PORTA DA AIRA

Nº 5 Orense 1992-1993

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

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

PORTA DA AIRA

Revista de
Historia del Arte Orensano
Grupo Francisco de Moure
nº. 5. Ourense. 1992-1993.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA, vea de nuevo la luz. El número 5 consolida la trayectoria del grupo y testimonia la seriedad de nuestro ilusionado empeño de trabajar en la Historia del Arte Orensano. El esfuerzo que supone llevar al gozo de la letra impresa una publicación de las características de nuestra revista creemos merece la pena. PORTA DA AIRA, es ya repetida referencia de otros trabajos e investigaciones.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA, aumente el número de intercambios con revistas de muchas universidades e instituciones culturales de prestigio, ello nos estimula a superarnos para seguir siendo un vehículo digno de los valores artísticos de esta provincia.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA y el Grupo Francisco de Moure sigan mereciendo la confianza de las instituciones públicas que nos ayudan y sin cuyo concurso no podríamos financiar nuestras actividades, nos alegra poder agradecer de nuevo muy vivamente la subvención de la consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y la amable atención que nos ha dispensado tanto el Excmo. Sr. Conselleiro como su Delegado Provincial en Orense, Don Gabino García. También agradecemos la ayuda que significa para nuestra economía la compra de ejemplares de nuestra Revista por parte de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad de Orense.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA, siga incorporando en sus páginas trabajos de jóvenes investigadores universitarios que se interesan por el arte de Orense con rigor y eficacia. Son ellos una esperanza y la seguridad de una continuidad que es siempre alentadora.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA, siga siendo un foro de diálogo abierto y cordial, que temas como la imprenta, la musicología, la epigrafía, o los caminos tengan cabida entre sus páginas porque son arte o ciencia que nos ayudan a conocer y valorar mejor las creaciones artísticas.

NOS ALEGRA QUE PORTA DA AIRA, finalmente, siga siendo esperada y estimada. La Nueva directiva del Grupo Francisco de Moure, con su nueva presidenta Doña Mercedes Gallego Esperanza, a la cabeza, siguen viviendo con ilusión esta aventura y este servicio a la cultura orensana.

CONSEJO DE REDACCION

Dª Mercedes Gallego Esperanza, Presidenta del Grupo Francisco de Moure.
D. José Hervella Vázquez, Vicepresidente del Grupo Francisco de Moure.
D. Miguel Ángel Gónzalez García. Secretario del Grupo Francisco de Moure.

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

En el Nº 5 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:

Carlos Valencia Hentschel, Jaime Delgado Gómez, Alfonso Prada Allo, José Hervella Vázquez, Miguel Ángel González García, Ángel Aser Fernández Rey, Javier Garbayo Montabes, Mercedes Gallego Esperanza, Fray María Damián Yáñez Neira, Francisco Javier Limia Gardón, Juan Luis Saco Cid, Juan M. Monterroso Montero, Elixio Rivas Quintas, Fernando González Suárez, María Rosa Casado Nieto, Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro y Anselmo López Morais.

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

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

PORTA DA AIRA
Edita: Grupo Francisco de Moure
Ourense

Nº de Registro A-02-62/OR. 376.

ISNN 0214-4964

Correspondencia e intercambio:
Apartado de correos nº 39
32080 OURENSE

Depósito Legal ZA-235-1988

Imprime: Ediciones Montecasino
Ctra. Fuentesaúco, Km. 2 • Tfno. (980) 53 16 07
49080 ZAMORA, 1994.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

INDICE

ARTICULOS

Un documento excepcional: La donación de San Rosendo al monasterio de Celanova 9
Por Carlos Valencia Hentschel.

La iconografía de los tímpanos de San Pedro de Trasalba 17
Por Jaime Delgado Gómez.

Os libros de Juan de Porras 45
Por Alfonso Prada Allo.

Un cronicón de origen orensano: La Historia de Don Servando obispo de Orense. (1770-1850) 71
Por José Hervella Vázquez.

El entallador Benito Rodríguez Muxica y el retablo de la Capilla de San Juan de la Catedral de Orense 95
Por Miguel Angel González García.

Los puentes de la provincia de Orense a principios del siglo XIX 123
Por Aser Angel Fernández Rey.

Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Orense 153
Por Javier Garbayo Montabes.

Lo folclórico y lo sentimental como elementos emocionales en la escultura pública gallega 169
Por Mercedes Gallego Esperanza.

Un gran maestro de obras en Oseira: padre Juan María Vázquez Rey 189
Por Fray Mª Damián Yáñez Neira.

El artista Julio Tizón Diz (San Cristovo de Cea, 1917). Vida y Obra 209
Por Francisco Javier Limia Gardón.

VARIA

O Epígrafe de igrexa de S. Salvador de Prexigueiró 243
Por Juan Luis Saco Cid.

Dos cuadros de Simón Peti en la Catedral de Ourense 261
Por Juan M. Monterroso Montero.

Cáliz rococó dos Milagres 275
Por Elixio Rivas Quintas.

La imagen del Beato Sebastián Aparicio en la Catedral de Orense 283
Por Fernando González Suárez.

Os talleres de Pazos: producción. Suplemento 291
Por Alfonso Prada Allo.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Otras placas conmemorativas orensanas 295
Por María Rosa Casado Nieto.
Las Exposiciones del trienio 91-93 301
Por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro.
La utopía de un proyecto 311
Por Mercedes Gallego Esperanza.

DOCUMENTOS
Testamento del platero Roque Colmenero 321
Por Miguel Angel Gonzalez García.

NOTAS
El relicario argénteo de la Santa Cruz del Monasterio de San Clodio del Ribeiro (Orense). 327
Por Miguel Angel Gonzalez García.
Noticias de ruina en la Catedral de Orense, en el siglo XVII 333
Por Miguel Angel González García.
Nuevas Aportaciones a la escultura funeraria del Cementerio de San Francisco de Ourense 335
Por Mª Rosa Casado Nieto.
Orense en la «Exposición Orígenes» 337
Por Anselmo López Morais.

BIBLIOGRAFIA
A «Historia de la imprenta en Galicia» de Antonio Odriozola e X.R. Barreiro. (A. Coruña, 1992), (A.P.A.) 341
«Evocaciones en Piedra y Bronce. Escultura Pública en Ourense» de Mercedes Gallego Esperanza (Ourense 1993). (M.A.G.) 343
«O Apostolo, Ourense e os Camiños». (Ourense 1993). (A.L.M.) 343

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Artículos

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Carlos Valencia Hentschel

«Un documento excepcional: La donación de San Rosendo al Monasterio de Celanova»

Una vez extendida la religión cristiana en territorio hispano, desde los primeros momentos de su organización eclesiástica, aparece dispuesto en la legislación canónica más antigua la obligación que tiene todo aquel fundador de un centro religioso de dotarlo de los bienes necesarios para su funcionamiento y para el mantenimiento de los religiosos que en él desarrollen su fe. De entre los elementos que se consideraban necesarios se encuentran todos los objetos litúrgicos, libros y ornamentos utilizados durante la celebración de los oficios divinos. A lo largo de la Alta Edad Media hispana aparecen en los cartularios numerosas dotaciones de iglesias y monasterios, ya sean fundacionales o testamentos que reflejan la generosidad y fe del donante, incluyendo un inventario más o menos extenso de las piezas litúrgicas que se entregan.

Este tipo de documento irá desapareciendo con el paso del tiempo. Así, en la Baja Edad Media es difícil encontrar donaciones que incluyan una lista de objetos como aparecían en los siglos anteriores. Se entregan directamente tierras o dinero para que la Iglesia lo administre por sí misma utilizándolo en lo que considere más conveniente. No desaparecen sin embargo las donaciones de algunas piezas excepcionales, pero sí los inventarios de objetos que con mayor o menor riqueza intentaban colmar las necesidades litúrgicas del centro religioso que se beneficiaba.

Dentro de este tipo de documentos altomedievales destaca por su excepcional riqueza la donación que san Rosendo hace al monasterio de San Salvador de Celanova, fundado por él en el 936, en un terreno cedido por su hermano Froyla y con el respaldo material de su madre Ilduara. No es el objetivo de este trabajo demostrar el importante linaje del santo fundador [1], pero el documento en cuestión es una prueba más del peso de la familia de san Rosendo, pues de entre los documentos que hemos estudiado en el ámbito gallego, es destacadamente el más rico, superando con claridad incluso las donaciones reales a San-

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

tiago de Compostela [2]. No es comparable a ninguna otra donación a centro religioso gallego que se conserve, sólo es posible equipararlo con las ofrendas de los más insignes reyes asturianos a su santuario de San Salvador de Oviedo [3].

El fragmento que nos interesa del documento dice así:

"*...ministeria eclesie tam apta quam perfecta: cruces argenteas duas, ex quibus unam fusilem auro et gemis hornatam; candelabros argenteos duos et tertio eneo; coronas argenteas tres, ex quibus unam gemmis et auro comtam; lucerna una; turabulorum ex auro cum sua offerturia; capsas argenteas exauratas duas, ex quibus una maior uidetur; diptagos argenteos immaginatos et deauratos; calices argenteos exaratos tres, ex quibus unum franciscum et eorum pateris, et quartus auratus subminore, quintum de almafil cum sua patetena; signos cum agisos duos et tertium ministrandissimun; campanas duas; cingulos aureos gemmatos duos, alios argenteos exauratos ex quibus unum gematum; albas lineas X, casullas silineas X; alias casullas XIII: V de alchaz, VI feyrach, septima uarragam, VIII cardena marayce, VIII uermilia exageg, XI linea cardena, et duas planetas urtiones; orales VIIII ex quibus cum auro et argento compositos IIII; libros eclesiasticos: Hordinum, Psalterium, Antiphonarios duos, Orationum, Comicum, Manual. Precum, alios spirituales: Bibliotega, Morarium, Dialogarum, Pastoralis, Ezechielum, Ethimologiarum, Sententiarum, Aepistolarum, Igerarum Gerie, Storia eclesiastica, Ebtamaron, Geronticon, Exposito trinitatis et Collationum. Addicimus etiam stramina lectulorum: galnapes palleas antinum VII, subminores VIII; plumatios digniores palleos X, alios subminores XIII, alliphaphes uulturinus V; almozallas morgones VI; fateles palleos II. Concedimus etiam fialas argenteas franciscas II; soparia exaurata; copas exauratas cum copertoriis II; litones II; scalas exauratas VII; litones XII; moiolos exauratos tres; calice ex auro et gemato uno; dente eleuantini et soparias bubolinas II: seruitio mense argenteo integro; uasa enea; ydrias IIII, et V ceruo; concos imaginatos VII; castizolos II, uasa uitrea; concas aeyraclis II; arrodomas sic aeyraclis VIIII, et irauicella bizath; mutas de mensa antromnu XX...*" [4].

En muchas de las donaciones que estudiamos aparece solamente la frase "et omnia ornamenta ecclesie" o similar, con la que se englobaba todos los objetos entregados sin inventariarlos. Es también lo más frecuente que la donación se reduzca a los objetos y ornamentos litúrgicos que conformarían el tesoro básico de una capilla. Es por ello que la donación de san Rosendo puede considerarse singular desde varios puntos de vista:

–Lo es, como ya se ha comentado más arriba, por su extraordinaria riqueza. No sólo por el valor del conjunto de lo donado sino también por el valor intrínseco de algunas de las piezas. Así nos encontramos con varios objetos de oro

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

como un riquísimo incensario o una corona; o piezas sobredoradas y con piedras preciosas como una cruz o un cáliz.

–Destaca también porque atiende las necesidades tanto de objetos como ornamentos litúrgicos y tambien de libros, siendo estos no sólo los necesarios para el rito visigodo sino también libros de lectura piadosa y para la reflexión.

–El tercer elemento que la hace especialmente reveladora para el estudio de la cultura material de la época, es el hecho de que al mencionar algunas piezas se detiene a hacer una descripción, consciente del valor de las mismas, y aunque breve, destaca frente a las habituales enumeraciones en las que lo más que se llega a especificar de cada pieza es el material del que está hecho.

–Analizando cada uno de los tres grupos de objetos en que podemos dividir la ofrenda, es decir, ornamentos, libros y objetos litúrgicos propiamente dichos, empezaremos por estos últimos. En la última parte del documento hay también un cuarto grupo de objetos referido al ajuar doméstico.

