan Manuel)", en DHGE VII, col. 415, respecto a los *Poetas Inspirados* afirma lo siguiente: "Parmi les oeuvres de ce travailleur infatigable, il faut encore citer: Poetas inspirados de la Escritura. . . , Madrid 1819-1832, 12 vol. , traduction en vers des poèmes bibliques". Sigo insistiendo en que, a pesar de haber consultado los ficheros de distintas bibliotecas en España, Francia e Italia, no pude hallar esos doce volúmenes de los que habla Coignet, y a los que no hace ninguna mención la "opera magna" de A. Palau y Dulcet en su *Manual del librero Hispano americano*, Barcelona 1949, t. II, p. 134-135.

(2) R. Otero Pedrayo, *Juan Manuel Bedoya. Selección y estudio*, Autobiografía de escritores y artistas montañeses VIII, Santander 1950.

(3) A. Calmet, benedictino francés de la Lorena (Ménil-la-Horgne) fue uno de los más famosos comentaristas de la Biblia e historiadores de la Iglesia en el siglo XVIII. Profesor de Filosofía y Teología en Moyen Moutier, gran conocedor del hebreo y griego, publicó entre el 1707 y el 1716 en París *La sainte Bible en latin et en français, avec un commentaire littéral et critique*, en 23 volúmenes, obra reeditada y traducida al latín por J. D. Mansi, en nueve volúmenes, en Lucca 1730-1738. Frente al sentido alegórico y espiritual presenta un estudio más literal de la Biblia, en el que se han de reducir las consideraciones morales y alegóricas, sin olvidar el aspecto crítico y filológico. Luego publica *Histoire sainte de l'Ancien et du Nouveau Testament et des Juifs* en dos volúmenes, París 1718, "*Dictionnaire historique et critique de la Bible*", 2 vols. París 1722, Suplemento 1728, una historia universal sagrada y

profana desde los orígenes del mundo hasta nuestros días, en Estrasburgo y Nancy, y algunas obras más de historia y espiritualidad.

(4) Cfr. L. Alonso Schökel, *Hermenéutica de la Palabra II: Interpretación literaria de textos bíblicos*, Madrid 1987, p. 21;

VARIOS, *Introducción al estudio de la Biblia*: 1. La Biblia en su entorno, Navarra 1990, p. 370.

(5) Es muy curiosa la lista de seminaristas de Sigüenza desde 1783 a 1793 que Bedoya hace y que se encuentra en el primer tomo de Manuscritos Varios como él mismo titula, fol. 116. Ciento cuarenta y dos colegiales, y en el número 50: "Dr. Dn. Juan Manuel Bedoya, Diez Palacios, Serna de Campo, Burgos, del Gremio y Claustro de la Real Universidad de Osma, Canónigo Lectoral de la Iglesia de Berlanga en 20 de Junio de 1792, toma posesión el 17 de Agosto". Años después, posiblemente siendo ya canónigo cardenal de Orense, añade: "Oposita a la Magistral de Burgos en 1795, Lectoral de San Ildefonso en 1805, Penitenciario de la misma en 1806. Canónigo Cardenal de Orense". De los demás colegiales así como de los formadores aporta también interesantes datos biográficos. No tiene desperdicio el prólogo de este breve catálogo de alumnos, en el que habla de la fundación del Seminario-Colegio Conciliar de San Bartolomé de Sigüenza en el año 1651 por el ilustrísimo y venerable Sr. Dn. Bartolomé Santos de Risoba, natural de Santerbás de la Vega, Obispado de León, Colegial en el Grande de San Antonio Portaceli, Universidad de Sigüenza, cura de la parroquia del pequeño lugar de Concha, en el señorío de Molina, colegial en el Mayor de San Salvador de Oviedo, universitario de Salamanca, canónigo Magistral de Palencia, obispo de Mondoñedo, León y Sigüenza, Obispo electo de Almería, Cartagena y Plasencia y Arzobispo electo de Santiago.

(6) Cfr. *Sermones*, I, fol. 1-12: "Sermón de hora con puntos de veinticuatro para la oposición a la canonjía lectoral de la insigne Iglesia Colegial de Santa María del Mercado de la Villa de Berlanga de Duero, Obispado de Sigüenza, predicado por D. Juan Manuel Bedoya Dfiez-Palacios... sobre el cap. 21 del Evangelio de San Mateo". Lo comienza citando y leyendo el v. 5: "Dicite filiae Sion: Ecce rex tuus venit tibi mansuetus sedens super asinam et pullum filium subiugalis". A pesar de ser sólo Bachiller fue admitido a la oposición y se le confió la Lectoral con arreglo a la constitución Pastoralis Officii de Benedicto XIII del 19 de Mayo de 1725 por la que no se requiere para las canonjías lectorales y penitenciarias sino el grado de Doctor "intra annum". Bedoya recibió los grados de Licenciado y Doctor en Osma en abril de 1793 ocho meses después de la toma de posesión de la Lectoral de Berlanga, por lo tanto dentro de los límites de un año. A la oposición se había presentado el nueve de Agosto de 1792.

(7) Francisco Orchell y Ferrer fue un famoso filólogo valenciano (1762-1825). Estudiante de Filosofía, Teología y Derecho en la Universidad de su ciudad natal, donde consiguió los grados de maestro en artes, doctor en Teología y bachiller en cánones y leyes. También se dedicó al estudio de las lenguas orientales hebreo y griego. En el año 1794 comenzó a regentar la cátedra de Hebreo en la Universidad hasta el 1799, año en el que se trasladó a Madrid, donde le fue conferida la cátedra de hebreo de los Reales Estudios de San Isidro. Tenía, además, importantes conocimientos del caldeo, siríaco, rabínico y árabe, que le servían como auxiliares del hebreo. A él se debe, según parece, la teoría del triángulo vocálico u orcheliano. El conocimiento y difusión de la misma la debemos a uno de los discípulos de Orchell y Ferrer, al doctor Antonio María García Blanco, profesor de la Universidad literaria de Madrid, que la expone y desarrolla en la obra titulada (*diquduq*), *Análisis filosófico de la escritura y lengua hebrea* (Madrid, 1846-1851, Vol. I, p. 32 ss.).

Tomás González Carbajal nació en Sevilla en el 1747 y murió en el 1834. Estudió en la Universidad de su ciudad natal, y después de graduarse de maestro en artes obtuvo en 1780 la cátedra de Teología Moral. Luego se doctoró en leyes y ocupó varios cargos públicos: Intendente del Ejército, desempeñado aún en el 1813 cuando la Regencia de Cádiz le nombró ministro interino de la Hacienda nacional, director de los Estudios de San Isidro de Madrid y consejero de Estado

(1821). Cuando la invasión francesa se negó en absoluto a reconocer a José I, por lo que tuvo que huir de Madrid. Con el seudónimo Silvano Filomeno y el de Capitán Muñatones publicó varias composiciones poéticas y polémicas literarias en el *Correo Literario* de Sevilla. Es autor de unas *Meditaciones sobre la Constitución militar* presentadas a la Comisión militar formada de orden de las Cortes (Cádiz, 1813), y de una traducción del Libro de los Salmos, que se insertó en el periódico sevillano el *Correo Literario*, al igual que algunas traducciones de Boecio, de cuya filosofía era gran entusiasta. Se le debe además *El elogio histórico del doctor Benito Arias Montano y Apuntamientos para la historia del rey don Felipe II por lo tocante a sus relaciones con la reina Isabel de Inglaterra* (1558-1576). Perteneció a las Academias de la Historia y de la Lengua, en la que consta en su Catálogo de Autoridades.

(8) Cfr. *Sermón* del doctor Bedoya a su antiguo compañero e ingenuo amigo, Al Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat, obispo de Astorga, en el día de su consagración (1 de Mayo de 1834) (Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1834).

(9) Al respecto dirá Otero Pedrayo, o. c. , p. LXV-LXVI: "Un romántico hubiera vivido en un ensueño de archivoltas, ojivas y torrentes en la montaña donde canta en las noches de Abril, incomparablemente, el malvis traído por los monjes de Tierra Santa. Por desgracia, la sensibilidad artística del Sr. Bedoya estaba demasiado acompasada a los preceptos neoclásicos y los paisajes, sin duda, angustiaban al gusto innato y cultivado hacia la conversación y el trato en sociedad".

(10) Otero Pedrayo afirma que fue sepultado muy cerca del púlpito del Evangelio de la Catedral, sin lápida y que quedó el lugar cubierto por el entarimado de entreverjas. Al trasladarse en 1937 el coro se removieron sepulturas. Entre ellas estaba la del señor Bedoya. Estaba casi vacía y lo insignificante que había en el hueco, se llevó a la capilla de San Lucas donde espera la obra de un proyectado panteón episcopal. Llama la atención la lápida en bronce antes mencionada dedicada a Bedoya en la capilla de Nuestra Señora Reina de los Angeles, más conocida en la actualidad por del Cristo de los Desamparados. Ante este hecho cabe la duda respecto a la localización de los restos mortales del deán y obispo electo, preclaro en virtud y ciencia, Dr. Don Juan Manuel Bedoya Díez y Palacios.

(11) cfr. R. Otero Pedrayo, *Don Juan Manuel Bedoya, selección y estudio* (Santander, 1950; Antología de escritores y artistas montañeses VIII) 94-110.

(12) cfr. L. ALONSO SCHOKEL Y J. L. SICRE, *Job* (Madrid, 1983) p. 15

(13) Reproduzco fielmente el texto del manuscrito autógrafo respetando la ortografía y la puntuación características del autor. En cuanto a la acentuación tengo en cuenta las reglas del uso actual y acentúo aquellas palabras sobre las que el autor no pone tilde, sin dejar de reproducir aquellas en las que pone tilde aunque en la actualidad no lo lleven.

(14) Puede comprobarse perfectamente la paráfrasis comparando esta traducción literaria, con sus añadidos y matices, al texto original latino de la Vulgata.

Job 4, 2-11:

2. -Si coeperimus loqui tibi, forsitan moleste accipies, sed conceptum sermonem tenere quis poterit?

3. - Ecce docuisti multos, et manus lassas roborasti.

4. - Vacillantes confirmaverunt sermones tui, et genua trementia confortasti:

5. - Nunc autem venit super te plaga, et defecisti: tetigit te, et conturbatus es.

6. - Ubi est timor tuus, fortitudo tua, patientia tua, et perfectio viarum tuarum?

7. - Recordare, obsecro te, quis unquam innocens periit? aut quando recti deleti sunt?

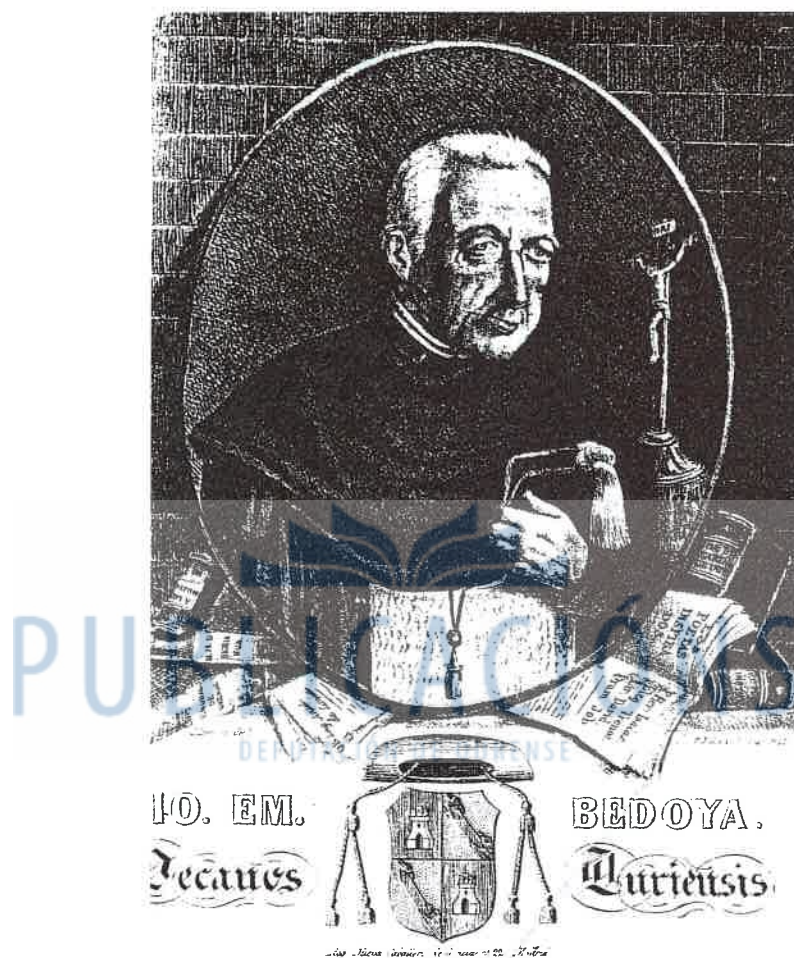
8. - Quin potius vidi eos, qui operantur iniquitatem, et seminant dolores, et metunt eos,

9. - Flante Deo perisse, et spiritu irae ejus esse consumptos.

10. - Rugitus leonis, et vox leaenae, et dentes catulorum leonum contriti sunt.

11. - Tigris periit, eo quod non haberet praedam, et catuli leonis dissipati sunt.

(15) En una larga nota desarrolla Bedoya el tema del caballo a la luz de textos clásicos de Homero, Virgilio, Silio Itálico, Fray Luis de León, el P. Vavasor y Metastasio, para destacar la brillantez y belleza con que lo presenta el autor del libro de Job. Cfr. Notas, fol. 202-204, Job 39, 19-25.



Retrato de D. Juan M. Bedoya, deán de Orense y gobernador del Obispado, a la edad de 75 años, en traje canonical, con varios libros delante, cuyos rótulos que se descubren son una reseña de los principales suyos impresos y manuscritos como: A los militares, El pueblo instruido, La laguna de Antela, Vida del cardenal Quevedo, Memorias históricas de Berlanga, Sinodales de Orense, Los poetas inspirados en su parte heroica, lírica, elegíaca y dramática (Isaías, Trenos, David, Job). Al frente un crucifijo, en cuyo pie se lee la segunda mitad del verso de la secuencia de difuntos: "tantus labor non sit cassus". Y el escudo gentilicio de Bedoya. Este apellido tiene su origen en un pueblo del mismo nombre en Liévana, en las montañas entre León, Asturias y Castilla. Sus armas son este escudo partido en cuatro cuarteles: en el primero y cuarto, un castillo de plata en campo azul; en los otros dos, banda de gules sobre oro con dragantes de Sinople

R. W. 81.

Los Poetas Inspirados

Traducción en verso castellano
de los libros poéticos de la Sagrada Escritura
con notas tomadas de los Santos Padres
y Expositores Católicos

Por

el Sr. D. Juan Manuel Bedoya

Parte Dramática.

Job y los Casitas de Salomón

Omne genus scripti gratia te agere viderit.
ov. lat. 11. 2.

R

L. 2.

Cognosco 3.º } Job y los tres amigos

3.º ¡Ah, día en que nací, si nunca fueras!
ni noche, en que unam fui concebido!

4.º Tomada a las tinieblas ese día:

ni cubría con él el alto cielo:

ni se abría el quitina, el negro velo

5.º el astro de la luz!... No más le ocupe

que de una oscuridad sombría y luto:

en hielo y amargura envuelto sea.

6.º 7.º aquella noche fea

oscuro y torrencioso

y sola y temerosa

de se amee no se oyera ni un canto,

ni cantaba ni un y los meses

por siempre la procuraban de sus frutos.

3.º Ecce dies, in qua natus sum, et non, in qua natus
est: conceptus est homo.4.º Dies ille ventura in tenebras, non accipiat cum die
descripta. et non illustrata, summo.5.º Nuncius non tenet, et non tenet, occupat cum
celo et illustrata, summo.6.º 7.º Non tenet tenet, non tenet, non tenet
in tenebris, nec illustrata in tenebris.

7.º Non tenet, nec illustrata, nec illustrata.

Manuscrito de la traducción de Job 3, 1- 26 de Juan Manuel Bedoya, en su obra *Los poetas inspirados* o traducción en verso castellano de los libros poéticos de la Sagrada Escritura con notas tomadas de los santos padres y expositores católicos. Parte dramática.



Francisco Javier Limia Gardón

Una obra del arquitecto Vázquez Gulias: La Casa Aguirre

Nos proponemos en esta intervención estudiar una obra de arquitectura orensana reciente, sita en una de las calles más importantes de la capital provincial, y que se debe a Daniel Vázquez, uno de los arquitectos que más contribuyeron a la configuración de la fisonomía de la capital provincial en el primer tercio de siglo¹. El conocimiento de esta obra nos puede permitir apreciar la diferencia entre la construcción entre este momento histórico y el actual, no sólo en lo que atañe al concepto de la fachada sino en algo mucho más importante como es la distribución interior en la parte correspondiente a vivienda, verdadero baremo de las necesidades de la burguesía rectora de la ciudad.

I. EL CONTRATO

El 23 de Marzo de 1911 firman en Ourense José Aguirre, como propietario, y Joaquín Suárez, como contratista, el “*Pliego de condiciones facultativas y económicas que han de seguir en las obras de construcción de la casa que proyecta D. José Aguirre*”. En los planos del edificio estampa su firma el arquitecto Daniel Vázquez, en compañía del propietario.

Las “condiciones facultativas”, en primer lugar, señalan que se trata de un edificio para almacén y viviendas situado en la calle del Hospicio (1^a).

La “*sillería en fachadas*” debería de ser “*de la mejor clase de piedra, blanca y sin pelos*”, con aristas vivas (4^a). Las paredes de “*perpiaño*” se conciernan para que lleven “*los lechos y sobrelechos labrados a pico fino*” (5^a).

Una condición muy importante es la nº 6, que se refiere al “*enlosado del almacén*”, y de la que se infiere la función del edificio en su planta baja: se especifica que debía de hacerse con piedras de Rante, “*escogida entre la más dura y resistente*”, especificando más adelante:

estas operaciones se ejecutarán con el mayor cuidado y perfección, no consintiendo en ellas la menor omisión que tienda á alterar las especiales condi-

ciones que para esta clase de obra exige el arrastre de grandes pesos de hierro y el constante golpe de éste contra el pavimento en su movimiento para los efectos del negocio.

Y las nº 7ª, 8ª y 9ª se refieren a las “*paredes del almacén*”, “*fábrica del ladrillo*” y el “*piso de cemento*”, respectivamente (plano 2). Tiene seis columnas en el espacio entre las escaleras y dieciséis en el almacén posterior.

En efecto, D. José Aguirre se dedicaba al negocio de la ferretería, como señala D. Luis Rivas Villanueva², en preciso comentario, que ahora estamos en situación de completar con la casa que el empresario construye en las inmediaciones de la Rúa do Progreso, en la actual calle dedicada al Capitán Eloy, y que entonces llevaba por nombre “*calle del Hospicio*”. Dicha calle atravesaba perpendicularmente la calle del Paseo, que se denominaba de “*Vicente Pérez*” y “*Paz Nóvoa*”; en nuestros días de “*José Antonio*” y “*Calvo Sotelo*”, respectivamente. La construcción de la carretera nacional de Villacastín a Vigo, en los primeros años de la década de 1860, que había incorporado “*a ponte vella*” al trazado urbanístico orensano, inicia una dinámica expansiva continuada por la construcción de “*a ponte nova*” en la segunda década del siglo XX³, abriéndose la carretera que enlaza la de Ponferrada con la de Vigo, “*sendo aquela a actual rua do Paseo e a outra a do Capitán Eloy. Estas duas ruas configuran a malla octogonal do ensanche de fins e comenzos de século*”⁴. El edificio de D. José Aguirre es rigurosamente coetáneo del Puente Nuevo –se firma diez días después del inicio de las obras–, y se sitúa en la nueva zona de expansión de la ciudad, en ventajosa situación respecto de sus competidores y, además ópticamente por encima de los situados en la calle del Progreso.

Las tres siguientes condiciones se refieren a la proporción en que han de hacerse los “*morteros*” de cal y de cemento (nº 10), cómo han de ser las “*alcantarillas*” (nº 11) y en relación directa con ella, las “*bajadas de aguas*”, tanto sucias, como de fregaderos y pluviales (nº 12).

La nº 13, “*decoración interior y exterior*”, presenta una redacción completamente libre, aunque deja como límite básico el dibujo de la fachada (plano 1):

la decoración exterior se ajustará á lo que representan los planos y á los detalles de construcción que se faciliten por el arquitecto Director y la interior se arreglará á las prescripciones que por el mismo se dicten.

La nº 14, “*pisos*”, señala que serán de “*tabla de pino del país, excepto en las cocinas, retretes y cuartos de baño, que serán de castaño*”. Las “*escaleras*” (15ª), también de castaño o de “*pino tea*”; los balaustres de fundición y el pasamanos de nogal. La 16ª “*puertas y ventanas*” exteriores de castaño y las

guarniciones interiores de pino rojo, llevando las de entrada a los pisos montante de hierro dulce con vidriera.