La donación de san Rosendo, a pesar de no ser la fundacional, cubre las necesidades que una iglesia tenía para celebrar sus ritos. Basándonos en otras dotaciones fundacionales podemos entresacar los objetos que aparecen como básicos y necesarios [5]: una cruz que presidiría las procesiones y el altar; una caja, de utilización variada pero que cuando no se especifica otra cosa pensamos que uno de sus usos esenciales debería ser como reserva eucarística, pues no aparece otro objeto que pueda servir para esa necesaria función; cáliz y patena para la consagración de las dos especies; incensario, normalmente acompañado de un plato para el incienso, y algún elemento para soportar velas o lámparas es decir candelabros, lucernas o coronas. En menos casos se entregaba también una campana.

El número de objetos que se donaban dependían además de la generosidad del donante, de las dimensionses del centro beneficiario y el número de religiosos que en él celebraban sus ritos. Pero observamos que san Rosendo cubre con amplitud las necesidades de su monasterio. Así, entrega dos cruces de plata señalando que una de ellas está especialmente trabajada con oro y piedras preciosas [6]. Regala dos cajas (capsas) de plata sobredoradas. Pero donde encontramos las muestras más reveladoras de la importancia de la donación es en el número y valor de otros objetos: tres candelabros, dos de plata y uno de bronce (eneo), tres coronas [7] de plata, pero una de ellas como la cruz anterior, adornada con oro y gemas, y una lucerna que no especifica de qué material está hecha.

Otro de los puntos más llamativos es el conjunto de cálices que entrega. En la primera parte de la donación describe nada menos que cinco, todos con sus

patenas (pateris) [8]: tres de plata sobredorados, uno de ellos de probable procedencia francesa (franciscum), otro cuarto dorado más pequeño y un quinto más exótico: de marfil [9]. Es de destacar también por su riqueza el cáliz de oro y piedras preciosas que incluye en la última parte del inventario, pero por su ubicación en el documento no debemos considerarlo como de uso litúrgico, pues se sitúa entre las ropas domésticas y el servicio de mesa, acompañado eso sí, de otra exquisitez propia de esta donación, un colmillo de marfil (dente eleuantino), sin duda utilizado como vaso, pero que no podría servir como copa litúrgica por su rudeza formal.

Encontramos también dos objetos realmente excepcionales que refuerzan la importancia de esta donación. Uno por su indudable riqueza y otro por lo escaso de su inclusión en este tipo de donaciones. El primero es el incensario (turabulorum) de oro, pues no tenemos noticias de otro de semejante material, siendo los más frecuentes de bronce y algunos más ricos de plata. Lo entrega como suele ser habitual con su platillo para el incienso (offerturia). El otro es un díptico [10], de plata sobredorado y decorado con imágenes. Es un objeto que en las contadas ocasiones que aparece forma parte siempre de una rica donación [11].

Los últimos objetos que se ofrecen son las campanas, también en una cantidad elevada: cinco, aunque distingue entre dos campanas propiamente dichas y tres "signos", sin que tengamos clara la diferencia entre ambos. Dos de los signos incluyen sus badajos (agisos) y uno lo describe como "ministradissimum" que quizá podamos traducir como "muy grande" [12].

A pesar de aparecer con cierta frecuencia en las donaciones, es más difícil establecer cúales eran los ornamentos mínimos necesarios. Hay que distinguir además entre las vestiduras sacerdotales y las vestiduras del altar, y en algunas donaciones, como es nuestro caso, no siempre se ocupaban de los dos tipos. Generalizando podemos decir que no suelen faltar las casullas, las albas, las estolas y algún cíngulo para los oficiantes, así como algún frontal y mantel para el altar, y los velos o cortinas propias del rito mozárabe que se cerraban en el momento de la consagración ocultando el presbiterio de la vista de los fieles.

Los ornamentos que se citan en la donación que nos ocupa destacan por la cantidad, como es norma en todo el documento, y por los materiales de su confección, aunque no son muchos los tipos que entrega. Aparecen así, nueve estolas (orales) de los cuales cuatro están hechos con oro y plata (se supone hilo de oro y plata), cuatro cíngulos, dos de oro y con gemas, y otros dos de plata y oro, uno de los cuales también se adorna con piedras preciosas. Ofrenda Rosendo diez casullas y diez albas de lino, además de otras trece casullas de colores o tejidos especiales que nos especifica [13]. Muchas de las palabras que utiliza, como feyrach, exageg, alchaz, son difíciles de identificar, pero se debe

ver en algunas de ellas el nombre de tejidos orientales muy apreciados en la cultura occidental del momento por su exotismo y riqueza [14]. Finaliza la lista de ornamentos con dos "planetas urtiones", que son dos casullas largas y muy amplias.

Mucho más llamativa es la lista de libros que san Rosendo entrega a su monasterio dividiéndolos en dos grupos: eclesiásticos y espirituales. Entre los eclesiásticos figura el Ordinum, que es el libro que contiene el ceremonial (cantos, oraciones y preces) para la administración de los sacramentos y bendiciones; un Psalterium, que reúne los salmos, cánticos e himnos; dos Antifonarios, que incluyen piezas musicales, con texto y música para la Misa y el oficio catedral; un Orationum, para las oraciones del oficio catedral, el Commicum, que era un compendio de lecturas del Antiguo y nuevo testamento, así como de los Hechos de los Apóstoles; un Manual, con las anáforas y oraciones propias de la Eucaristía; y un Precum, que recogía las preces sacramentales.

Los libros esenciales para el sacrificio de la Misa serían el Comicus y el Antiphonarium, más el Passionarium y Sermonum para las fiestas. Para las acciones sacramentales y oficios votivos o de Semana Santa se empleaba el Ordinum. Varios de los libros básicos para la liturgia no aparecen en esta donación, pero hay que recordar una vez más que no es la fundacional, por lo que es de suponer que el monasterio ya tenía sus necesidades cubiertas con anterioridad. Tampoco aparece el libro básico para el Ordo monasticus, el Liber Horarum y sin embargo aparecen el Antiphonarium y Ordinum, propios del Ordo cathedralis. Esto se explica porque con el paso del tiempo el ordo monasticus, en un principio más simple, fue enriqueciéndose y asemejándose al ordo cathedralis [15].

Muy interesante también es la lista de libros que se incluyen entre los libros espirituales. En este grupo habría que distinguir los libros que recogen los textos sagrados, los llamados Libros divinos. En este caso contamos con la llamativa donación de una Biblia completa ("Bibliotega"), algo realmente excepcional y que incide una vez más en la importancia del documento. Sólo los centros más importantes llegaban a reunir todos los libros de la Biblia, y es mucho más inusual que aparezca en una donación particular. Este hecho aislado bastaría para despejar las dudas sobre la importancia del patrimonio, tanto material como cultural, de san Rosendo [16].

En el destacable grupo de libros espirituales que cede a San Salvador de Celanova, encontramos algunos de los más habituales en las bibliotecas hispanas pero también alguna rareza propia del espíritu inquieto del santo. Entre los extendidos están el De Trinitate de san Agustín (Exposistio Trinitatis), así como varias obras de san Gregorio: Moralia in Iob (Morarium), De regula pastoralis (Pastoralis), Expositum Ezechielis (Ezechielum) y el Dialoga (Dialoga-

rum). De más difícil atribución es el Geronticon, pues algunos autores lo identifican con el Dialoga de san Gregorio, pero el hecho de encontrarse en la misma donación puede indicar que se trata de dos libros diferentes [17]. No podían faltar obras de uno de los mayores pensadores europeos altomedievales: san Isidoro de Sevilla, representado por sus Etimologiae (Ethimologiarum), y Sententiae (Sententiarum). Presenta también problemas la identificación del Aepistolarum, pues varios autores cuentan con un Liber Aepistolae, entre ellos san Isidoro, bastante divulgado, pero el título es ambiguo y no podemos asegurar su atribución. Quizá la situación en el documento, detrás de otras obras del autor sevillano pueda sustentar la hipótesis de esta autoría.

El resto de obras que dona están menos extendidas en las bibliotecas hispanas: La Storia eclesiastica de Eusebio y Rufino, uno de los libros más antiguos que circulaban en la Alta Edad Media, el Collationes Seniorum (Collationum) de Juan Cassiano [18], el Epitameron de Eugenio (Ebtameron) y finalmente el interesante primer testimonio escrito de un peregrino a Jerusalén, en este caso la monja gallega Egeria que viajó a Tierra Santa en el siglo V: el Itinerarum ad loca sancta (Igerarium Gerie).

El texto termina con una extensa y rica donación de objetos domésticos que incluyen desde colchas y mudas de cama hasta soperas, fuentes y cubiertos, pero la identificación de estas piezas sobrepasa los objetivos de este artículo, entre los que se encontraba resaltar la figura de san Rosendo a través de la donación de piezas litúrgicas a su monasterio de San Salvador de Celanova.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

NOTAS

El presente trabajo es parte de la investigación realizada para la tesis doctoral "El mobiliario eclesiástico en la Galicia medieval a través de la documentación durante los siglos VIII-XII" dirigida por el Dr. Serafín Moralejo, profesor de Bellas Artes de la Universidad de Harvard.

1. San Rosendo era hijo del conde Gutierre y de Ilduara Eriz, cuñado de Ordoño II y prima de Alfonso III, respectivamente. Según tradición moderna nació en el 907 en Salas, cerca de San Tirso, al Norte de Portugal. Fue Obispo de Dumio/Mondoñedo a partir del 925/926, y de Iria desde el 968/969. Se retiró a su fundación de Celanova muriendo en ella en el 977. Para más datos de la biografía de san Rosendo y las relaciones de su familia véase: A. López Ferreiro: *Biografía de san Rosendo*. Mondoñedo, 1907. E. Sáez: "Los ascendientes de san Rosendo", Hispania 8, 1948, 3-76. Gil Atrio: "San Rosendo Obispo y abad". Año cristiano I, 1959, 466-474. Rodríguez Fernández: "La figura de san Rosendo en el reinado de Ramiro II de León" Archivos leoneses, 54, 1973, 287-307. García Alvarez: "Ilduara Eriz, madre de san Rosendo" Estudios sobre la canonística portuguesa medieval, Madrid, 1976, 157-172. Díaz y Díaz - Pardo Gómez - Vilariño Pintos: Ordoño de Celanova: *Vida y milagros de san Rosendo*. La Coruña 1990.

2. Hay que recordar que obviamente se trabaja sobre la documentación que se conserva. Pudo haber importantes donaciones que se perdieron. Igualmente señalamos que nos referimos exclusivamente a donaciones de mobiliario eclesiástico en su más amplio sentido.

3. Por ejemplo la que hace Alfonso III recogida en Sánchez Albornoz: "Algunos documentos inéditos del período astur". Cuadernos de Historia de España, X, 1954.

4. Tomado de Díaz y Díaz - Pardo Gómez - Vilariño Pintos: Ordoño... pg. 276.

5. Para consulta sobre objetos, libros y ornamentos utilizados en la España altomedieval véase: Villa-Amil y Castro: *Mobiliario Litúrgico*. Madrid, 1907. Gómez Moreno: *Iglesias Mozárabes*, Madrid, 1919. Sánchez Albornoz: *Una ciudad de la España cristiana hace mil años*. Madrid, 1989. Específicamente sobre libros: Sánchez Albornoz: "Notas sobre los libros leídos en el reino de León hace mil años", Cuadernos de historia de España, I-II, 1944, 223-238 y García Alvarez: "Los libros en la documentación gallega de la Alta Edad Media", Cuadernos de estudios gallegos, XX, 1965, 292-329.

6. Para la identificación de los objetos son indispensables las obras Cabrol, F. Leclercq, H.: *Dictionnaire d'achéologie chretienne et de liturgie*. París, 1924 y Du Cange: *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Graz, 1954.

7. Varios autores confunden estas coronas de luces con las coronas votivas de las que conservamos algún importante ejemplo, como la del museo arqueológico nacional. No hay duda de que se trata de piezas circulares para sostener velas o lámparas, como lo demuestra la propia disposición en el documento entre los candelabros y la lucerna. Sin embargo la inclusión aquí de una corona de oro y piedras preciosas vuelve a hacer sugerente la relación con las coronas visigodas votivas.

8. Las palabras con las que se designan habitualmente las patenas son "paropside" o simplemente "patena". La cercanía, de patena y pátera, tanto formal como del objeto que designan, no ofrece duda sobre el significado de "pateris".

9. Los materiales que las disposiciones conciliares prohíben expresamente para la fabricación de cálices son la madera, el plomo, el vidrio y el barro, por lo que no es de extrañar la inclusión de uno de marfil.

10. En los dípticos se escribían los nombres de los fallecidos por los que se pedían favores en determinado momento de la Misa.

11. Por ejemplo en la donación de Adosinda a San Martín de Lalín en el 1019: "digtacus eneos", recogido en Gómez Moreno: Iglesias... pg. 327.

12. Gómez Moreno en su "Iglesias..." pg. 331, dice con escasos argumentos que la diferencia es el material del que están hechos. Así los signos serían de cobre o bronce y las campanas de una aleación con latón que mejoraría el sonido. Otros autores se inclinan a diferenciarlos por la forma, y mientras los signos eran rectos, las campanas tenían la forma curva característica de las actuales.

En el mismo pasaje Gómez Moreno sigue conjeturando con que ministrandissimum, podría referirse a una campanilla de mano para acompañar al sacramento. Por la utilización del superlativo y la existencia de la palabra "ministerial" para denominar cálices o patenas grandes, en concreto para la comunión comunitaria, pensamos que quizá se refiera a su gran tamaño.

13. Extrañamente después de anotar el número de casullas que entrega, las enumera empezando por la quinta, quizá por error o bien porque las cuatro primeras fuesen sencillas.

14. El "Glossarium" de Du Cange sugiere tímidamente que podrían referirse a diferentes tipos de paño grueso. Esta idea es asumida por otros autores consultados y así Sánchez Albornoz los traduce por mantos y ropones, lo que quizá no convendría para un ornamento litúrgico. Palabras similares las encontramos en otro documento pero dentro del mismo ambiente histórico: la donación que Ilduara hace a Celanova en el 938, (Díaz y Díaz: Ordoño... pg. 270-274) en la que encontramos "exageges una amarella, (...) alba exaurata kaskerxi" o vocablos como "haffes" o "mezquii" para designar piezas textiles, que parecen próximos a términos orientales. No es de extrañar la aparición de estas piezas en la España cristiana pues las relaciones con el

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

mundo islámico eran más fluidas de lo que la perspectiva actual sugiere al imaginar una situación de enfrentamiento. Es fácilmente comprobable, a poco que se consulte documentación, lo apreciadas que eran algunas manufacturas árabes por lo exquisito de su trabajo, como el vidrio o el textil.

15. Para la identificación de los libros, véase nota 5, así como Díaz y Díaz: "La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII au XI siècle", Cahiers de civilitation medieval, XII, 1969, y Díaz y Díaz: *Libros y librerías en La Rioja altomedieval.* Logroño, 1979. Para su utilización en la liturgia mozárabe: *Diccionario de Historia eclesiástica,* Madrid, 1967, y Pinell: "El oficio hispánico visigótico", Hispania Sacra, X, 1957, 385-427.

16. En el ámbito galaico sólo encontramos otra donación de una Biblia completa y la realiza una importante condesa, Mummadomma, al convento de Guimaraes en el 959. En su artículo "Notas sobre...", Sánchez Albornoz, sin que su consulta de documentación sea exhaustiva pero sí importante, nos cita sólo cuatro casos más: Alfonso III a Oviedo en el 908, Cixila al monasterio de Abeliare en el 927, el obispo Fruminio II a su iglesia de León en el 928 y Theodo y Argonte a Sahagún en el 930.

17. Los identifica Gómez Moreno "Iglesias..." y luego lo hacen los autores que le siguen, Sánchez Albornoz: "Notas sobre los libros..." y García Alvarez: "Los libros...", aunque Gómez Moreno recoge la noticia, para desmentirla, de que Berganza cree que el Geronticon es un conjunto de reglas monásticas, pg. 351.

18. Aunque con menos posibilidades también podría tratarse del Liber conlationum artis gramaticae.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Jaime Delgado Gómez

La iconografía de los dos tímpanos de San Pedro de Trasalba

Hay una *iconografía humilde* a la que sólo pudieron aspirar las iglesias menos suntuosas, o incluso pobres.

Es una *iconografía* de unos tan sencillos y elementales motivos iconográficos que tampoco requieren la *cara mano* de un cotizado maestro.

Tan *sencilla y elemental* temática no suele suscitar el entusiasmo de las grandes publicaciones. Por esto mismo no suelen ser *temas a tratar* por los *estelares investigadores.*

Sin embargo debemos decir que, no pocas veces, tan *sencilla y elemental* temática es también un *gran libro abierto.* Un libro telegráficamente escrito, pero de mucho contenido. Tanto contenido que es capaz de *evocar y sintetizar* la *riqueza escultórica* que ilustres maestros han programado para los *esplendorosos tímpanos* de importantes iglesias.

Desentrañar este *rico y profundo contenido* oculto en tan sencillos elementos, es algo apasionante para el INVESTIGADOR. Es como *dar a luz* la belleza de una criatura, originariamente oculta en un *embrión* apenas diseñado.

El estudio de los *dos tímpanos de San Pedro de Trasalba* (Orense), intenta ser, pues, este *alumbramiento iconográfico.*

I.- ENTORNO

1. El entorno general

a) *Trasalba*

Trasalba: nombre inmortalizado por el *Gran Patriarca de las Letras Gallegas,* Don Ramón Otero Pedrayo.

Trasalba: lugar de *apasionadas concentraciones de gallegos* y de *resonancias nacionales.*

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Trasalba Y Pedrayo: son casi el mismo nombre. Y su *Pazo de Trasalba*, o Casa Museo, es la *personificación vivienda* de Don Ramón: su *cuna*, el *asiento* de su rica vida humana y literaria, y el *mausoleo* de su ya mítica pervivencia.

b) *La Trasalba anterior a O. Pedrayo*

A esta actual Trasalba le precede una rica historia de muchos siglos. No es ahora el momento oportuno de historiarla. Pero sí debemos recordar su impresionante *Iglesia de San Pedro*, en la que se encuentra el objeto de este estudio (fig. 1).

Ella es el *enlace* de lo antiguo con lo moderno. Y así ella es el documento testimonial más elocuente de la historia de Trasalba.

Quizás sólo sea impresionante edificio para quienes le observan al pasar... Pero resultará ser un locuaz testigo para quienes se paren a escucharlo... O lo que es lo mismo, se paren a *estudiarla.*

Nos dan como un «*flahs*» sobre esta iglesia la Gran enciclopedia Gallega [1] y otras dos obras muy actuales [2] en las que, con la *máxima síntesis, e*stá *inventariado* todo lo de Orense monumentalmente importante.

La «*Guía Monumental*» lo expresa así: «Dominando las bocarribeiras del gran Otero Pedrayo, y muy cerca de su pazo, se encuentra la iglesia del siglo XIII, de transición del románico al gótico, siendo muy interesante su portada apuntada y el artesonado de época que aún conserva».

La «*Guía de la diócesis de Orense*» sobre esta iglesia de Trasalba dice escuetamente: «Románica y transformaciones en 1830».

Dos son, pues, las grandes etapas de toda esta arquitectura. La de su origen en esa *transición,* aún en buena parte presente, y las *transformaciones* que afectaron especialmente al *presbiterio, sacristía* y *torre.*

En este estudio se tratará tan sólo de la iconografía de *ambos tímpanos,* y de su *entorno inmediato*, todo ello genéricamente datado en el siglo XIII.

2. Entorno inmediato

a) *El entorno del tímpano de la puerta principal* (fig. 2 a y b).

Es un tímpano con la forma tradicional románica, pero ya no perfectamente semicircular, sino apuntado. Se apoya en dos *mochetas* cada una de las cuales lleva una figura animal de medio cuerpo.

La derecha (según se mira), tiene la cabeza de un *cabritillo* de gracioso y fino rostro joven. Se destacan sus orejas y sus largos cuernos casi rectos que

ascienden separándose gradualmente hacia los lados. Sus brazos (patas) se ciñen a lo largo del cuerpo y terminan en *dos pezuñas* (fig. 3).

La mocheta de la izquierda presenta una cabeza de bastantes grandes orejas en alto. Tiene en la boca algo indefinible, aunque grande. También sus patas, como brazos, se pegan al cuerpo y terminan en garras. Debemos identificarlo con un *lobo*, o una fiera semejante (fig. 4).

Perfilan el tímpano dos arquivoltas de arcos ligeramente apuntados. Se adornan de tan solo unas sencillas molduras de *baquetilla* y *escocias*.

Limita las arquivoltas otro arco de casi imperceptible apuntamiento, todo él ajedrezado.

Las dos arquivoltas se apoyan en un par de monolíticas columnas acodilladas. Lo hacen mediante una *imposta* adornada en su frente. La de la parte derecha la decoran unas bellas rositas de tres, cuatro y cinco pétalos, todas con una pequeña corola en el centro. Y una estrella de cuatro, cinco y seis puntas, inscritas en un círculo, adornan la de la parte izquierda.

Las columnas, de basas bulbosas, se apoyan en plintos cúbicos decorados con diversos dibujos de tipología geométrica.

Los capiteles son todos diversos. El más interior de la derecha es de tres hojas separadas, altas, de nervaduras verticales y rematadas en doble voluta. Encima de las hojas corre una doble línea de pronunciadas ondulaciones culebreantes que, al superponerse una sobre la otra, forman una especie de cadena de cuatro eslabones (fig. 3).

El capitel exterior de la izquierda se cubre en su superficie por unas tiras, o estrechas *cintas* entrelazadas, a modo de una muy poco tupida red. Sobre ésta, pero sin tocarla, hay una serie de trozos de cuerdas puestas verticalmente (fig. 4).

En el segundo capitel de este mismo lado izquierdo, se representa la tosca figura de un músico. Va vestido con un sayo rematado en flecos y suena una viola. En el ángulo interno superior aparece un animal con cuerpo más bien de vaca, pero con cabeza de lobo. Y en el ángulo inferior se representa una tosca figura de hombre en pie. También a este capitel lo decoran tres trozos de cuerda, ocupando verticalmente su cara más exterior (fig. 4).

b) *El entorno del tímpano de la puerta norte*

Esta puerta imita la principal.

Perfila su tímpano, también algo apuntado, una sola arquivolta de factura semejante a las anteriores. Y a esta arquivolta la perfila otro arco, también ajedrezado como el de la puerta principal.

Las mochetas en que se apoya el tímpano son de quilla lisa por fuera. Pero en sus frentes tienen una doble baquetilla separada por una canaladura en la

que cada mocheta lleva tres *bolas gallonadas.* Esta misma forma la adopta el tímpano en el espacio existente entre ambas mochetas. Su canaladura se adorna con cuatro bolas también gallonadas (fig. 6).

La *imposta* sobre la que se apoya la arquivolta, va decorada. La de la parte izquierda (según se mira), se adorna con *espirales*, y la derecha con una *línea ondulada y* con *semicírculos* en los espacios inferiores de las ondulaciones.

Dos columnas acodilladas, una por cada lado, sostienen la arquivolta. Son monolíticas como las de la puerta principal.

Tienen basas y plintos también semejantes a los de aquella puerta. Sus capiteles están decorados con motivos vegetales. El de la derecha es de dos cuerpos de hojas que se rematan envolviendo una bola. El izquierdo se compone de tres estilizadas hojas que terminan envolviendo igualmente una bola.

II. Descripcion de los Timpanos

1. *Significado del tímpano*

Antes de meternos ya en la temática *decorativo-simbólica* desarrollada en ambos tímpanos, creo interesante *precisar el origen y significado* de este elemento tan clásico en la arquitectura, sobre todo en la *románica y gótica.*

Desde el primer momento en que en la Iglesia aparecen las *basílicas,* se reservó la *semicúpula absidal* para allí representar el *Cielo,* o *Morada Divina.*

Ocupaba, por tanto, el punto central, bien la figura de *Cristo* (o uno de sus símbolos), bien de la de *María,* y, a veces, la del *Santo titular* de la basílica.

En los dos primeros casos (mucho más abundantes, aun no siendo titulares de la iglesia), los *divinos personajes* iban siempre rodeados de *celestial corte.*

Hay otros tres elementos que no solían faltar.

En el *«cenit»* se centraba la presencia de la *Divinidad.* El modo más ordinario era representar la *Mano Divina* que estaba muchas veces apresando una corona, entre rayos. También hacían presente la *Divinidad* con una especie de fulgurante abanico de rayos.

En el amplio cuerpo central, rodeando las figuras, solían reproducirse un *cielo estrellado.* Y en la franja inicial de la semicúpula, era norma representar una escena paradisíaca.

El centro de esta franja paradisíaca lo ocupaba un montículo del que brotaban los *cuatro ríos que riegan el Edén:* Tigris, Éufrates, Pisón y Guijón (símbolos ahora de la *gracia* que santifica las almas). Se extendían por todo el fondo

con pececitos e, incluso, aves acuáticas, y los bordeaba la *tierra paradisíaca* llena de hierba, flores, pájaros...