Del resto de las condiciones (hasta 29) destacaremos que los azulejos del portal serán biselados pero del color que designe el propietario (22ª); y las partes visibles tanto de madera como de hierro *“se pintarán con tres manos al óleo del color que se designe por el propietario”*, y la sillería labrada al exterior *“se cubrirá con una mano de albayalde”* (23ª).

Los *“plazos de ejecución y garantía”* (29ª), en fin, serían de 18 meses, *“á contar desde el otorgamiento del contrato y el de garantía de un año á partir del día en que se verifique la recepción provisional”*.

La segunda parte del contrato, incluye exclusivamente las condiciones económicas, y comprende diecisiete cláusulas. La 1ª precisa que el contratista debe de tener al frente de las obras la persona adecuada en calidad de capataz o sobrestante. Y la última –*“abono de las obras”*– concreta que los pagos serían mensuales, *“según certificación de las obras ejecutadas que expedirá el Arquitecto”*.

El presupuesto al que se ajusta la obra lleva la fecha de 18 de Agosto de 1910, basado en el preceptivo *“cuadro de precios”*. El total presupuestado alcanzó la cantidad de 167.863 pesetas con setenta y cinco céntimos. La liquidación final, efectuada en Febrero de 1916, ascendió a 204.619 pesetas con 65 céntimos.

II. LA FACHADA Y PLANTAS

Como complemento gráfico, incluimos el dibujo original de la fachada, y las plantas a escala 1:100, firmadas en la parte inferior derecha por el propietario, y en la opuesta por el arquitecto, además de dos fotografías recientes del estado del exterior o fachada, en la que se puede apreciar cómo el proyecto del edificio proyectado por Daniel Vázquez, ha sido alterado sensiblemente en el cuerpo de remate al decidir los dueños del inmueble, con posterioridad a su construcción, eliminar el espacio abuhardillado y hacer en su lugar un nuevo piso. Sobre él, una nueva planta retranqueada a modo de ático, con terraza corrida a lo largo de la fachada y parcialmente cubierta en dos puntos por sendas estructuras metálicas de variada textura y color. El responsable del añadido elevó los dos pináculos centrales hasta la altura de los que rematan los cuerpos angulares, y repitió el mismo tipo de pilastra con fino triglifo interior sobre basa lisa con un pequeño disco o pátera en la parte central. Todas estas puertas son adinteladas, sin la decoración geométrica que orna las restantes del inmueble. La barbacana se alternaba en la traza con dos motivos de rejería por entrepaño, en el eje de las puertas y de las ventanas de las buhardillas, motivo que se ha perdido.

Con dicha alteración el edificio nada ha ganado, a excepción de un par de plantas, bien doméstico en orden a la mera utilización funcional que ha duplicado la habitabilidad a costa de sacrificar la estética. Sin embargo, somos de la opinión que a pesar de las necesidades de sus moradores se hubiera podido hallar una solución de compromiso. La duplicación del módulo (de dos a cuatro plantas), y la permanencia del remate se hubiera acercado a lo ideal. Con todo, y a excepción de las inadecuadas cubiertas de uralita y plástico ondulado de color que sobresalen llamativamente, la factura de la tercera planta –claramente distinta al proyecto original–, no desentona del todo. Lo peor, sin duda, ha sido la pérdida del sentido ascensional de los dos cuerpos extremos que enmarcaban el inmueble, y que con los airosos elementos centrales de hierro forjado en afiligranado vuelo, le daban carácter al moderno edificio trazado por el importante arquitecto del Modernismo orensano D. Daniel Vázquez-Gulías Martínez⁵. El edificio así resultante después del negativo añadido, pasa casi desapercibido en el bloque de edificios que forman esta manzana de la calle del Capitán Eloy.

Desde el punto de vista comparativo entre el proyecto y el estado actual⁶, destaquemos otros aspectos de interés. El más llamativo es la alteración del balcón de la primera planta, situado sobre las tres puertas de entrada balconadas con balaustres, y en los extremos –en el eje óptico de las pilastras–, en tondos ovales (en número de seis), las iniciales del propietario entrelazadas “J.A”, cual sello de mano al estilo antiguo con el que los señores acostumbraban a marcar sus propiedades⁷. Hagamos notar asimismo la inexistencia de los filetes decorativos, que iban sobre las pareadas puertas laterales del primer piso y de los remates, las cuales en esta altura iban entre piezas a modo de capiteles con páteras concéntricas.

En los planos (nº 3) de las plantas se aprecia la distribución interior, con dos pisos por planta. Hacia la fachada, dos gabinetes en los extremos y entre ellos una sala iluminada por dos ventanas. Dos dormitorios y una alcoba reciben luz a través de ellos, conteniendo cada piso otros dos dormitorios completamente interiores, en la parte de atrás, donde se sitúan el comedor y la cocina. Al fondo una galería, en uno de cuyos lados se halla el retrete y cuarto de baño, separados. El nivel superior (plano nº 4), igualmente dividido, tiene dos salas en los extremos, con alcoba y desván hacia la fachada y cuatro dormitorios completamente interiores en el centro del piso, situando el arquitecto en la parte posterior, sobre la galería del nivel inferior, un nuevo dormitorio, cocina y despensa y un sencillo retrete.

III. EL ARQUITECTO

Daniel Vázquez-Gulías Martínez nació en Beariz (1.VIII.1869) y falleció en A Coruña (13.II.1937), reposando sus restos mortales en el cementerio de Ourense. Casó el 16.I.1902, en Lovios, con María Álvarez Alonso, unión de la que nacerían siete hijos. Estudió la carrera de arquitectura en Madrid, ampliando estudios en París y Alemania. Desde el premiado proyecto del Balneario de A Toxa (Pontevedra), su trayectoria profesional se centra principalmente en nuestra ciudad, en la que realiza diversos y significativos edificios y espacios urbanísticos. Entre otras, son obras salidas de sus manos el edificio de Caixa Ourense (1913) en la Plaza del Obispo Cesáreo, paradigma de su quehacer en la que la gran vidriera, y la magnífica escalera, quedan tras una espectacular fachada, edificio reacondicionado recientemente por el arquitecto Suances. La plaza frente a él, llevaba sus trazas cuando se llamaba de Concepción Arenal. Llevaba columnas en la entrada principal, balaustrada y ánforas de fundición, espacio urbanístico muy ponderado por los que le disfrutaron. La “Casa Fermín” en la Plaza Mayor; la “Casa de los Olmedo”, que tuvo almacenes, en la esquina con la calle Lamas Carvajal; el actual Gobierno Militar en la Calle del Paseo (1903); el inmueble nº 32 de Capitán Eloy –frontal prácticamente al que aquí estudiamos–, la hermosa casa entre farmacias de la Plaza del Alférez Provisional, que tiene delante la señera estatua de San Rosendo de Xosé Cid, interviniendo asimismo en la configuración del edificio de la Deputación Provincial. Otras son las obras ya desaparecidas, como el Hotel Roma, en la Calle del Progreso, y el recientemente derribado en la esquina calles Ramón Cabanillas / Avenida Buenos Aires. Son una muestra señera de un pasado todavía reciente que no sólo no debe desaparecer sino que debe buscarse su adecuación a la vida de nuestra época, en pos de su integración en el tejido urbano.

Con este breve estudio, al tiempo que damos a conocer una obra inédita o al menos no publicada de este arquitecto, queremos contribuir a la recuperación de la memoria histórica ciudadana en la persona de uno de los más importantes creadores que ha tenido la ciudad de Ourense, en la que desarrolló su labor sobre todo durante el primer tercio del siglo⁸. Un estudio exhaustivo de su producción nos revelaría, cuando menos, la primera expansión urbanística de la ciudad, en una época como la de Alfonso XIII en la que se ponen las bases en Ourense tanto del Galleguismo como de la Generación “Nos”. A modo de coda final, señalemos tan sólo que tanto D. José Aguirre como D. José Suárez tenían otro vínculo en común: ambos eran socios protectores del Círculo Obrero Católico de Ourense⁹.

NOTAS

1 Queremos agradecer la ayuda prestada por el arquitecto técnico D. Fernando Rodríguez Nespereira, con el que nos sentimos hermanados en la labor de estudio, divulgación y defensa de nuestras señas de identidad más recientes, concretamente circunscritas al campo arquitectónico. Sin su inestimable colaboración nuestra aportación no habría tenido lugar.

2 Cfr. Luis RIVAS VILLANUEVA, *Do Posío os Remedios. Un paseo histórico pola rúa de progreso*, La Región, Ourense, 1989, colección “As Barxas 1, 63: “*Competía en calidade e cantidade como ferraxeiro con Villanueva Lombardero, un viciño seu de Taramundi, José Aguirre, quen mantivo durante moito tempo a ferraxería na Praza do Ferroata que se situou tamén na rúa do Progreso, construíndo con (sic) paso do tempo moitos e grandes edificios modernistas na cidade, atinxindo un dos negocios máis prósperos da capital*”.

3 Las obras se iniciaron el 13.III.1911 y tuvieron su conclusión el año 1918, inaugurándose el 20 de Junio. Las gestiones para su realización se inician en 1895, aprobándose por R.O. de 22.II. 1909. El diario local *El Miño* de 1.III, publicaba la fausta noticia. Cfr. Segundo ALVARADO BLANCO, Manuel DURAN FUENTES, Carlos NAR-DIZ ORTIZ, *Puentes históricos de Galicia*, La Coruña, 1989, 351-4.

4 Cfr. Lago SEARA MORALES, “Evolución histórica da cidade de Ourense”, *Galicia patrimonio arquitectónico e territorio II e III xornadas de arquitectura galega*, C.O.A.G., 1984, 20-36, concretamente pp. 27 y 29.

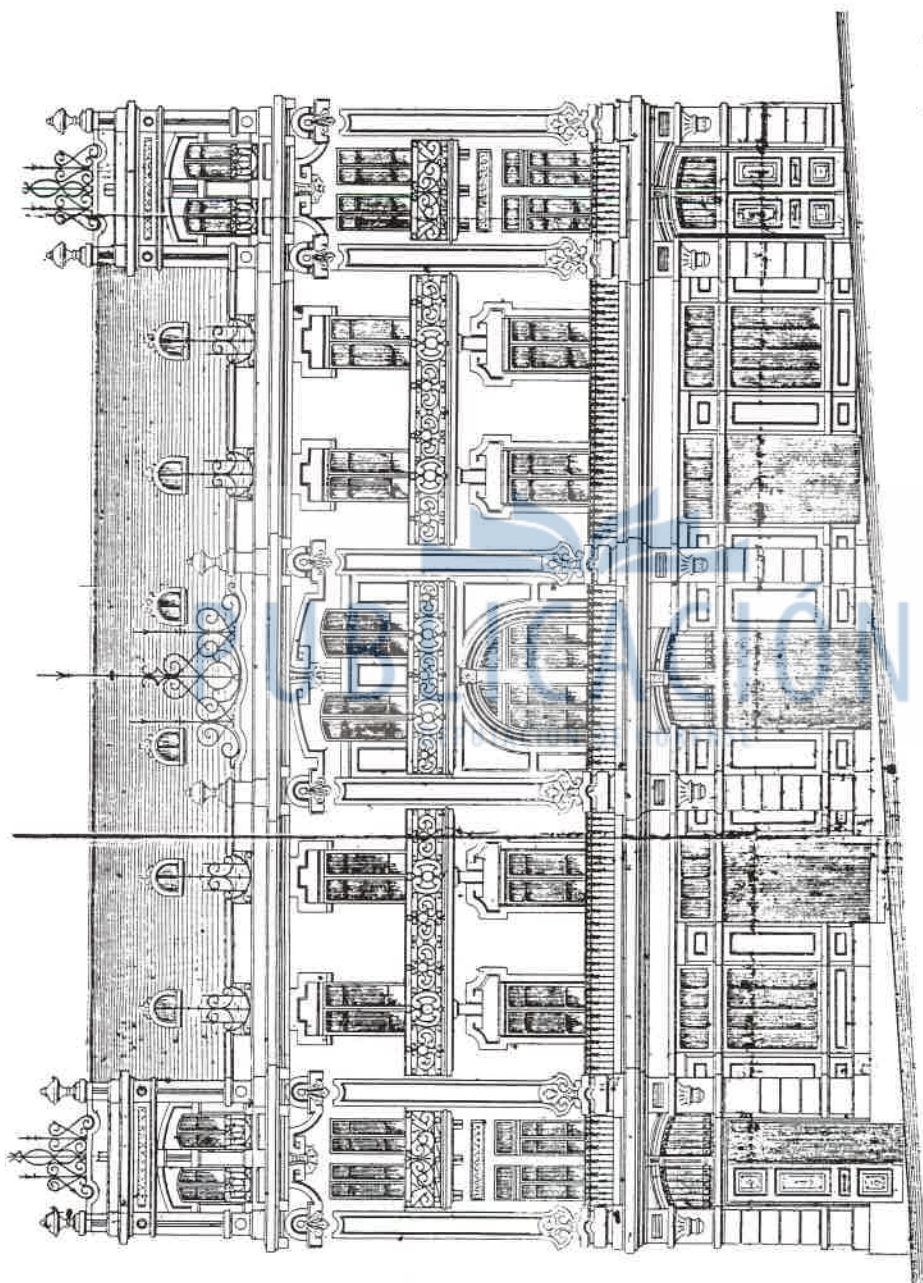
5 Marcos VALCARCEL es uno de los pocos autores que ha escrito monográficamente sobre este arquitecto, en un artículo periodístico conmemorativo, a los cincuenta años de su fallecimiento. En su artículo –publicado hace unos años en el diario *La Región*– menciona que en la calle Capitán Eloy construye varios edificios, pero parece referirse tan sólo al inmueble nº 32.

6 Sin entrar en ulteriores estudios, como el de historiar cuándo y por qué se le dio la nueva planta, qué pretendió el que hizo el añadido y reforma, etc.

7 El edificio con el que finaliza esta manzana de esta calle del Capitán Eloy, esquina calle del Paseo, lleva asimismo por nombre “Aguirre”, en cuyo bajo se halla una entidad bancaria (Banco Hispano-Americano). Toda esta acera de números impares, pues, queda caracterizada por estos dos inmuebles debidos a la familia Aguirre.

8 Para estas notas nos hemos basado en el aludido artículo de Marcos VALCARCEL y en un estudio del arquitecto Santiago SEARA MORALES, a quien le agradecemos poder citar su investigación. Sorprende que en Ourense se halla escrito tan poco sobre su obra, posible razón por la que ni en la *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 29 o en el anexo, T. 31, ni en las voces “Arquitectura”, T. 2, y sobre todo “Modernismo”, T. 21, se alude para nada a su labor, ignorando a su vez la existencia estilística del *Art Nouveau* en nuestra ciudad.

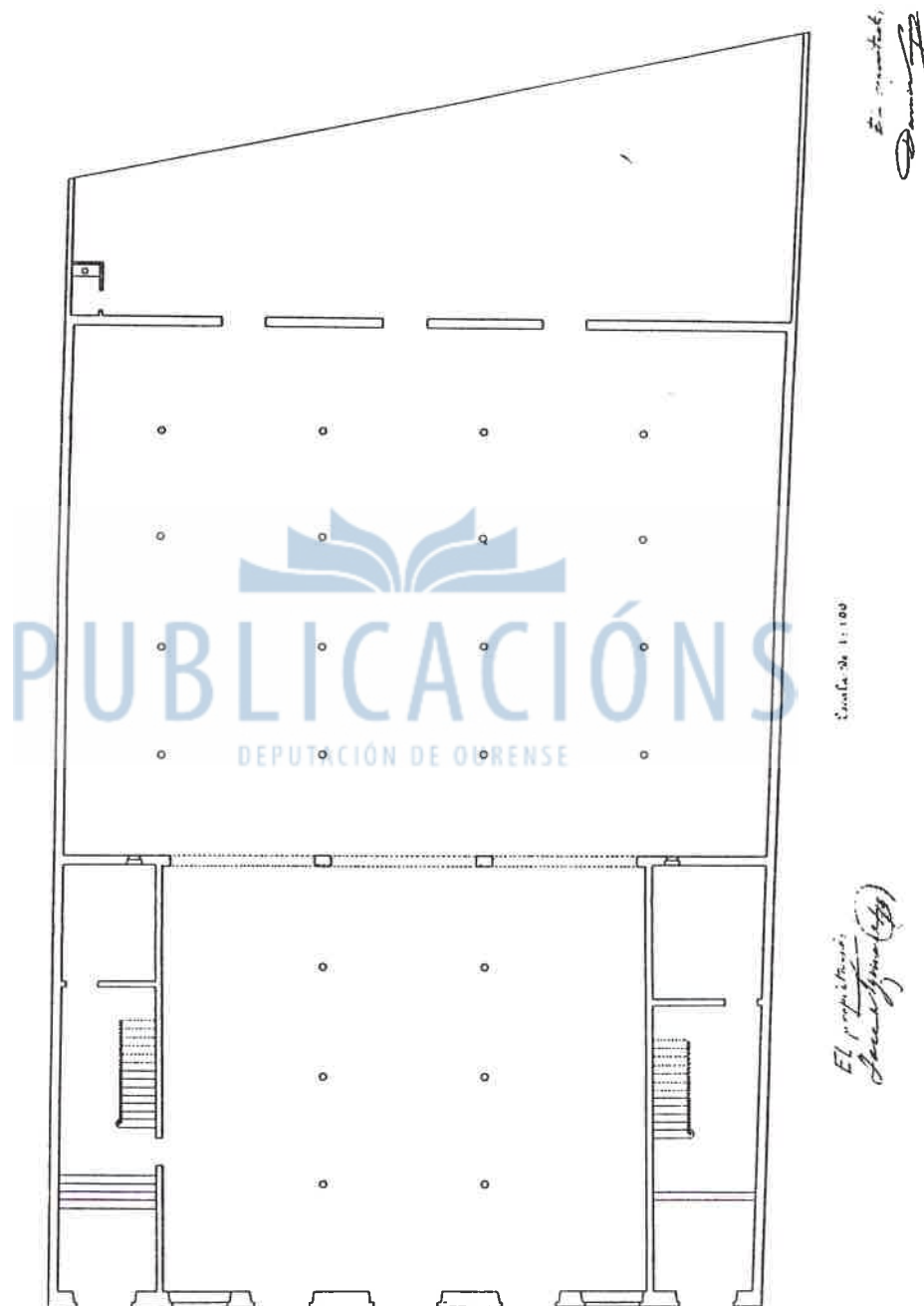
9 Cfr. Jesús DE JUANA, “Oríxes do sindicalismo católico en Ourense: fundación e organización do ‘Círculo Católico de Obreros’, *IIIª Xornadas de Historia de Galicia*, imp. Paz, Porriño, 1986, 257-320.