Todo este conjunto era una cierta plasmación de la *idea cósmica,* evocada por la misma forma de la *semicúpula,* como una *mitad de la bóveda celeste*, tal como la contemplamos al estar sobre la tierra.

Todas estas representaciones eran pictóricas, y aún en mayor abundancia, musivas. Y es evidente que este *esquema programático* podía tener sus variaciones y sus propios matices.

Todavía hoy, por todo el *orbe cristiano antiguo*, nos quedan aún bastantes de estas representaciones *paleocristianas.* Pueden verse en Roma, Ravena, Tesalónica, Constantinopla... Y tenemos amplia información de otras entonces existentes, pero ya desaparecidas.

Una temática muy parecida se llevó también a las cúpulas basilicales y de baptisterios.

Pero aquí es necesario decir que esta *idea* del *Cielo Empíreo* no es una creación del arte cristiano. La *idea* ya le vino dada de la *mitología* grecorromana.

La forma de expresarla más inmediata, la tenían *plasmada escultóricamente* los artistas cristianos en *frentes* de sarcófagos.

Se trata de la escena de URANOS, *dios del cielo* para los griegos. Dios *cielo* (Uranos) que, cubriendo fecundante a la diosa *Gea* (tierra), dio origen, según la mitología, a lo que ahora llamaríamos la *humanidad.*

¡Bella concepción del pensamiento griego desde el que ya no es difícil dar un salto al pensamiento teológico cristiano!

En la dicha iconografía de los sarcófagos se representa a URANOS (el cielo) por medio de un venerable y dignísimo señor. Pero su distintivo *esencial* era la forma de representar su *manto*. Lo apresaba el *dios* con sus dos manos en alto y separadas. De este modo parecía una especie de cortinón, algo inflado por el viento y en forma de arco por arriba, debajo del cual, como en un *absidiolo,* se cobijaba el *dios* (fig. 7).

De ahí la *sacralidad* de este manto *cobijante* y la *divinidad* del personaje *cobijado.*

Algo, más o menos igual, sucedía con el *parapetasma,* o *cortinaje*, muy propio de las tapas de los sarcófagos.

También cobijado por esas cortinas estaba un personaje. Pero en este caso eran *puti* (putinos) o *genios desnudos*, y algunas veces alados, los que sostenían o abrían el *parapetasma* (fig. 8).

Tanto en *tapas como en algunos frentes* de sarcófagos *ya cristianos,* se siguió aún representando estas escenas de contenido *pagano.* Pero es lógico que ya entonces se estuviese creando una trasposición de ese *contenido pagano* a unos *contenidos cristianos.*

De ahí que el mismo hombre del *dios*, que en la mente griega se *identifica* con el espacio que nos cobija, en el que él habitaba, pasara a significar eso mismo en la lengua latina. Esto es, la palabra *cielo* no sólo es ese mismo *espacio celeste* que nos cobija, sino que también es la *morada de Dios*». Así lo expresamos al decir: «Padre nuestro, que estás en el *Cielo* («*Ouranois*» en griego).

Morada o Cielo que lo es de los ángeles, e igualmente de los hombres una vez alcanzada la *salvación.*

Durante todo el *medioevo*, tanto pictórica como masivamente, se podría decir que el *esquema general* de aquellas representaciones en las semicúpulas absidales no varió mucho, sobre todo en lo referente al *punto focal.* Si bien ahora la figura de *Cristo*, o de *María,* suele ir dentro de un gran *halo,* o *círculo celeste.* De este modo todavía se resaltó más el Cielo Empíreo en que se hallan los *divinos personajes.*

Pero el *círculo celeste,* poco a poco, fue adquiriendo forma de *mandorla,* o *almendra.* forma ésta que alcanzará su máximo esplendor en el románico y en el gótico, conteniendo dentro al gran *Pantocrátor*, o a la gran *Emperatriz* del Cielo.

No voy a cansar al lector con citas de estos monumentos, pues no tendrá más que abrir las grandes historias del arte y los irá encontrando en España, y más aún fuera de ella.

Aparecido el románico, la *escultura pétrea* entra en las diversas partes de su arquitectura como una verdadera obsesión *decorativo-simbólica.*

Lo que no se hizo nunca fue reproducir escultóricamente en un *pétreo ábside,* toda aquella grandiosa temática absidal pictórica o musiva.

Pero el maestro románico fue capaz de crear a la entrada de la iglesia un espacio semejante al absidal, para también poder plasmar en piedra allí aquella riquísima temática.

Este genial espacio es el *tímpano y su entorno.* Semicircular es su forma como la del ábside, y el cuerpo de la *semicúpula* lo logra el maestro románico, en cierto modo, con el elegante *abocinamiento* formado por una, o por las varias arquivoltas que perfilan el tímpano.

Creado el espacio, el artista románico, y después el gótico, no hizo más que trasladar aquella programación pictórica y musiva del ábside a la entrada de la iglesia, pero ahora esculturada en piedra.

En síntesis, diría que es *una anticipación de toda aquella iconografía esencialmente didáctica del ábside, a la entrada del templo.* El fiel cristiano, así, podrá adoctrinarse y sentirse acogido..., para luego entrar en el sagrado recinto y allí, en el profundo recogimiento del templo románico, celebrar la *Acción de Gracias*, o *Eucaristía* y los diversos cultos.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

2. *Iconografía del tímpano de la puerta principal* (fig. 2 b).

Ocupa su centro una *cruz flordelisada* de brazos iguales. El inferior se prolonga en un iniciado espigón para enchufarlo en un asta. Quiso el artista, como se ve, representar una *cruz procesional.*

En el centro de la cruz hay un hueco *tetralobulado,* correspondiéndose cada *lóbulo* con uno de los brazos. El centro de ese hueco lo ocupa una *bola.* También va esculpida otra bola igual en cada uno de los cuatro ángulos exteriores de la cruz.

Esta hermosa cruz se inscribe en un *arco* sensiblemente circular, en cuya mitad superior se apoyan tres *lóbulos* o *arcos.*

En el centro de cada uno de estos tres *arcos*, o *lóbulos*, y con base en el círculo que inscribe la cruz, se eleva una especie de *doble hoja* vegetal, una superpuesta a la otra. A cada lado de esas *dobles hojas* hay una *bola* idéntica a las otras ya reseñadas.

De la otra mitad inferior del círculo, o aro, por cada lado parte otro *arco* que se prolonga hasta la correspondiente esquina inferior del tímpano.

En este *nuevo espacio* se hicieron otros dos arcos sobre la *misma base del tímpano.* Y, tanto estos *dos espacios* que circundan estos dos últimos arcos, como otros dos a que dieron lugar esta complejidad de arcos, se adornan con esos mismos ejemplares de *dobles hojas* ya descritas.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

3. *Iconografía del tímpano norte*

Este tímpano trata de ser una réplica del anterior, pero con menos pretensiones.

El centro también lo ocupa una *cruz* de brazos iguales y con tendencia a la forma *paté.*

Circundan el tímpano doce arquillos abiertos hacia la cruz; cuatro por cada vertiente y otros cuatro sobre la base.

Los cuatro arcos centrales de la parte superior y los cuatro que están sobre la base, encierran la cruz, y, en torno a ella, se disponen *ocho hojitas*, unas dentro y otras fuera de los arcos.

III. El origen iconografico de los elementos de ambos timpanos y su significado.

Cinco son los *elementos* iconográficos de ambos tímpanos: CRUZ, ARO o CIRCULO, ARQUILLOS, HOJAS SUPERPUESTAS y BOLITAS.

Cruz, *arquillos,* y *bolitas* son comunes a los dos tímpanos. El *círculo* y las *hojas superpuestas* se hallan sólo en el tímpano de la puerta principal, o de poniente.

1. *La cruz*

Todo el tema de la *cruz-crucifijo* lo he estudiado ya hace varios años [3]. En ese estudio se trató con amplitud del origen y evolución iconográfica de la CRUZ, y también de su significado, desde su aparición en el primer tercio del siglo IV hasta muy avanzada la Edad Media.

A tal estudio remito a quien esté interesado en conocer más a fondo toda esta temática. Ahora bien tan solo presentará una imprescindible síntesis de él.

Así iniciaba aquel estudio. «Estamos ahora muy lejos en el tiempo y en las ideas, después de dos mil años de cristianismo y de sublimación de la *cruz* y de *Cristo en ella crucificado*, para ser capaces de comprender lo que la *cruz-crucifixión* significa en los primeros siglos de nuestra era».

«Y esto no sólo para los paganos, sino también para los que se preparaban al gran paso del *paganismo al cristianismo.* Y aun para aquellos ya cristianos, pero también cargados de las tradiciones y vivencias paganas».

«Era muy antiguo y vivencial el horror y repugnancia a la cruz, como patíbulo de criminales y de gente abominable. Por tanto la cruz no podía presentarse a los nuevos cristianos como signo de bendición, y mucho menos a los paganos que se intentaba incorporar a la fe cristiana».

Para aquellas gentes sencillas resultaba imposible el conciliar *«muerte en cruz, con hombre de bien»*. Y aún más imposible, *«ser Dios y ser crucificado»*.

Sigo recordando de dicho estudio que los antiguos estaban muy familiarizados con las *«theofanías»* mitológicas. Esto es, las manifestaciones de los dioses a los hombres y sus visibles actuaciones. La presencia constante de los dioses llenaba las historias de todos los pueblos. Incluso también estaban familizarizados con el tema *«dios-hombre»*. Es decir, el de *hombres-semidioses,* por haber nacido de *una mortal* generalmente, y de un *dios.*

Pero lo que ni era imaginable siquiera, era la idea de ver a *un dios cubierto de oprobios por los hombres.* Y aún muchísimo más el que *un dios fuera crucificado* por los hombres.

De todo esto se deduce que no debía ser tarea fácil el hacerles comprender a los catecúmenos este misterio de la cruz.

No en vano San Pablo la llama *«escándalo»* para los judíos y *«locura»* para los infieles, aunque consuelo para los cristianos [4].

De ahí la frase de Marginy «El horror y la repugnancia que inspiraba a los antiguos, aun convertidos al cristianismo, el infame madero de la cruz, tarda-

ron mucho tiempo en desaparecer; esta repugnancia sobrevivió todavía a la abolición del suplicio de la cruz por Constantino» [5].

Necesariamente estas razones tuvieron que tener un gigantesco peso en aquellos primeros siglos de cristianismo.

Esto explica el que hasta después de la *paz constantiniana* (Edicto de Milán, año 313) no exista *ninguna representación* de la cruz, a pesar de ser ya muy abundante y diversa la iconografía cristiana.

Habrá que llegar a los tiempos constantinianos para que se inicie *públicamente* este culto. Y tendrá que pasar la mitad del siglo V para ver los primeros intentos de representar *públicamente* a Cristo crucificado.

Cuando fueron desapareciendo aquellas causas antes dichas y la *cruz*, y después el *crucifijo,* entraron ya en la temática iconográfica cristiana, fue tal su arraigo en la sensibilidad del alma de los fieles, que ocuparon un primer puesto entre los símbolos más queridos. Fue ésta, desde entonces, una simbología que jamás tuvo declive hasta nuestros días.

Por eso la abolición oficial del *suplicio de la cruz* fue una consecuencia lógica del siempre creciente triunfo de la cruz, una vez iniciado su *culto público* a principios del siglo IV. A partir de este tiempo la cruz empezó siendo una especie de *gran trofeo,* convirtiéndose inmediatamente en la INSIGNIA del Nuevo Imperio Constantiniano, por estar fundamentado éste especialmente en el triunfante cristianismo.

Por tanto la cruz no podía continuar siendo a la vez, ni siquiera hipotéticamente, el instrumento de la mayor de las ignominias, cual era el morir crucificado. Sino que, por el contrario, la *cruz* había que verla exclusivamente como el *gran signo de bendición.*

De ahí que Constantino, hacia el final de su vida (1337), aboliese oficialmente el ya entonces no aplicable *suplicio de la cruz.*

Cien años después, ya en los tiempos de San Agustín (1430), aquel hecho histórico suena tan sólo a un lejano recuerdo [6].

Sin embargo la introducción del *uso y culto público de la cruz* en el primer tercio del siglo V fue *tímida, lenta* y *poco abundante.* Pero una vez ya suprimido oficialmente el *suplicio de la cruz,* y después de bien captado su mensaje redentor, entra, a partir de la segunda mitad del siglo IV, con fuerza y decisión. Pero lo hará como *signo honorífico* de la gran victoria de Cristo sobre la muerte; no como instrumento de una *dolorosa pasión.*

Las primeras representaciones con el sentido de *«victoria de Cristo sobre la muerte»*, mediante la resurrección, se hallan en los célebres sarcófagos llamados *«de la pasión con la Cruz Invicta».*

Allí está en el centro del frente una gran cruz, a cuyos lados aparecen inicialmente los dos soldados que hacían guardia al sepulcro de Cristo. Después

son Pedro y Pablo que le aclaman. Seguidamente, además de todos los anteriores, pueden ser dos corderos, o un cordero y un ciervo, o dos ciervos.