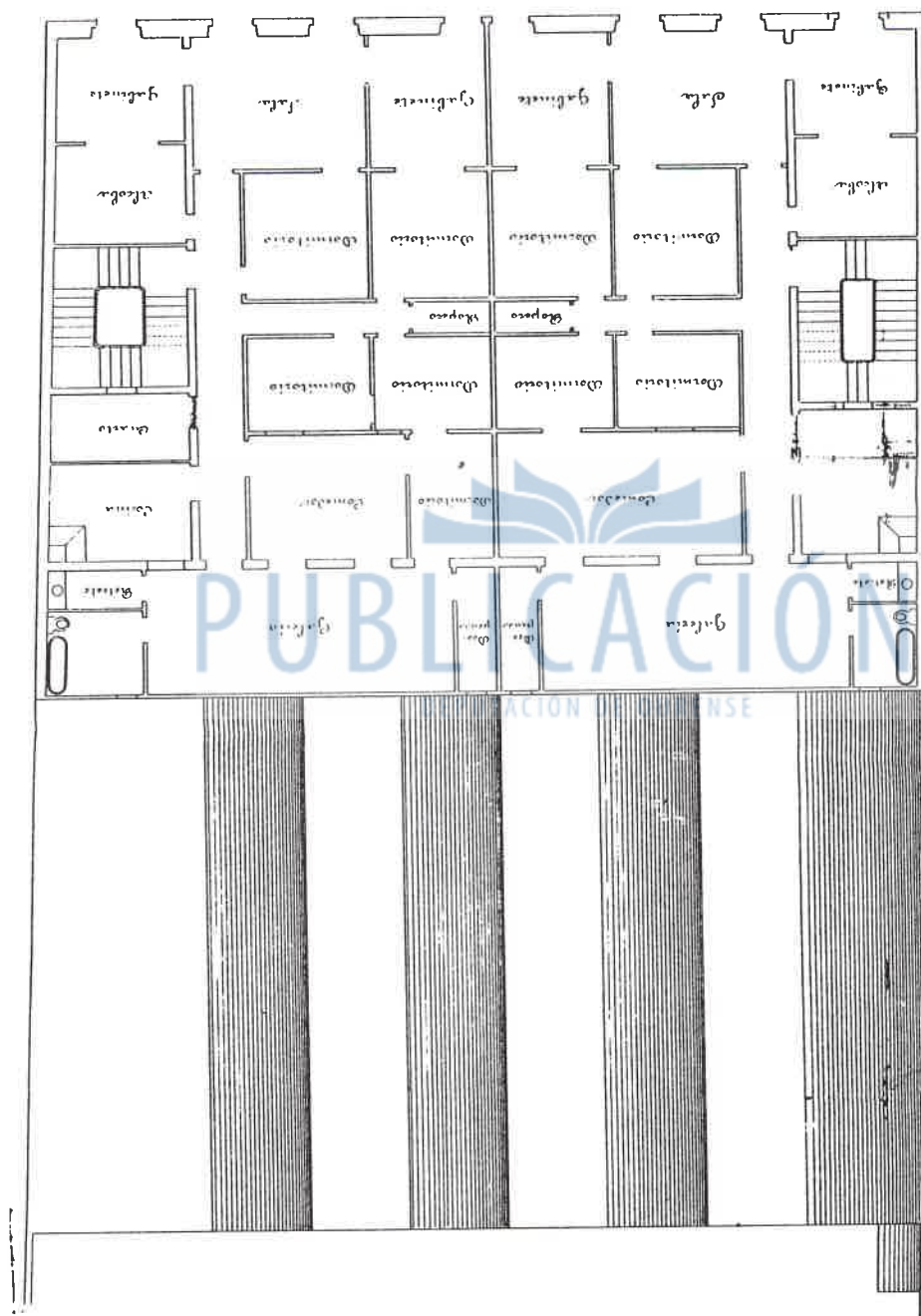


*El Arquitecto:
Domingo Vázquez*

*Escrito
en la ciudad de México a 15 de Mayo de 1888*

El arquitecto D. Vázquez

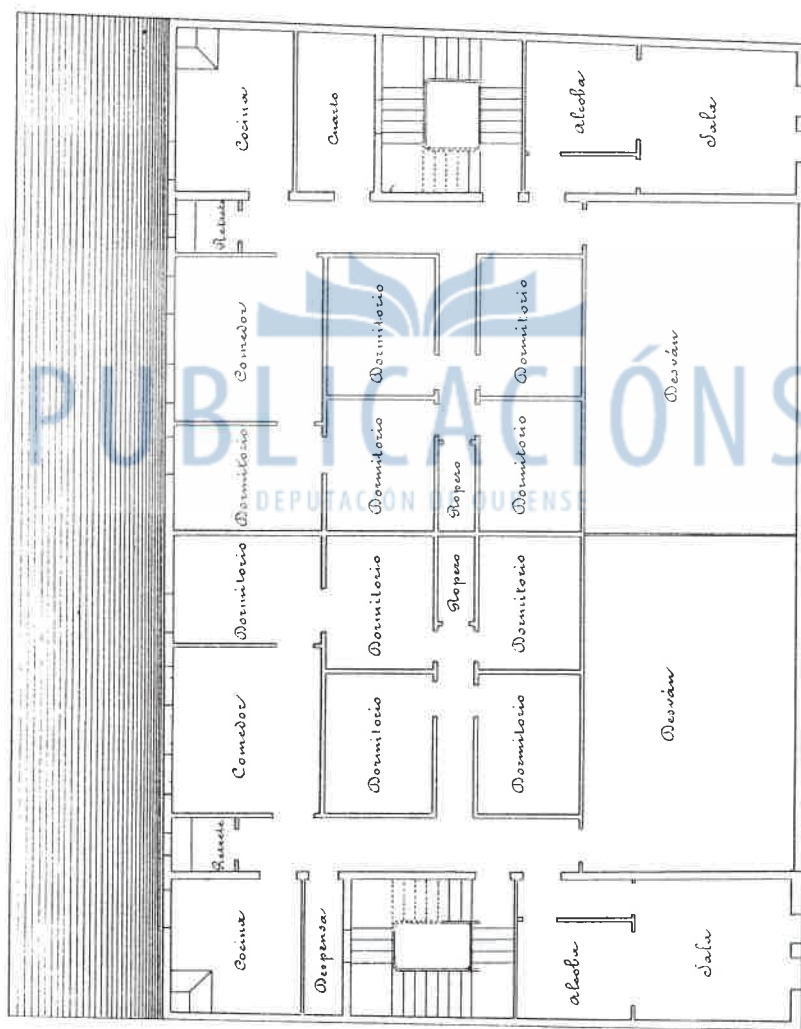




El arquitecto
Vázquez Gulias

Escala de 1:100

El propietario
F. Vázquez



Escala de 1:100

El propietario:
José A. G. G. G.

El arquitecto:
Dominio



DEPUTACIÓN DE OURENSE

El Arquitecto:
Daniel Vázquez



Mercedes Gallego Esperanza

Aproximación a la escultura de los centros escolares de Orense

I

Hasta los años ochenta en que se comienza a aplicar la llamada “ley del 1%”¹, no es frecuente dotar a los centros escolares de obras de arte, sin embargo con anterioridad a esta década se realizaron un grupo de esculturas, la mayoría promovidas por colegios privados, que nos permiten completar algunos aspectos artísticos y sociales de este tipo de arte.

A lo largo del tiempo fueron varios y diferentes los promotores de la escultura que podemos denominar “escolar” por su destino. Si hacemos un somero análisis de esta, se puede llegar a apreciar la evolución de la enseñanza en la provincia. Partimos de 1932 con el *monumento a Curros Enríquez* en el grupo escolar de su mismo nombre, que aunque inaugurado en esta fecha, el proyecto data de algunos años antes coincidiendo con una política educativa que perseguía la multiplicación de las escuelas primarias. Durante mucho tiempo fue el colegio modélico de la ciudad. Su denominación y el sencillo grupo escultórico también lo cargan de significado, pues coincide con un momento en el que se está reivindicando la figura del escritor. Por las mismas fechas en La Coruña, con la ayuda económica de los emigrantes cubanos, Asorey está construyendo un gran monumento en su honor.

De los años cincuenta a los sesenta es el apogeo de los centros religiosos. Se inauguran el Seminario Mayor y los nuevos colegios de los Padres Salesianos y los Hermanos Maristas. Todos ellos con un repertorio escultórico destinado a confirmar su carácter religioso y a homenajear al fundador.

Desde 1965, en que se erige *el busto de Eumenio Ancochea*, hasta mediados de los ochenta en que la Xunta comienza a aplicar la ley antes citada, no se había vuelto a dotar a ningún centro orensano con relieve o escultura alguna². El nuevo mecenazgo oficial trae novedades que se reflejan sobre todo en un mayor aperturismo.

La iconografía de la escultura escolar se adapta a las características ideológicas del centro, en los públicos toda la temática es laica, quizás, porque su realización coincide con períodos políticos aconfesionales –República y Democracia– y porque no hay ningún ejemplo de época franquista que podía haber sido más proclive al tema religioso. En contrapartida, en los colegios católicos está toda ella dedicada a los santos, bajo cuya advocación se ha levantado el edificio, o a los fundadores de las órdenes a las que pertenecen.

En un espacio de tiempo tan dilatado –sesenta años– las características formales y los rasgos estilísticos son diversos y arrancando del figurativismo llegamos en los momentos actuales a un predominio del neofigurativismo y la inclusión de algunos ejemplos plenamente abstractos, como son las obras de Luis Borrajo o Xoan Torres.

El material, uno de los elementos que determina el aspecto formal de la obra, va parejo a las orientaciones artísticas. Predomina el granito, pero también encontramos bronce, cemento, acero, mármol y cerámica.

Los autores son todos ellos de origen gallego, pero de formación diversa y con distintos puntos de vistas a la hora de concebir la pieza. Este último aspecto se verá también determinado por la procedencia del encargo. Los colegios religiosos suelen dar al escultor unas normas muy concretas sobre las características iconográficas y de material que se deben de cumplir, el ejemplo más ilustrativo de ello sería el contrato firmado entre Failde y los Hermanos Maristas para la ejecución de los relieves de la fachada en el que se especifica tema, tipo de piedra, medidas,³ ... Los centros públicos la única limitación que encuentran es la económica, que a veces, va pareja a la idea burocrática de “puro trámite”.

II

- Título.-** A CURROS ENRIQUEZ (lám. 1,2)
Autor.- ENRIQUE BARROS (busto) / ANTONIO FAILDE (gallega)
Año.- 1932.
Localización. Grupo escolar Curros Enríquez. Orense
Material.- Cemento (busto) / Granito (gallega y pedestal).
Medidas.- Conjunto: 300 x 125 x 140 cms.
 Busto: 70 x 43 x 34
 Gallega: 120 x 70 x 75
Inscripciones. En placa de mármol: RECUERDO / A / CURROS ENRIQUEZ / DE
 LOS / EX-RESIDENTES / EN CUBA A / QUIEN TANTO / PRESTIGIO /
 EN / LA EMIGRACION / 1851-1951.

Se trata de un conjunto compuesto por un sencillo pedestal en el que descansa el busto del escritor de facciones estilizadas, que no consigue captar plenamente su personalidad. En la parte inferior aparece sentada, en actitud melancólica y pensativa, una joven aldeana ataviada con el traje típico y sujetando en su mano derecha una rama de laurel. Es probable que la muchacha representada aluda a Rosa, protagonista del poema “A Virxen do Cristal”.

El monumento se debe a dos artista orensanos. El busto fue ejecutado por Enrique Barros, nacido en tierras de Verín y que cursó estudios en Madrid, pensionado por la Diputación de Orense, la cual posee dos de sus obras. A comienzos de los años treinta, tenía taller en Bilbao y allí realiza el *busto del filántropo García Barbón* para la villa de Verín pieza más conseguida que la de Curros, que sorprende por el material y por el alejamiento de la iconografía habitual. Por lo demás, sigue las pautas clásicas centrando la atención en la cabeza y el cuello, el resto aparece como una masa cúbica cortada en planos verticales. La aldeana, obra de Antonio Faílde, presenta rasgos característicos de su primera etapa, el canon más alargado de lo que luego será habitual en él y el folklorismo más patente. Debe añadirse la semejanza formal y estilística con la “rapaza” que realizó para el *monumento de Lamas Carvajal* en Orense, inaugurado a finales de los cuarenta. La última, aunque trabajada de manera más detallada, resulta más primitiva y espontánea que la primera.

DEPUTACIÓN DE OURENSE

III

Título.-	OBISPO BLANCO NAJERA
Autor.-	FRANCISCO ASOREY
Año.-	1953
Localización.-	Seminario Mayor. Orense
Material.-	Bronce (estatua)/Piedra (pedestal)
Medidas.-	Conjunto: 580 cm. Estatua: 230

Coincidiendo con el primer aniversario del fallecimiento del obispo Blanco Nájera, a quien se debe la fundación del Seminario Mayor, se celebran unos solemnes funerales y se inaugura una estatua, encargada poco tiempo antes al escultor Francisco Asorey y financiada por un grupo de amigos y admiradores. Se coloca en el claustro, sobre un alto pedestal del arquitecto José Barreiro.

Representa al prelado de pie, en actitud de caminar, gesto que se refleja en el tratamiento de la vestimenta que parece agitada por el viento. Su mano derecha apenas se extiende para bendecir, mientras la izquierda sostiene el cetro y los planos del seminario. Dentro del repertorio de grandes estatuas realizadas por Asorey, ésta se encuentra entre las mejores por la captación psicológica del personaje, hombre de carácter firme y decidido, y por la plasticidad de los ropajes.

Título.- MARIA AUXILIADORA (lám. 3).
Autor.- ANTONIO FAILDE.
Año.- 1952-1954.
Localización.- Fachada Colegio Salesianos. Orense.
Material.- Granito de Barra de Miño.

Título.- JESUS MAESTRO / BEATO MARCELINO CHAMPAGNAT (lám. 4,5).
Autor.- ANTONIO FAILDE.
Año.- 1958-1960.
Localización.- Fachada colegio Maristas. Orense
Material.- Granito de Piñor.
Medidas.- 300 x 200 cms.

Durante los años cincuenta Failde realiza varios encargos para los nuevos colegios de los Padres Salesianos y los Hermanos Maristas. Como remate de la fachada principal del primero, ejecuta una *María Auxiliadora* en bulto redondo siguiendo la iconografía tradicional, en la que aparece la Virgen como Omnipotencia Suplicante con amplia corona de metal y llevando en la mano derecha el cetro y en el brazo izquierdo el niño también coronado.

El trabajo encomendado por los Hermanos Maristas, fueron dos relieves para ser colocados en sendas fachadas del edificio. Uno de ellos está dedicado a *Jesús Maestro*. El escultor realiza una composición perfectamente simétrica cuyo eje es la figura divina. La mitad superior del conjunto nos traslada al mundo románico, con un Jesús en actitud hierática y frontal, custodiado por dos ángeles a semejanza del que aparece en el Pórtico de la Gloria. Aunque su gesto aquí no es el de bendecir, la posición de su mano derecha lo recuerda. La túnica marca la verticalidad de la composición, sólo interrumpida por la suavidad de las curvas del manto que recoge en su brazo izquierdo. En la mitad inferior se agrupan cuatro niños en torno a él respetando perfectamente la simetría ya aludida, distribuyéndose de dos en dos a ambos lados y estando los de menor estatura más próximos al Maestro.

El otro relieve representa al *Beato Marcelino Champagnat* y mantiene el mismo esquema compositivo. El fundador rodeado de niños es el eje central del conjunto, el leve gesto de su cabeza hacia la derecha rompe la frontalidad. Alguno de los chiquillos se elevan sobre taburetes, consiguiendo así una escala más coherente, a la vez que evita repetir la distribución compositiva del anterior; pese a ello, siguen manteniendo gran similitud. También es paralela en ambos la solución que adopta para evitar los espacios vacíos que podían quedar en torno a las figuras principales en su mitad superior, para ello, dos ángeles enmarcan la figura de Cristo y tres palomas vuelan en torno al beato.

A pesar de que son pocos los años que transcurren entre *María Auxiliadora* y los relieves de los Hermanos Maristas, existen diferencias formales considerables. La Virgen muestra desde el punto de vista formal una técnica más depurada, con un mayor tratamiento de los rostros y las telas que envuelven su cuerpo en amplios y pesados pliegues, favorecidos por el carácter de escultura exenta. Los relieves apuntan a un Faílde más genuino y personal, y si bien sabemos que la temática fue impuesta, no hay duda sin embargo que el escultor dejó su impronta en la manera de interpretarla.

Título.- S. JUAN BAUTISTA DE LA SALLE (lám. 6)
Año.- 1959
Localización.- Casa de la Cultura (Antiguas EECC). Verín
Material.- Bronce
Medidas.- Conjunto: 177 x 62 x 72 cm.
 Busto: 60 x 60 x 30 cm.
Inscripción.- S. J. Bta de la SALLE
 VERIN/ AL/ FUNDADOR/ DE LAS/ EE-CC/ 1952

En los jardines de la fachada principal de las antiguas Escuelas Cristianas, se alza sobre escueto pedestal de granito el busto del fundador del que desconocemos su autor⁴. Nos consta que fue fundida en Orense por Malingre. La obra ofrece un planteamiento muy tradicional y fiel a la iconografía que las estampas reproducen del santo. Aparece vestido con sotana que ciñe en la cintura con un fajín y cubre con una capa. Su cabeza la rodea la aureola de la santidad y el rostro muestra una actitud de recogimiento con la mirada baja y concentrada.

Título.- EUMENIO ANCOCHEA BOSCOSSI (lam. 7)
Autor.- ALFONSO VILAR
Año.- 1965

Localización.- Antiguo colegio Sta Leonor. Puebla de Trives

Material.- Granito

Medidas.- Conjunto: 270 x 105 x 75 cm.

Busto: 80 x 55 x 37 cm.

Inscripción.- A/ D. EUMENIO/ ANCOCHEA BOSCOSSI/ QUE AL FUN
DAR EL COLEGIO/ SANTA LEONOR/ HIZO A SU PUEBLO
EL MEJOR LEGADO/ LOS ANTIGUOS ALUMNOS/ Y/ TRIVE-
SES AGRADECIDOS/ 1965.

Delante de la fachada del antiguo colegio de Sta Leonor, ya en la vía pública⁵, se levanta el monumento que los antiguos alumnos y el pueblo de Trives dedican al filántropo. Hombre que después de haber sido emigrante en Argentina y consciente de la falta de centros, que pudiesen facilitar una preparación práctica a los jóvenes de la zona, crea una Fundación de la que dependía el colegio encomendado a los Hermanos La Salle. Actualmente se encuentra cerrado y a la espera que algún organismo pueda devolverle a la actividad.

El conjunto, todo él de granito, está formado por un pedestal de dos bloques, paralelepípedo el superior y trapezoidal el inferior. Por el busto del homenajeado de edad avanzada, frente despejada, ojeras y pómulos pronunciados. El estilo es perfectamente identificable con el de su autor, el pontevedrés Alfonso Vilar, que sigue la línea acostumbrada para este tipo de obras, en las que la mayor pretensión es reproducir el modelo lo más fielmente posible. Conviene recordar como antecedentes, el *busto del Dr. José Touriño* (Marín-Pontevedra) o el de *Fleming* (Villarcía-Pontevedra).

IV

Título.- JOHN DEREER (Serie). lám 8, 9 y 10.

Autor.- XOAN TORRES

Año.- 1985

Localización.- Instituto de Bto. Ribadavia (2).
Colegio Público de E.G.B. Bande
Colegio Público de E.G.B. Carballiño.

Material.- Fibra de vidrio pintada de color rojo.

Medidas.- 50 x 70 x 50 cms (aprox.)

Título.- LOS PALESTINOS NO HABLAN HEBREO (lám. 11).

Autor.- XOAN TORRES.

Año.- 1985

Localización.- Escuela Hogar Mariñamansa. Orense

Material.- Hierro / Madera.

Medidas.- 180 x 100 x 110 cms..PM 1.00”

Las cuatro primeras pertenecen a una serie inspirada en aperos de labranza, de ahí, el nombre de John Deree, conocida marca de maquinaria agrícola.

Xoan Torres, que actualmente se encuentra inmerso en un arte conceptual, parte aquí de premisas constructivistas con las que ejecuta unas obras de inspiración y procesos mecánicos. A base de un color y unas formas elementales, planos curvos y líneas quebradas, construye los volúmenes. El resultado final son unas piezas racionales y depuradas a través de las que epetende buscar lo intemporal del mensaje y de la propia obra.

En *Los palestinos no hablan hebreo*, el concepto intelectual prevalece de manera más acentuada que en las anteriores. Fue concebida como una obra plástica en un espacio en que las líneas suplen a las masas tridimensionales.

Título.- HOMENAXE O ENSINO. (lámina 12)

Autor.- ARTURO ANDRADE

Año.- 1985

Localización.- Instituto Bto. Allariz

Material.- Piedra

Medidas.- Conjunto 220 x 145 x 100 cms.

Grupo 160 x 136 x 96 cms.

Inscripción.- “HOMENAXE O ENSINO / 31-1-85 / ARTURO ANDRADE”

A la altura del espectador sobre una pequeña base, se han colocado tres figuras que representan a unos estudiantes, a juzgar por los libros que llevan bajo el brazo. Están organizados en orden decreciente de derecha a izquierda. La composición bastante cerrada se ve aligerada por las convexidades asimétricas de la parte central del conjunto. El resultado final no es afortunado al fallar el esquema compositivo y el dominio del material.

Título.- D. JUAN BOSCO (lám. 13)

Autor.- FERNANDO GARCIA BLANCO

Año.- 1985-1986

Localización.- Jardines D. Bosco. Orense

Material.- Piedra de Moya

Medidas.- Grupo D. Bosco: 190 x 120 x 60 cm.

Grupo niños: 100 x 80 x 60 cm.

Niño sentado: 80 x 100 x 50 cm.

Inscripciones.- ME BASTA SABER QUE SOIS JOVENES/ PARA AMAROS/
(DON BOSCO)
LA FAMILIA SALESIANA/ Y LA CIUDAD/ DE ORENSE A
DON BOSCO/ AÑO/ INTERNACIONAL/ DE LA JUVENTUD/
1985.

En 1985 se cumplía el setenta y cinco aniversario de la llegada de los primeros salesianos a Orense. Para celebrarlo se convocaron diversos actos entre ellos el levantamiento de un *monumento a Don Bosco* ⁶. La financiación se hace mediante aportaciones de antiguos alumnos, amigos, padres y escolares.

El conjunto lo integran tres grupos escultóricos. En el principal aparece D. Bosco mostrando su pecho a través de la sotana desabrochada, un niño llora a su lado y otro le tira del hábito. En el segundo, un chico semiarrodillado abraza a una niña harapienta mientras escuchan atentos al santo. La misma atención le presta el joven que aparece sentado junto a un balón. Todos carecen de pedestal y ello obedece, según el prelado diocesano encargado de la inauguración, a que se quiere resaltar que el educador debe de ser accesible a los alumnos.

La obra figurativa y tradicional, no aporta nada nuevo a la iconografía de D. Bosco. Su autor, que tiene taller en Santiago conoce perfectamente los gustos del cliente, pues anteriormente había realizado para la misma Orden el *monumento a D. Bosco* en Santiago, un busto para Cambados y una estatua para Caracas.