Esta cruz va surmontada por una corona con el crismón dentro, éste con o sin alfa y omega. Mientras que, posadas sobre la cruz, dos palomas picotean en la corona [7].

El segundo paso inmediato es el de *«Cristo stauróforo»*. Aquí aparece Cristo, bien llevando la cruz sobre el hombre, como quien lleva una bandera, bien teniéndola apoyada en el suelo como si fuera un báculo, o una bandera de pie. Ambos modos no son para recordar su triste y pesado acarreo por la *Vía Dolorosa,* o *«Vía-Crucis»,* sino para recordar su triunfo al morir sobre ella, y así mostrarla como el más preciado trofeo de su victoria [8].

Es de notar que este sentido glorioso de la cruz permanecerá hasta muy entrada la baja Edad Media. Así se puede deducir de otro estudio al que también remito al lector [9].

Por eso hasta entonces, en estas cruces se representa la figura de un Cristo hierático-mayestático.

En este *hieratismo* su cuerpo, *recto verticalmente* y con los brazos abiertos en *rectilínea horizontalidad*, forma una perfecta cruz latina.

Está absolutamente ausente de él todo rasgo que signifique dolor, sufrimiento o violentación corporal. Más aún, el cuerpo aquí es de total *ingravidez*. Y así el natural peso del cuerpo, como si fuese sólo la *«forma del espíritu»* que habita en él, no incide para nada en sus tres supuestos puntos de apoyo, con que se adhiere a la cruz. Esto es, en los dos clavos de las manos y en el de los pies puestos juntos a la par sobre el *«suppedáneo»*.

Cristo está sobre el leño, no con la enervante rigidez de un cuerpo fuertemente así violentado, sino con la suave rectitud mayestática de un cuerpo *ingrávido,* que se mantiene por sí mismo unido a la cruz. O sea, unido a la cruz como lo haría un cuerpo divinizado, libre de toda ley natural de gravedad.

Es, pues, un Cristo glorioso, no un Cristo paciente. Responde así perfectamente al pensamiento *pagano-cristiano* en el que no cabe la idea de un Dios humillado, y como un vil malhechor *crucificado.*

Hasta muy entrado el siglo XIII nunca es representado el *Cristo de la cruz* con *corona de espinas.* Más aún, en los siglos XII y XIII, no pocas veces lleva *corona real.* De este modo, en aquel punto de gloriosas realezas, reafirma su *«suprema realeza de Rey de reyes»* (Apoc. XIX, 16).

Aparece luego interpretado en la *«forma pantocrática: «Señor, legislador y Juez Supremo»*.

Dicho de otra manera: *la cruz es el gran trono en el que reina mayestático el que, muriendo en ella, venció la muerte.*

Ahí están, pues, los gloriosos simbolismos, o significados, de la cruz. Al tratar de las dos de la iglesia de Trasalba, precisaremos aún mejor ese simbolismo allí expresados.

2. *El círculo en que se inscribe una de las cruces*

He aquí un sencillo elemento, pero que tiene una rica historia en la iconografía cristiana.

a) Su primera aparición originada del «clípeo», o escudo

Sobre el escudo ya trasportados los soldados griegos heridos en la batalla, usándolo así a modo de camilla improvisada.

De ahí la tan célebre frase que las madres espartacas decían a sus hijos al entregárselo cuando se marchaban a la guerra: *«vuelve con él, o sobre él»* [10].

Los romanos, herederos del pensamiento griego, en este punto todavía van más allá que ellos. Y así vemos que hacen grabar muchas veces en el frente de los sarcófagos el *«clípeus»*, esculpiendo dentro de él el busto, rostro del difunto.

De este modo, *sobre el escudo,* también era transportado el difunto. Pero ahora sólo lo es simbólicamente. Esto es, recordando su traslado a la vida de *ultratumba, «al más allá de los océanos».*

Interesantísima es para este nuestro estudio, la presencia también de las llamadas «*victorias*», en aquellos sarcófagos paganos.

Son las *victorias* semejantes a unos ángeles de gracia femenina, o jóvenes asexuados, vestidos de largas túnicas y adornados de grandes alas.

Tales victorias suelen sostener, una por cada lado, el dicho *clípeo* con el retrato, como para transportarlo en raudo vuelo (fig. 9).

Quiero subrayar ya aquí que esta misma temática que se ve en la figura 8, se va a reproducir en la iconografía desde el alto Medioevo en adelante, como veremos. Sólo que en el Medioevo, en vez del difunto, es el rostro de Cristo, u otra figura cristiana, la que está en el *clípeo*, y las paganas *«victorias»* ahora ya son ángeles.

Para significar más gráficamente aquel traslado del difunto a la vida de ultratumba, otros símbolos se añadían al *clípeo* con el retrato. Eran éstos los llamados *«putini»* (o «*puti*») y los *«genios»*, o mejor, *«geniecillos»*, que solían también representarse alados y semidesnudos [11]. Estos *genios* se hallan generalmente a uno y otro lado del *clípeo,* y suelen adoptar un gesto tristón (fig. 10).

Además de los *«genio»* y *«victorias»* que sostienen el *clípeo*, a veces aparece debajo una barca, gobernada también por *«genios»*. Barca que cabalga sobre las ondas, en las que asoman pequeñitos delfines (fig. 9).

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Alternándose con el *clípeo* se esculpía también una *concha*, o *venera*, con el retrato del difunto dentro.

Este último tipo de sarcófago fue igualmente abundante entre los romanos. De este modo, con la *venera,* ponían aún más de relieve el sentido marino del traslado al reino de Neptuno, a donde el barquero Caronte trasportaba las almas [12].

Ahí tenemos, pues, una temática perteneciente al arte funerario pagano con la que se encuentran los primeros cristianos.

El primer paso, por tanto, será la reproducción de esta temática por los artistas, y su aceptación por los fieles.

Y, en efecto, los primeros cristianos no tendrán inconveniente en poner esta iconografía en sus sarcófagos. Incluso aceptarán algunos símbolos paganos, llenándolos ellos de un nuevo sentido cristiano [13], y uniéndolos a otras temáticas exclusivamente cristianas.

Igualmente encontramos entre los sarcófagos paleocristianos la *concha*, o *venera* con el retrato del difunto dentro, en vez del *clípeo*. Algunos de estos ejemplares son de los más importantes y hermosos [14] (fig. 11).

Pero antes de cerrar este apartado, debemos aún constatar que aquellas mismas figuras de los *«putini»* o *«genios alados»*, y las *«victorias»* del mundo pagano, se repiten en los sarcófagos ya cristianos. Sólo que ahora suelen hacer tales figuras una de estas funciones: o bien sostener, uno por cada lado, la *«cartela»* con la inscripción del epitafio [15], o sostener, igualmente uno por cada lado, el *«parapetasma»,* o cortina de fondo, del que hemos hablado y que indica la glorificación del personaje que está delante del *«parapetasma»* [16] (fig. 8).

b) *El segundo paso*

Un segundo paso será el de la sustitución del *clípeo*, o de la *venera* con el retrato del difunto, por una *corona*, o por el mismo *clípeo (que será el futuro medallón),* pero ahora teniendo dentro, no el retrato del difunto, sino el *crismón*, que personifica a Cristo [17] (fig. 12).

Es ésta una escultura aún funeraria que se inicia hacia la mitad del siglo IV, y que forma parte de aquellos sarcófagos llamados de la *«cruz Invicta»*.

El contenido de esta temática esculturada pasará muy pronto a decorar edificios y objetos de culto. Pero, al darse este paso, tanto la corona como el *clípeo,* empezarán a contener dentro, además del *crismón*, el *busto de Cristo;* o también sus símbolos: la *cruz* y el *cordero*. Y, no pocas veces, estarán (lo mismo que aquellos clípeos con el retrado del difunto) sostenidos o soportados igualmente por ángeles iguales a las antiguas *victorias.*

Recordemos tan solo algunos ejemplares como referencia, ya que este tema, una vez iniciado, se repite mucho.

En el centro de la bóveda musiva de la *Capilla de San Pedro Crisóstomo,* ahora *Museo Arzobispal de Ravena,* obra del siglo VI, encontramos un *crismón* que, dentro de una corona, es soportado en alto por cuatro ángeles (fig. 13).

La cruz dentro de una *corona*, también trasportada por ángeles, aparece sobre una de las lunetas musivas de San Vital de Ravena (s. VI). Aquí encontramos además la novedad del rostro de Cristo, también dentro de una *corona*, que se halla en el mismo centro de esa gran cruz [18] (fig. 14).

También se halla el rostro de Cristo dentro de una *corona* sostenida por cuatro ángeles, en el cenit de la bóveda de la cailla de San Zenón de la basílica de Santa Práxedes (Roma). Esta cúpula musiva fue realizada por encargo del papa Pascual I (817-824) (fig. 15).

Del siglo VI, más o menos, es un díptico de arte bizantino de la Biblioteca Nacional de París. Contiene una serie de escenas bíblicas y, coronando éstas, hay otra bella escena de dos ángeles en vuelo que sostienen, uno por cada lado, una *corona* con una cruz dentro [19] (fig. 16).

Por último, recordemos la rica *corona* con el cordero dentro que, sostenida por cuatro ángeles, ocupa el cenit de la bóvedad musiva del presbiterio de San Vidal de Ravena (s. VI) (fig. 17) (cf. nota 18).

Una continuación de toda esta temática, aunque pobrísimamente ejecutada por nuestros artistas visigodos, la encontramos en la iglesia de Quintana de las Viñas (Burgos). Aquí, repetidamente dos ángeles, también al modo de aquellas antiguas *«victorias»*, sostienen el busto de María, el del Sol. (¿Cristo Helios?) y el de la luna, con y sin *clípeo* [20] (fig. 18).

Y termino el apartado recordando que hay todavía reminiscencias de esta temática en la escena central del célebre dintel esculturado de San Genís les Fonts, de hacia el año 1030. Si bien es verdad que en esta temática de San Genís está ya muy manifiesta una gran evolución. Evolución que afecta no sólo *al halo envolvente*, el cual no es de un solo *aro* o *corona*, sino también a la figura de Cristo que es ya pantocrática (fig. 19).

En San Genís, Cristo aparece sentado sobre la parte inferior de un arco, dentro del cual queda sólo el cuerpo, pero no las piernas. Estas se incluyen dentro de otro semicírculo de menos diámetro, y que se enlaza con el aro anterior.

Pues bien, esta original *gloria* de San Genís está aún sostenida del modo tradicional. Esto es, por dos ángeles, aquí puestos de rodillas [21].

Tales ángeles, junto con los citados de Quintanilla de las Viñas, vienen a ser una especie de puente.

PUBLICACIONS

Por una parte, se unen con aquellas antiguas *«victorias»* paganas que sostenían el «*clípeo*» con el retrato del difunto, convertidas después en *ángeles* sustentadoras del *aro o corona*, con el busto de Cristo dentro, o con uno de sus tres clásicos símbolos: crismón, *cruz,* o *cordero.*

Y por la otra parte, se unen a los siguientes *«aros* y *almendras místicas»* del románico. Pero ahora ya con el Pantocrátor o su divina Madre dentro. Pues muchas de éstas escenas, así esculturadas o pintadas en los siglos XI, XII, y aún XIII, están también sostenidas por dos ángeles.

c) *El tercer paso*

Podemos considerar un *tercer paso,* ya precursor inmediato de la *«almendra mística»*, las representaciones musivas y pictóricas de Cristo en el *«globo celeste»*. Pudiéramos llamarlo también halo, o aureola circular. Muchas veces, incluso, se asemeja a una *corona.*

Pero debemos reseñar que, aunque es un tema un poco más evolucionado que el *segundo paso*, y así más lejano temáticamente del origen, sin embargo coincide también con él en el tiempo.

En este tercer paso, inicialmente aparece Cristo sentado sobre el globo celeste. Pero enseguida le vemos ocupando el interior del globo.

Nos confirma esta forma inicial el que se halla en el musivo arco triunfal de la basílica de San Lorenzo «in Verano» de Roma, obra de finales del siglo VI [22]. O también el de la musiva bóveda absidal de San Vidal de Ravena, de hacia el año 547 [23] (fig. 20).