Título.- ABEANCO PARA BRANCUSI (lám. 14).
Autor.- LUIS BORRAJO.
Año.- 1986.
Localización.- Instituto de Bto. "As Lagoas". Orense
Material.- Acero CT 34-35
Medidas.- 3680 x 1170 x 860 mm.

Título.- XULIO E OS PAXAROS (lám. 15).
Autor.- LUIS BORRAJO.
Año.- 1987.
Localización.- Escuela-Hogar. Orense.
Material.- Acero CT 34-35.
Medidas.- 1550 x 510 x 490 mm.

Con solo un año de diferencia la Consellería de Educación encarga al escultor orensano Luis Borrajo dos obras. Por su proximidad en el tiempo ambas tienen varios puntos en común, pertenecen a un momento en el que el artista está ya plenamente volcado en una escultura de premisas más europeas. Hace tiempo que ha dejado atrás la búsqueda en la raíces autóctonas, que había dado lugar a una serie de piezas de formas muy vinculadas al mundo rural gallego. Las que nos ocupan son fruto de un estudio y conocimiento de escultores de la talla de Julio González, Brancusi, Chillida y Oteiza muy en particular. Su admiración y reconocimiento público hacia ellos queda patente en los títulos de algunas de sus obras: *Arbore para Oteiza* (1972) *Para volver al Africa* (1982), en recuerdo del malogrado Mon Vasco y ahora *Abeanco para Brancusi* y *Xulio e os paxaros* esta última en honor de Julio González.

La abstracción total, la claridad de factura y el material, serían otros de los aspectos en común que comparten ambas esculturas, aunque desde el punto de vista formal su concepción es diferente. *Abeanco para Brancusi* está realizada a base de elementos geométricos planos que la liberan de la masa, inspirada de forma muy somera en la *Columna Infinita* de Brancusi, consigue Borrajo una mayor sensación de movimiento, de girar en el espacio, en parte acentuado por la utilización de diagonales en un juego limpio y matemático. Con sus más de tres metros y medio ofrece un aspecto monumental que parece querer envolver el espacio dentro de su interior. Esa pureza de líneas a la que antes aludíamos contribuye a hacerla más imponente y más fría pero también mas exacta.

Sin embargo en *Xulio e os paxaros* la materia casi desaparece y la forma se vuelve muy abierta, toda ella es oquedad, se acerca más al espectador por su tamaño reducido y por sus formas mas humanas.

Título.-	NIÑO EN EL PUPITRE (lám. 16)
Autor.-	COCHORRO (Luis Fernández González)
Año.-	1987
Localización.-	Colegio Público de E.G.B. Sandiás
Material.-	Mármol de color (estatua) Hormigón picado (pedestal)
Medidas.-	250 x 75 x 75 cm.

En un pedestal de hormigón descansa el bloque pulido, trabajado a base de formas curvas para insinuar al escolar y cúbicas para el pupitre en el que se sienta. El contraste entre las líneas del cuerpo del niño y las aristas de la mesa hacen que la luz que resbala suavemente por las primeras se quiebre al chocar con las segundas. Se trata de una obra muy compacta y cerrada, que

casi se puede decir que fluctúa entre la neofiguración y la abstracción. En ella se ha eliminado todo detalle superfluo llegando el artista a la insinuación de las formas.

La escultura se encuentra en relación con otras que realiza Cochorro y muy en especial con la de *Castelao* (1986). El mismo autor define su obra de estos años como: "...figurativa, con tendencia a la simplificación, a la curva y a la continuidad de líneas. Trato de plasmar ritmos más que a la figura en sí"⁷. Todo ello perfectamente aplicable al *Niño en el pupitre* y al propio estilo del escultor que partiendo de un aprendizaje figurativo se aproxima cada vez más a la abstracción.

Título.- O OLLO DO TEMPO (lám. 17)
Autor.- SUSO FERNANDEZ
Año.- 1988
Localización.- Instituto de Bto. Ribadavia
Material.- Granito de Trasalva
Medidas.- Conjunto 220 x 92 x 95 cm.
 Escultura 120 x 92 x 95 cm.

Título.- POMBA (lám. 18)
Autor.- SUSO FERNANDEZ
Año.- 1988
Localización.- Colegio Público E.G.B. Ribadavia
Material.- Cerámica
Medidas.- 150 x 80 cm

En el grupo escolar de EGB y en el Instituto de Ribadavia se colocan en mayo de 1988 dos obras del escultor orensano Suso Fernández. Aunque de la misma fecha, cada una de ellas tiene un planteamiento y una concepción diferentes, en parte determinado por el lugar en el que van a ser colocadas. Si se observan paralelamente pueden servir de ejemplo para comprobar una vez más la versatilidad del artista, que pasa de la figuración a la abstracción, con la misma facilidad que lo hace de la piedra a la cerámica. En *O ollo do tempo* desarrolla una forma abstracta en la que se aprecia un juego de curvas, con cavidades y redondeces rotas por cortes angulares de marcadas aristas. Persigue la abstracción sin olvidar todo lo que tiene que decir el material, dejándose llevar por él. Sin poner cotas a la creatividad, intenta respetar al máximo las formas naturales que ofrece el granito. Patente queda en la obra la preocupación que muestra por la inserción total de la pieza en el ambiente, que sea libre y que cree su propio espacio.

La *Pomba* es otra de las maneras que tiene de trabajar el escultor. Realizada en cerámica blanca y coloreada con acrílicos en colores aislados sobre formas geométricas, está ligada a su faceta ceramista y pictórica. Amante del color y con una larga trayectoria en la investigación de los modos del mundo folclórico y etnográfico gallego, La *Pomba* es un poco de todo ello. Sus colores azules, verdosos y amarillos, aunque atenuados, parecen inspirados en la paleta de Paul Klee. Las incisiones ondulantes, rectas o circulares son reminiscencias de los petroglifos gallegos que nos traen a la mente el gusto de Suso por los grafismos como nos ha demostrado en varias ocasiones.

Título.- JESUS TABOADA CHIVITE (lám. 19)
Autor.- BUCIÑOS
Año.- 1987
Localización.- Instituto Bto. Verín
Material.- Bronce (busto) / Granito (pedestal)
Medidas.- Conjunto: 232 x 79 x 48 cm.
 Busto: 50 x 40 x 32 cm.
Inscripciones.- O POBO DE / VERIN A / XESUS TABOADA / CHIVITE / 17-5-1987

Título.- NIÑOS COLUMPIANDOSE (lám. 20)
Autor.- BUCIÑOS
Año.- 1988
Localización.- Colegio Público de EGB Baltar
Material.- Bronce
Medidas.- 150 x 50 cm (aprox.)

Título.- EDUARDO BLANCO AMOR (lám. 21)
Autor.- BUCIÑOS
Año.- 1989
Localización.- Instituto Bto “Blanco Amor”. Orense
Material.- Bronce (relieve) / Granito (placa)
Medidas.- Conjunto: 70 x 50 cm
 Busto: 54 x 31 cm
Inscripción: EDUARDO / BLANCO AMOR / 1897-1979

Título.- GRUPO (lám. 22)
Autor.- BUCIÑOS
Año.- 1989
Localización.- Colegio Público EGB Blancos

Material.-	Bronce (relieve) / Granito (placa)
Medidas.-	Conjunto: 50 x 45 cm. Relieve: 25 x 25 cm.
Título.-	MUJER Y NIÑO (lám. 23)
Autor.-	BUCIÑOS
Año.-	1989
Localización.-	Instituto Bto. nº 5. Orense
Material.-	Bronce (figuras) / Hormigón (pedestal)
Medidas.-	Conjunto: 180 x 170 x 58 cm. Grupo: 100 x 133 x 50 cm.

Buciños, es uno de los escultores que mayor número de obras ha realizado para los centros escolares orensanos –cinco en total– que abarcan algunas de sus facetas, desde un figurativismo tradicional en los *bustos de Taboada Chivite* y *Blanco Amor*, al neofigurativismo de las restantes, llegando en el relieve del colegio de Blancos a rozar la abstracción. Todas ellas tienen en común el bronce, material preferido por el artista para la mayoría de sus esculturas. Tres de ellas coinciden en un tema que es frecuente en él, los niños llenos de vida y dinamismo.

El *busto del etnógrafo Taboada Chivite*, que se alza sobre un bloque rectangular de granito, se caracteriza por una concepción y tratamiento tradicional que sólo se rompe al evitar el detalle excesivo. Así, insinúa con incisiones las formas del traje y crea una asimetría al reducir el tamaño de uno de los hombros, contribuyendo a darle un visión más lateral que frontal. En la misma línea está el *relieve de Blanco Amor* más esbozado. La cabeza del escritor aparece de perfil y en torno a ella por su lado derecho asciende una rama de laurel apenas sugerida. Desde el punto de vista formal enlaza con *El Gaiteiro de Valdeorras*, relieve realizado por el artista en el mismo año, pero trabajado con mayor detalle.

Las piezas de Baltar, Blancos e Instituto nº 5 tienen en común la temática, los niños, que como ya hemos dicho, había tratado en otras ocasiones y a los que les confiere un sello personal. El relieve, que decora la fachada principal del colegio de Baltar, representa a una pareja de escolares columpiándose sobre un travesaño captados en el momento crítico en que parece romperse el equilibrio por parte de la niña al levantar una de sus piernas y un brazo, formando así una pronunciada “V”. En general, toda la composición está dominada por un juego de curvas originado por los movimientos de los distintos miembros de los cuerpos. El resultado final es una obra llena de dinamismo.

En el patio del Instituto nº 5, hallamos a la altura del espectador una joven reclinada sobre el pedestal. Tiende uno de sus brazos para sujetar a un niño, que de forma inestable se apoya en su rodilla, mientras muestra en alto un libro abierto. La composición recoge una serie de características que desde mediados de los ochenta el artista viene aplicando a varias de sus esculturas públicas y oficiales: figuras estilizadas en las que sólo se insinúan las formas sin pararse en lo secundario, dinamismo, movimientos ascendentes y disminución de las oquedades. El niño está fielmente inspirado en el que aparece en el *monumento Al libro* (La Coruña, 1976). Únicamente el tratamiento de la oquedad y un mayor frontalismo de este último lo diferencian. El relieve del colegio de Blancos difiere en varios aspectos de los que acabamos de ver, mientras que en ellos las formas se volvían ligeras, llenas de movimiento y de alegría, en este el resultado es un conjunto compacto. Los rostros, apenas esbozados en unas cabezas que logran emerger de la masa que los engloba, miran expectantes hacia la luz que los sacará del mundo de la ignorancia. Aprovecha Buciños, partiendo de un tema simbólico muy en consonancia con el lugar en que se encuentra, llegar hasta los umbrales de la abstracción.

Título.- RAMON OTERO PEDRAYO (lám 24)
Autor.- XOSE CID
Año.- 19 de abril de 1988
Localización.- Instituto Bto. "Otero Pedrayo". Orense
Material.- Bronce
Medidas.- 50 x 25 x 25 cms.

Título.- ADOLESCENTES (lám. 25)
Autor.- XOSE CID
Fecha.- 1989
Localización.- Colegio Público de EGB. Melón
Medidas.- Conjunto 290 x 80 x 80 cms.
 Grupo 185 x 55 x 40 cms.

En 1988 se celebra el primer centenario del nacimiento de Otero Pedrayo. Se acordó, por esta causa, erigirle un busto en el instituto que lleva su nombre y del que fue profesor. La Diputación Provincial sufragó los gastos. La pieza es la más desafortunada de todas las que el escultor realiza para los centros escolares de la provincia. A la poca favorecida ubicación, en la que la altura y la grandiosidad de las escaleras la empequeñecen, hay que añadir la marcada rigidez y falta de articulación de la propia obra.

En *Adolescentes*, Xosé Cid ha aplicado conocimientos desarrollados ya en obras anteriores de carácter público, el gusto por la piedra, el monolitismo, el tratamiento de los ropajes a base de planos curvos y suaves concavidades que recrean unas veces sensaciones envolventes como en *San Rosendo* (Orense) y otras parecen resbalar por los cuerpos, como en este caso o en el de la figura femenina de una plaza orensana. Sin embargo, en ninguna de las otras esculturas a las que nos hemos referido alcanza el grado de abstracción que consigue aquí. La estatua es un bloque monolítico en el que se esbozan las figuras de las adolescentes ataviadas con largas túnicas, disculpa que Xosé Cid aprovecha para realizar con las telas un juego de profundos planos curvos que alterna con otros menos apuntados, a la vez que recurre al hueco para quitar masa y marcar la separación de los cuerpos. Las muchachas alzan sus brazos consiguiendo la doble finalidad de facilitar la profunda oquedad y darle a la pieza un sentido ascendente, en contraste con el descendente de la pesadez de los paños que se deslizan por los cuerpos.

El tema de las adolescentes, lo volvemos a encontrar en dos obras en madera que ejecuta para un centro escolar del Barco de Valdeorras, una en bulto redondo y la otra puede colocarse indistintamente sobre una peana o la pared.

De mayor tamaño y también en madera es el *Grupo familiar* del Instituto de Allariz, que mantiene unas características formales en consonancia con el estilo que desarrolla el escultor actualmente.

NOTAS

1 Real Orden del 5 de diciembre de 1986 en la que se dispone: “La aportación estatal de al menos el 1% del presupuesto de cada obra pública financiada total o parcialmente por el Estado, se destinará a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o al fomento de la creatividad artística...”

2 Excluimos de esta apreciación las imágenes religiosas de devoción o las pequeñas esculturas de interior.

3 Según información de Francisco Pablos en *Itinerario plástico en la provincia marista de León*. 1989 pp. 55 y 58.

4 La única noticia que hemos podido recabar, pero sin confirmar, es que se puede tratar de una copia cuyo original se encontraría fuera de Galicia.

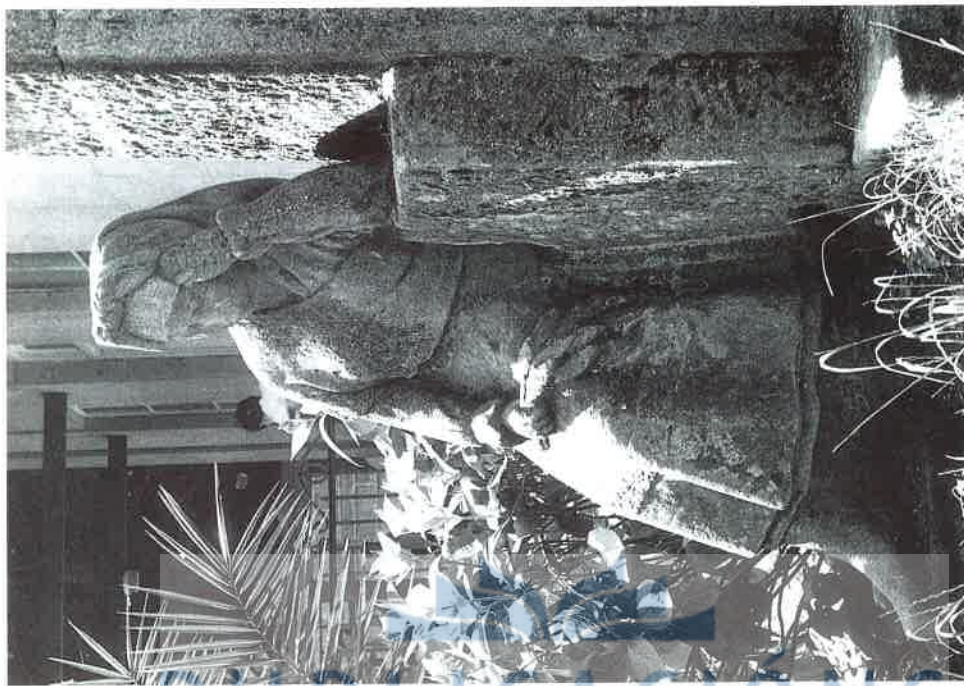
5 Por su ubicación este monumento también puede ser considerado como público, por ello ya aparece incluido en mi tesis doctoral *Aproximación a la escultura pública monumental en Galicia (desde 1875 hasta nuestros días)*. Defendida en la Universidad Complutense en 1990.

6 Idem.

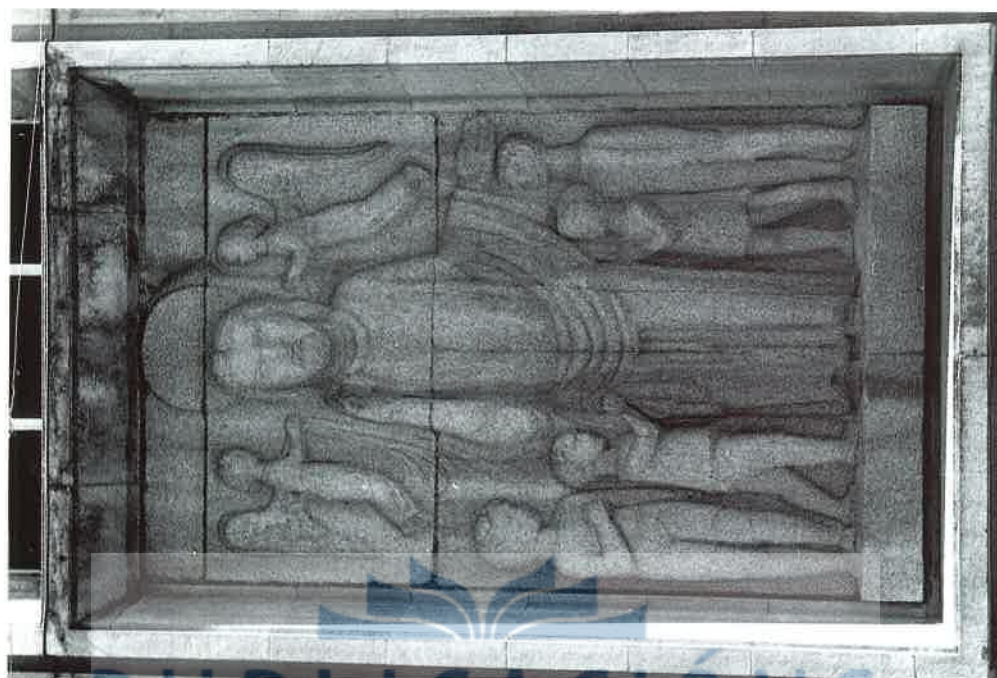
7 Recogido en M. Gil “Concluido el monolito a Castelao”. *La Voz de Galicia*. 7 de septiembre de 1986.



1.- Curros Enríquez. Orense



2.- Curros Enríquez. Orense



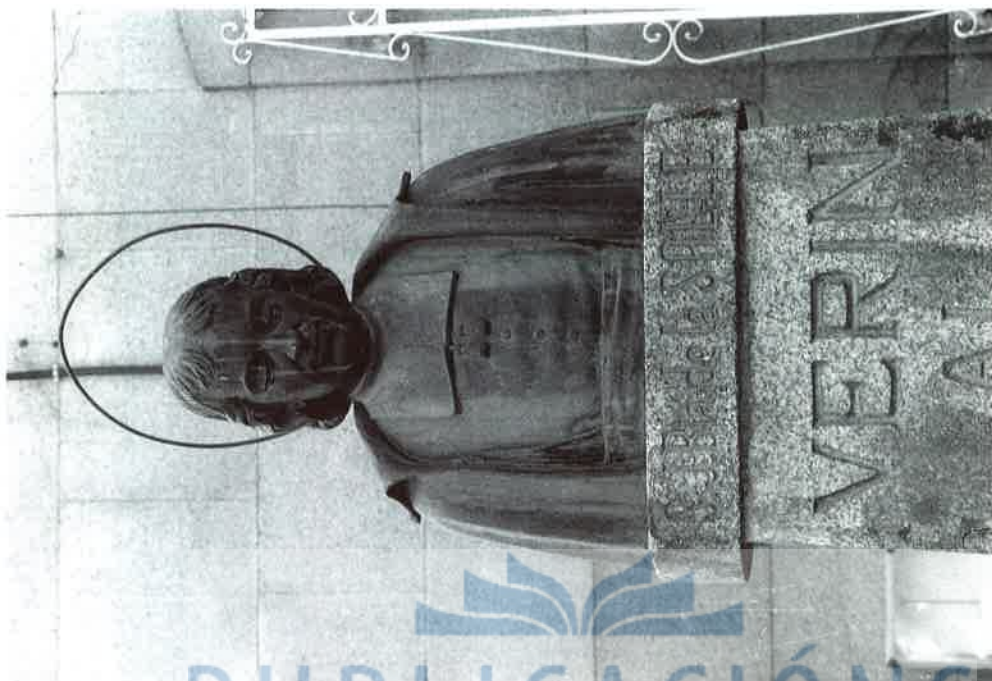
4.- Jesús Maestro. Orense



3.- María Auxiliadora. Orense



5.- Beato Marcelino Champagnat. Orense



6.- San Juan Bautista de La Salle Orense.



9.- John Deree. Bande



10.- John Deree. Carballiño



11.- Los palestinos no hablan hebreo.
Orense



12.- Homenaxe o ensino. Allariz



13.- D. Bosco. Orense



PUBLICACIONES

DEPUTACIÓN DE OURENSE