Cuando Cristo pasa a ocupar el interior del *globo celeste*, aparece también sentado. Unas veces lo hace sobre el arco iris, y más corrientemente en un trono con rico cojín. También el interior del *globo* se forma algunas veces con estrellas.

El globo celeste ocupa siempre el punto focal de la semicúpula de los ábsides basilicales, o del arco triunfal. Y a cada lado del *globo* se hallan figuras celestes, como suelen ser el *«tetramorfos»* y *ángeles santos...*

Estas figuras, con su presencia, aclaman y ensalzan la divina realeza del que se halla dentro de ese globo celeste, o Cielo Empíreo.

Se inicia este *tercer paso* ya en el alto Medioevo, como hemos visto. Y continúa hasta enlazar y aún contemporanizar con la escena paralela del *Pantocrátor dentro de la almendra mística*, que, algunas veces, se queda en sólo un *globo* o *halo* algo almendrado [24].

Pero digamos que el tema no es exclusivo de los ábsides basilicales, pus los encontramos también en otros elementos, como son, sobre todo, los *frontales* de altar. Igualmente aparecen en *baldaquinos*, *miniaturas*, etc. [25].

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Antes de convertirse en halo, o globo celeste, en la *almendra mística,* como forma más peculiar del último románico y del gótico, hay un pequeño tiempo intermedio. En esta etapa el *halo,* algunas veces, toma una forma *bilobulada,* o incluso trilobulada, como en Santa Cruz de Retorta [26].

Pero estas nuevas formas son contemporáneas, a la vez, tanto con el tradicional globo celeste, o *halo circular*, como con la reaparecida *almendra mística.* Ésta, para las monumentales iglesias, poco a poco, prevalecerá sobre esos otros modos de envolver al Pantocrátor, o a su Madre. De ahí el que quedase como forma más generalizada en el ya dicho último románico y en el gótico.

Pero no es éste el caso de las iglesias menos suntuosas, y más aún en las modestas y humildes. Estas deberán conformarse con unas formas más sencillas y elementales, como es el caso de Trasalba.

3. *Los arcos con que se adornan ambos tímpanos*

Las primerísimas estructuras arquitectónicas fueron las *«trilíticas»*. Esto es, de pesos verticales sobre los soportes. Y, lógicamente, la primera estructura arquitectónica fue el prehistórico *trilito,* perteneciente al megalitismo funerario del Neolítico.

Trilíticas, o lo que es lo mismo *arquitrababas o* adinteladas, fueron las gigantescas construcciones egipcias durante sus varios milenios de historia.

Un tanto contemporáneas a las egipcias eran algunas etapas de la rica historia mesopotámica. También aquí sus construcciones serán principalmeente *trilíticas.*

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

La escasez de materiales *pétreos* obligó a los mesopotámicos al uso del ladrillo. Pero, con ellos, solamente sobre *vigas de madera* les era posible armar una techumbre. De ahí que creasen un nuevo sistema constructivo mediante el *arco* y lograr así una mejor arquitectura.

Los pesos superpuestos al *arco* caen verticalmente. Pero la *dovela,* o los *ladrillos centrales* del arco, lo convierten en un doble empuje de dirección, no vertical, sino *oblicua.* Empuje que el arquitecto tratará de contrarrestar con otros *especiales recursos* arquitectónicos.

No hicieron mucho uso de tan revolucionario elemento los constructores de Media y de Persia. Y, curiosamente, la posterior y tan extraordinaria arquitectura de la Grecia clásica y post-clásica, no hizo uso del arco.

Serán los *prácticos arquitectos romanos* quienes desarrollen y se aprovechen de las extraordinarias ventajas arquitectónicas que se logran con el *arco.*

Si el *arco* se prolonga hacia adelante, crea un amplio espacio cubierto con una bóveda. Y si gira sobre sí mismo, está delimitando un espacio círcular cubierto con una cúpula.

El arco, *teóricamente*, ofrece la posibilidad de salas o naves muy espaciosas. Tan sólo se requiere hacer realidad la teórica.

Tales sales resultarían muy poco funcionales si estuviesen hechas con estructuras exclusivamente trilíticas. Necesarias, para ese mismo espacio, habría que crear un *«bosquecillo»* de incómodas columnas.

Fueron tan espectaculares los *espacios* que los romanos lograron con las magníficas técnicas del arco que, tanto éste como sus soportes especiales, las *columnas*, se convirtieron por sí mismos en típicos monumentos conmemorativos. Y así con arcos de triunfo e *historiadas columnas*, conmemoraron los romanos los *grandes acontecimientos* y *personajes* [27].

Esta admiración por el *arco* y su extraordinaria utilidad, llevó a los romanos a crear también algunos espacios *«porticados* en lugares de especial interés. Espacios, o calles incluso, que señalaban el *«no va más»* de la elegancia y del confort de una *«urbe»*. Y, por tanto, espacios en donde se exhibía, a la vez, la más refinada y alta sociedad.

La Iglesia fue heredera también de *«este modo de hacer»*. Y no sólo hará uso de las extraordinarias ventajas del arco en sus nuevas construcciones para el culto, basílicas, baptisterios y mausoleos, sino que también las enriquecerá con un funcional y elegante *pórtico* en la entrada.

Pero es más. Y aquí está el *«meollo»* que más interesa en este estudio.

Fue tal el *«impacto»* del arco, con todas sus derivaciones, que los mismos artistas romanos lo van a convertir en un *elemento decorativo*. Y así lo encontramos *decorando* los más diversos objetos, y sirviendo de *marco* para otros motivos también artísticos.

Unas razones de tipo mítico-religioso, y no de pequeño peso, vino a sumarse a las ya fabulosas ventajas arquitectónicas del *arco.* Se trata de la sacralidad que ya desde los tiempos más remotos tuvieron las formas circulares» [28].

También de todo ese tesoro decorativo-simbólico fue heredera la Iglesia. Y sin recelos lo va a incluir, como elemento decorativo, en la arquitectura y en los diversos objetos cristianos.

Sería demasiado prolijo ir reseñando aquí los innumerables objetos decorados con este motivo. Pero no quiero pasar por alto al que, quizás, es el más espectacular.

Se trata de los muchísimos *sarcófagos* marmóreos cuyos frentes presentan una especie de elegantísimo pórtico.

Debajo de cada uno de los arcos de esos pórticos aparece un personaje que aclama a otro, especialmente resaltado en el *arco central.* En estos casos se trata, casi siempre, de apóstoles que aclaman a *Cristo.*

Otras veces debajo de cada arco se desarrolla una *«escena»*, generalmente *bíblica, pero, a veces, también hagiográfica* [29].

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Debemos todavía recordar que *arquitos* de muy variada estructura, son también elementos decorativos de la misma arquitectura cristiana.

La alto medieval arquitectura lombarda prodigó de diversos modos estos motivos. Y de aquí y de otras partes pasó a la románica.

Quizás los más llamativos arquitos son los que vemos apoyados en *canecillos* para decorar *aleros* y *tornalluvias* [30]. Pero aparecen también en otras partes de los edificios.

Hecho este *bosquejo histórico* de la función del arco, tanto arquitectónico como decorativo-simbólica, no nos debe extrañar encontrarlo aquí. En este caso con una función decorativa a nivel *pobre,* es suficiente para evocar el rico contenido *simbólico* con reminiscencias aún de las antiguas sacralidades.

4. Las bolitas esparcidas en los dos tímpanos

Este motivo es uno de los elementos decorativos típicos del románico. Y dos son los lugares en los que principalmente se encuentra.

Es uno en los *capiteles.* Aquí vemos muchas veces unas hojas de acanto que terminan envolviendo una bolita. Así las hemos visto en los capiteles de la puerta norte de esta iglesia de Trasalba.

Otra función preferida de estas *bolas* es la de decorar *arquivoltas.* Se hallan colocadas de trecho en trecho, generalmente en escocias de las dichas arquivoltas.

Este elemento decorativo fue ya muy usadio entre los romanos como adorno inconográfico. Quizás lo fue por su fácil ejecución, y, quizás también, porque su forma esférica tenía aún reminiscencias de *sacralidad.*

Los vemos muy frecuentemente perfilando un *busto* u otra *figura* de monedas circulares. O también en otros objetos como, por ejemplo, en forma de medallones.

En estos casos viene a ser como un collar de perlas que envuelven la figura. De ahí que aún en nuestro actual lenguaje técnico, a estas diminutas bolitas las conozcamos con el nombre arqueológico de perlas.

Esta decoración con *perlas* abundaba, incluso, en el arte *etrusco,* predecesor del romano. Basta un recorrido por los diversos museos con joyas de esta etapa, para ver su abundante empleo.

Lógicamente pasa a ser también un elemento decorativo del arte paleo-cristiano. Baste aquí recordar el famoso *Crismón de Quiroga.* Su inscripción, perfilando la circular superficie, va grabada entre dos filas de perlas, o pequeñas *«bolitas»* [31].

Al pasar estas *bolitas* a amplios espacios *arquitectónico-decorativos,* es normal que aumenten su tamaño.

En los estilos *románico* y *gótico,* a veces parecen haberse convertido las *bolitas* en *cabezas de clavo,* o *diamantes.* Y también en una especie de diminutos «*bollitos*» de pan, siempre marcados por una desparramda cruz.

Curiosamente, lo que es bastante *atípico* es encontrar estas *bolitas* esparcidas por toda la superficie del tímpano, tal como lo están en los dos de Trasalba.

En la etapa *peleocristiana* y en la *alto-medieval,* como ya se ha visto atrás, solía representarse en el interior de los ábsides un cielo *estrellado.* Normalmente este cielo rodeaba la figura central de Cristo, bien en su *persona,* bien en uno de sus *símbolos* el *crismón,* la *cruz* o el *cordero.*

En el tímpano de la puerta principal de Santa Cruz de Retorta (Lugo), se halla esculpido un *cielo estrellado* rodeando al tosco *Pantocrátor.* La obra debe ser de finales ya del siglo XI [32].

Aquí, en Trasalba, este buen número de *bolitas* esparcidas en torno a la cruz de ambos tímpanos, parece estar evocando todavía la idea de un *cielo estrellado.*

En este caso el *«artesonado-artistilla»,* acorde con el modo de hacer su época, convirtió las *estrellas* en simples *puntos brillantes.* Y, también acorde con sus *posibilidades,* redujo el *Cristo-Pantocrátor* a una simple cruz.

5.- Las hojas superpuestas

Se encuentra este motivo tan sólo en el tímpano de la puerte principal.

Vistas así estas hojas, es fácil juzgarlas como un simple elemento decorativo más. Pero también estos elementos, además de su función ornamental, arrastran un *paradisíaco simbolismo* con el que ricamente surgieron en el primer arte cristiano.

Es más, este *paradisíaco simbolismo* aquí se pone más aún de manifiesto por aparecer en el tímpano. Elemento éste arquitectónico que, como se expuso al estudiarlo, sin duda surgió como una evocación del *Cielo Empíreo.*

Y no en vano están estos *«motivos paradisíacos»* rodeando a la «CRUZ-CRISTO» y cobijados cada uno de ellos dentro de un *arco.*

De nuevo se debe recordar como unos elementos vegetales entre los que se entremezclan idílicos y alegres animalitos, en el rpimer arte cristiano estaban simbolizando el *deleitoso Paraíso.* Y es muy significativo ver aún arbolitos, pocas veces, u otros motivos vegetales, en escenas celestes del arte *románico* [33].

En estos casos, pues, para quien conozca un poco esta riqueza simbólica del primitvo arte cristiano, le parecería una osada temeridad no ver en tales motivos nada más que unos *simples elementos decorativos.*

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

IV. Programacion proyectada para estos dos timpanos

He aquí el gozoso, y a la vez arriesgado trabajo, de descubrir la *programación temática* que el *«artesano-artistilla»* quiso plasmar en ambos *tímpanos.*

Sin embargo, después del *detenido* estudio hecho de cada uno de los elementos, éstos arrojan tal luz que nos hacen más fácil el trabajo.

El objeto focal de los dos tímpanos es la CRUZ.

Quedarse aquí con sólo su *impronta* de principal *«signo»* cristiano, sería una *infantil* interpretación.

La CRUZ, como hemos visto, no sólo recuerda el *patíbulo* del crucificado Redentor. Ni es sólo aquel *trono* en que *reina hierático y mayestático,* estando *ingrávido* a ella unido con los brazos abiertos.

La CRUZ, sigue siendo, como el *crismón* o el *cordero divino,* el símbolo que hace presente la persona del *pantocrático Cristo Redentor.*

Así debemos pensar que quiere confirmarlo el hecho de ocupar el punto central del tímpano, o especie de *bóveda celeste,* como hemos especificado atrás.

Bóveda celeste de cuyas *estrellas* deben ser una evocación las *esparcidas bolitas.* Y bóveda celeste que recuerda el *Cielo Empíreo,* cuyo ambiente *paradisíaco* deben evocar también esas varias *hojas superpuestas.*

Tampoco en vano deben estar allí esos arquillos que circunscriben la CRUZ. En su larga historia siempre fueron éstos un rico elemento conmemorativo de grandes hechos y personajes, y un *singular marco* de escenas y personas *divino-celestes.*

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Si esto es así, como así pienso que es, estamos ya en la línea de aquellas ideas con que iniciaba este estudio. Esto es, que también esta *sencilla y elemental temática* es un *gran libro abierto* de rico contenido. Y en él viene a sintetizarse esa *rica iconografía* que ilustres maestros han programado para esplendorosos tímpanos de importantes iglesias.

Como conclusión, aunque desligada de la *esencia* del tema, quisiera que este trabajo fuera un pequeño *homenaje* al *Gran Patriarca de las Letras Gallegas,* D. Ramón Otero Pedrayo.

Sin duda que muchas veces estos tímpanos fueron objeto de su observación y de su pensamiento. Ignoro si en alguno de sus escritos, directa o indirectamente, fueron objeto también de su pluma.

En cualquier caso, en su recuerdo y en su honor los traté yo ahora.

NOTAS

1. GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA, t. 29, pp. 139-140 (TRASALBA, s. Pedro de).

2. OURENSE, *Guía monumental* (Diputación Provincial de Ourense), León, 1986, p. 71. En la p. 72 aparecen los pazos de Otero Pedrayo y el del Campo, éste en lamentabilísima ruina. FERNANDEZ OTERO, J.C., *Guía de la Diócesis de Orense,* Vigo 1985, p. 62.

3. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La crucifixión de la iglesia del Hospital de Incio. Una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia,* A Coruña, 1987, pp. 17-37.

4. San Pablo, ICor, I,23-24: «...predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los infieles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados». Cf. también: Gal V, 11; VI, 12. Hbr XII, 2. Fil III, 18. Y en Gal VI, 14, dice: «...jamás me gloriaré a no ser en la cruz de nuestro Señor Jesucristo por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo». Significando así el contraste: el mundo desprecia la *cruz,* y él, Pablo, por este Jesús crucificado, desprecia las cosas del mundo.

5. MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas,* Madrid 1894. Véase lo que dice en las palabras «Crucifijo», pp. 230-237, y «Cruz», pp. 237-250.

6. SAN AGUSTIN, *Enarratio in ps. 36. Sermo. 4.* Puede verse en MIGNE, Patrología Latina, T. 36, col. 366.

7. Sobre este tema cf. Delgado Gomez, Jaime, *El tímpano de Serantes (Orense) quizá un «unicum» en la iconografía románica,* en *Boletín Auriense,* T. X (1980), pp. 73-89.

8. Son bastante abundantes los sarcófagos que en su frente nos presentan a Cristo *«stauróforo»*. Así, por ejemplo, véase en WILPERT, J., *sarcófagi cristiani antichi* (tres tomos), Roma, 1929-1936, láminas XXXV, 1; XXXVII, 1,4 y 5; XLIII, 3 y 4; etc. En adelante se citará con la sigla WS como es costumbre. Incluso aparece Cristo teniendo una cruz en vez de un cayado con la escena musiva del Pastor que se halla en el Mausoleo de Gala Placidia en Ravena.

Después de Cristo *«stauróforo»*, y aun contemporánea con él, serán también *«stauróforos»*, o portadores de la cruz, Pedro repetidas veces, Pablo probablemente alguna, y ciertamente algunos santos. Para Pedro pueden verse los sarcófagos WS, CXLVI, 1 y 2; WS, CCLIII, 5; etc. Entre los santos *«stauróforos»* el ejemplo más conocido es el de San Lorenzo que se halla en la escena musiva de una de las lunetas del ya dicho Mausoleo de Gala Placidia. Creo interesante recordar también en esta nota que en la segunda mitad del siglo IV vemos el algunos frentes de sarcófagos escenas alusivas a la *«Pasión»*. Sin embargo estas escenas están representadas de tal modo que en nada recuerdan el *dolor,* o la *humillación*. Así en un sarcófago del Museo Pío Cristiano (Vaticano), un soldado sostiene sobre la cabeza de Cristo una hermosa corona. Pero ésta más es una *corona de triunfo* que una *corona de espinas.* Y la escena más evoca una coronación de un *triunfador* que la de *Jesús* en el *«lithóstrotos»*, cf. WS CXLVI, 3; puede verse también en Andre GRABAR, *El primer Arte Cristiano* (Edic. Aguilar), Madrid, 1967, p. 265, fig. 295. Y algo semejante sucede con la escena de *Jesús prendido* por los soldados y *Jesús ante Pilato,* cf. WS, XII, 4 y 5; WS, CXXI, 4, y el antes citado, WS, CXVI, 3; etc.

9. DELGADO GOMEZ, Jaime, *Restos de un «cruceiro medieval», de singular importancia, en Torre de Lama (Mañón), La Coruña,* en *Brigantium,* Vol. 6, 115-134.

10. El escudo griego era de forma triangular y alargado. Solían llevar en su campo una letra grabada que indicaba el país, o *«polis»* a que pertenecía el combatiente y era un gran deshonor el perderlo.

El escudo romano, ovalado o redondo, se llamaba *«clípeus»,* y era de origen etrusco. Después se usó también el *«scutum»*, de forma rectangular. Cada cohorte lo llevaba pintado con un color diferente. Tenía escrito el nombre del soldado y el número de la cohorte, o centuria. Cf. M. SALVAT, *Monitor* (ed. Salvat), T. 5 (Escudo), Pamplona, 1965, p. 202. Y sobre todo, cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada* (ESPASA), T. 20 (Escudo); véanse especialmente las páginas 1.015-1.019.

11. De ellos serán copia, casi exacta iconográficamente, nuestros ángeles con cuerpo de niño.

12. Era norma bastante generalizada entre los romanos el poner una moneda debajo de la lengua del difunto, para que éste pudiese pagar a Caronte el transporte. De aquí proceden muchas monedas halladas en las necrópolis. Debe tenerse gran cautela a la hora de datar mediante estas monedas, pues, no pocas veces, se ponía una moneda ya no en circulación. Esto era debido, bien a la pobreza o a la avaricia de los familiares, bien a que para muchos esto había perdido su profundo sentido religioso, reduciéndolo tan sólo a un tradicional rito.

13. Ya hemos visto como los *«putini»*, o *genios alados*, y las *«victorias»*, se van transformando en ángeles. Las escenas pastoriles sugerirán la figura de *«Cristo-Pastor»*. El *«crióforo»* griego se convertirá en *Cristo Buen Pastor*, con la oveja sobre los hombros y en medio de otras que le miran. Las *«pietas»* de la religiosidad gerco-romana dará la sugestiva y cristianísima figura del orante, etc., etc. Todos estos motivos son abundantísimos, tanto en los sarcófagos como en las pinturas catacumbales, por lo que sería prolijo el reseñarlos.

14. Cf. J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani...* (o.c., en la nota 8). Cf. igualmente, F. W. DEICHMANN, G. BOVINI y H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarcophage* (dos tomos, uno de texto y otro de láminas) (es de sólo los sarcófagos de Roma-Ostia), Wisbaden, 1967; (en adelante lo citaré con la sigla REPERT.). Pues bien, véanse: WS. XCI (REPERT. 45); WS. XCII, 2; WS. XCVI (REPERT.) 36); WS. CXXIV, 2 y 3. Al citado WS. XCI se le conoce por el nombre de *«Sarcófago de los dos hermanos»*, el WS. XCII es el de *«Adelpha»* y al WS. XCVI, por su temática, se le da el nombre de *«el sarcófago dogmático»*.

15. Es éste también un modo simbólico de sostener al difunto, cuyo nombre y síntesis de su vida allí están grabadas en la *«cartela»*.

16. En estos casos tales figuras aladas tiene aún más de tradición pagana que de figuras angélicas. Si bien es verdad que ahora se inicia una evolutiva transformación, identificándose ya este tipo de figuras, en la primera mitad del sigloV, con las potestades angélicas, como puede verse en muchas escenas musivas paleocristianas. Las escenas esculturadas a que alude el texto, las encontramos en WS. XLVII, 1; WS. LV, 3; WS. LVIII; WS. LIX, 4; WS. LXXX, 3 y 4; WS. LXXXVII, 5; WS. XCV, 6; WS. CXXXIII, 3; etc., etc.

17. Véanse los sarcófagos llamados de la «Cruz Invicta». Así WS. XI, 4; WS. CXVI, 1 (REPERT. 667); WS. CXLVI, 2 y 3; WS. CCXXXVIII, 7 (REPERT. 65); etc., etc.

18. Para todas estas escenas musivas, como igualmente para la del cordero de San Vital del que se hablará enseguida, cf. *I Tesori. Ravena* (Sades, Sansoni Editori) Firense, 1966. También pueden verse en diversas historias generales de arte, siempre más a mano del lector.

19. Cf. René HUYCHE, *El Arte y el Hombre,* T. 2 (9ª edic.), Vitoria, 1977, fig. 86.

20. Cf. PALOL, Pedro de, *Imagen del Arte Hispano Visigodo,* Barcelona, 1979, figs. 39-43 y la 85.

21. Cf. René HUYGHE, *El Arte y el Hombre* (o.c.), fig. 536. O también J. CURIEL RICART y J.A. GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae,* T. V (Arquitectura y escultura románicas), Madrid, 1948, figs. 14 y 15; en adelante lo citaremos: *Ars Hispaniae.*

22. Cf. *Tesori d'Arte Cristiana,* fasc. Nº 7, 1966, *San Lorenzo «in Verano»* impreso en Bolonga).

23. Cf. René HUYGHE, *El Arte y el Hombre,* (o.c.), fig. 59.

24. Así, por ejemplo, es madrugador el que aparece en el ábside de Bavit (hoy en el Museo Copto del Cairo), obra del siglo IV; cf. *Historia del Arte (Salvat),* T. 3, Barcelona, 1971, p. 59. Y son muchos los pintados en ábsides españoles, sobre todo en los siglos XI y XII, y aún en el XIII; cf. *Ars Hispaniae,* vol. VI (2ª edic.), Madrid, 1980, figuras de los números 17, 23, 37, 38, 62, 69, 84, 104, 106, 111, 121, 126, etc.

25. Cf. *Ars Hispaniae,* vol. VI (2ª edic.) (o.c.), y 139, 177, 182, 183, 208, etc. (baldaquinos); etc.

26. Así, por ejemplo, el Cristo miniado de la Primera Biblia de Carlos el Calvo, realizada a mediados del siglo IX en la escuela de Tours. Se halla envuelto por dos aros que forman una especie de S; cf. *Historia del Arte (Salvat),* T. 3, Barcelona, 1971, p. 219. Hoy esta Biblia se halla en la Biblioteca Nacional de París. Igualmente viene a ser bilobulada la *«gloria»* que encuelve al ya conocido Pantocrátor de S. Genís.

Para la trilobulada de Santa Cruz de Retorta cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, en la FICHA Nº 9 de su serie *«La Biblia en la Iconografía Pétrea Lucense»,* en *Boletín do Museo Provincial de Lugo,* Tomo V (de próxima aparición).

27. Recuérdense los innumerables arcos de triunfo esparcidos aún hoy por lo que fue el *Imperio Romano.* Y, a la vez, admírense las imponentes y muy bien conservadas *columnas conmemorativas* de Trajano y Marco Aurelio de la que también fue Roma Imperial.

28. No es del caso estudiarlas aquí. Pero, como simple referencia, debemos recordar su enorme *repercusión* en *«enterramientos y templos».*

Hablan claramente de los primeros las circulares *«Tumbas Reales»* de Micenas (Grecia), la espectacular necrópolis etrusca de Cervéteri (Italia) y los innumerables y grandísimos mausoleos romanos de planta redonda. De los muchos que aún hoy existen. Son un claro ejemplo el que fue mausoleo del emperador Adriano (hoy Castillo del Santo Ángel), y el de *«Cecilia Metella»* en la Vía Appia, ambos en Roma. Y redonda fue la ANASTASIS, o sepulcro que recuerda el lugar donde estuvo sepultado Cristo, grandioso monumento que construyó el emperador Constantino († 337). Y aún hoy nos quedamos impresionados al contemplar el que se hizo Constancia, hija de Constantino, sepulcro circular vulgarmente mal llamado de *«Santa Constanza».*

Pienso que nuestras redondeadas acrópolis celtas, o castros y sus viviendas *circulares,* no son ajenas tampoco a esta *sacralidad* de las formas redondas.

Hablan también muy claro de la sacralidad circular los muchos templos *redondos,* o *«tholos».* Abundantes restos arqueológicos de ellos los encontramos en la Grecia clásica. En Roma no sólo hay restos de ellos, así los del templo de *«Vesta»* en el Foro, sino que aún se conserva casi íntegramente el de Hércules Vencedor, vulgarmente mal llamado de *Vesta* por la identidad de forma.

No fueron prácticos para el culto cristiano, pero, aun así, algunos se hicieron. Sirva de ejemplo el perfectamente conservado de *«San Esteban Redondo»* en Roma, construido en el siglo V. Sin embargo el influjo de esa *sacralidad* seguía siendo tan fuerte que bien manifiesto está en la forma semicircular de los *ábsides,* el espacio más *sagrado* de las basílicas cristianas.

29. Los encontramos en los dos «CORPUS» de los sarcófagos paleocristianos ya citados atrás: G. WILPER, *I sarcofagi cristiani antichi,* I-III, Roma, 1929-1936, y F.W. DEICHMANN-G. BOVINI-H. BRANDENBURG, *Repertoprium der christlich-antiken Sarkophage, I, Rom und Ostia,* Wiesbaden, 1967.

Como estos «CORPUS» se hallan en pocas bibliotecas, pueden verse algunos ejemplares en André GRABAR, *El Primer Arte Cristiano,* Ed. Aguilar, Madrid, 1967, fotos números: 273, 281, 283, 285, 291, 293 y 294. También hay ejemplares de ellos en las buenas historias del arte.

30. En la provincia de Orense, entre los de otros sitios, pueden servir de un muy claro ejemplo los de la iglesia románica de Serantes. Cf. *Galicia,* Volumen 2 de la serie *La España Románica,* (Ediciones Encuentro) Madrid, 1979. Véanse las figuras 139, 141 y 142.

31. Cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La Biblia en la Iconografía Pétrea Lucense;* Ficha Nº 4: «El Crismón de Quiroga», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo.* Tomo II (1984P), pp. 85-105, fig. 3.

32. Cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La Biblia en la Iconografía Pétrea Lucense;* Ficha Nº 9: «El Pantocrátor de Santa Cruz de Retorta y su significativo entorno», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo,* Tomo V (de próxima aparición).

33. Sirvan de ejemplo esos dos *«arbolitos»* que aparecen en la rica escena del tímpano de Serantes (Orense) quizá un «unicum» en la iconografía románica, en *Boletín Auriense,* vol. X (1980), pp. 73-89.

Figura 1. Vista general de la Iglesia de Trasalba

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

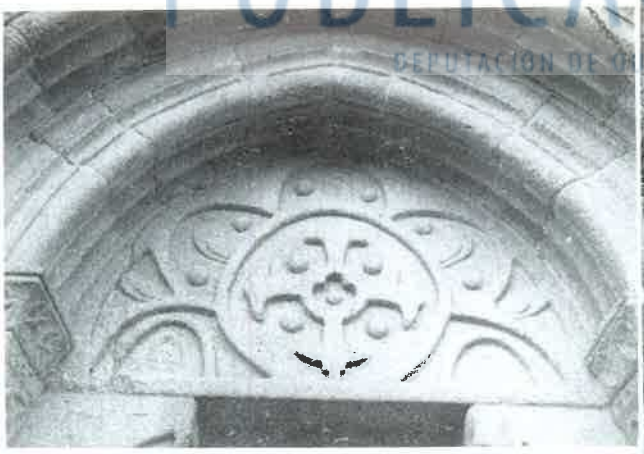


Figura 2b. Tímpano de la puerta principal.

Figura 2a. Puerta principal

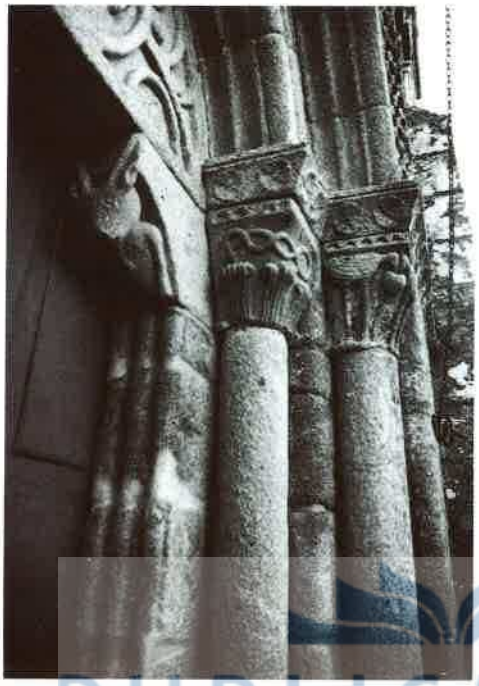


Figura 3. Parte derecha de la puerta principal

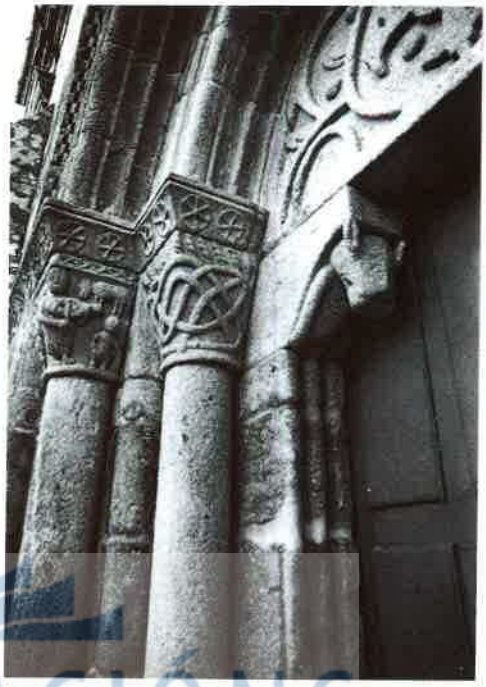


Figura 4. Parte izquierda de la puerta principal.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Figura 5. Puerta norte.

Figura 6. Detalle de puerta norte

Figura 7. URANOS del Sarcófago de JUNIO BASSO (s IV)
(M. de Grutas Vaticanas)

Figura 8. Difuntos bajo el «parapetasma»

Figura 9. Roma. Sarcófano pagano en fuente junto al Coliseo

Figura 10. Difuntos en «clípeo» transportado por «genios alados» (de un sarcófago)

Figura 11. Difuntos dentro de una «venera» (de un sarcófago paleocristiano)

Figura 12. Sarcófago «de la Pasión»

Figura 13. Cúpula musiva del M. Arzobispal de Ravena

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

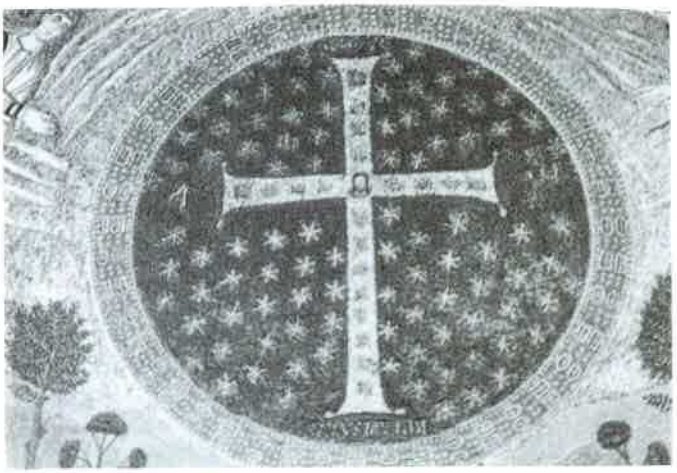


Figura 14. Cruz musiva en ábside de S. Apolinar «in Classe» Ravena

PUBLICACIÓNS

Figura 15. Cúpula musiva de Sta. Práxedes de Roma

Figura 16. Detalle del díptico de la «Biblioteca Nacional de París»

Figura 17. Cordero divino de S. Vital de Ravena

PUBLICACIÓNS

Figura 18. Relieve de «Quintanilla de las Viñas (Burgos)

Figura 19. Dintel de San Genís les Fonts

Alfonso Prada Allo

Os libros de Juan de Porras

Nos primeiros anos de imprenta ibérica son frecuentes os nomes extranxeiros e os talleres itinerantes, que manifestan a precariedade na que se desenvolveron as etapas iniciais desta industria, de maneira tamén diversa nas distintas áreas peninsulares. Cara ó cambio de século o sector estabilizaría gradualmente a actividade dunha industria moderna e, xa que tanto a tecnoloxía como a arte e mesmo o tipo de mercado que daquela coallaba non se levan con provincialismos, habían seguir os apelidos foráneos, se ben os profesionais e productos autóctonos homologábanse cós do entorno.

A figura de Juan de Porras, implicada en Galicia –Monterrei, Ourense e Compostela– entre 1494 e 1510, recolle o refrexo dese intre. Foi un home familiarizado con tódolos aspectos da producción e venda de libros, de quen Vindel e, desde el, Cuesta Gutiérrez e Odriozola, coidan que foi un dos impresores que animaron a segunda imprenta anónima salmantina, atopando no *Commentarium in politicorum libros Aristotelis,* de Fernando de Roa (num. 10) o lazo de unión entre Giesser e Porras. Para Vindel ámbolos dous tiveron de traballar xuntos baixo a dirección de Nebrixa. Hans Giesser (ou Gysser, alemán nado en Silgenstadt, localidade de Hassia) habería recorrer a Porras cando cara 1509 pechou o seu taller de Salamanca, probablemente por problemas financieiros, e o alemán pasou a ser un empregado na imprenta de Porras (Griffin p. 35; Norton p. 26). Para Vindel Giesser non tivo taller propio, senon unha pequena parte do material do taller do impresor de Nebrixa, pois no hipotético reparto Porras levaría a mellor parte. Cuesta 1960 p. 18-20 distánciase de tal teoría e describe varias obras que califica como moi importantes e coidadas, con tres corpos de letras góticas, bastantes gravados e un escudiño coas iniciais J.A., do seu nome e nación. En canto ós gravados Aznar p. 67 valora como escasa a súa

inclusión nos libros de Porras e Giesser: 37% e 39% de obras ilustradas do total de impresos localizados respectivamente.

A actividade de Porras relacionada cós libros principiara, sen embargo, antes da súa posible presencia na segunda imprenta anónima salmantina. Este taller documéntase entre 1492 e 1500 e conforme se describe no asento número 1 da presente relación atopamos a Porras editando unha obra impresa en Sevilla en 1491. Pódese pensar que en 1494, despois da publicación do *Misal Auriense,* empezara a forma-lo seu taller salmantino con material procedente do empregado na impresión do *Misal,* incorporando posteriormente outros como unha parte do taller anónimo citado (cara 1500). Sobre o material procedente de Monterrei habería un acordo con Pasera polo que este participaría nos beneficios da edición, probablemente xestionada por Porras, e este, que tamén puido intervir na impresión, levaríase parte, polo menos, do material tipográfico a Salamanca, onde establecería o seu propio taller que acadou grande prestixio e tivo continuidade cós herdeiros. Os seus negocios como editor, impresor e libreiro centrados en Salamanca leváron-o a Sevilla, Monterrei, Ourense, Compostela, Venecia, Guarda, Avila, Plasencia, Braga e León.

Descríbense a continuación as obras editadas e impresas por Porras no século XV das que temos noticia, e as edicións relacionadas. A periodización que se desprende é artificial e responde a problemas de espacio máis que a lonxanos prantexamentos sobre a definición de *incunabilidade.* Quedan para outra entrega os máis de 60 libros producidos por Porras no século XVI.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Parte I: Século XV

1. PARTIDAS. *Las siete Partidas de Alfonso X el Sabio,* [ó fin: *con*] *las adiçones del doctor de Montaluo.* - Na nota previa ó colofón: *ficieronlas imprimir en Seuilla Juan de Porras vecino de Salamanca τ Guido de Lauezariis genoues.* - Colofón: *Seuilla. por Meynardo Ungut Alamano. τ Lançalao Polono compañeros. En el año del nasçimiento de nuestro saluador Jhesucristo de mill τquatroçientos τ nouenta τ vno años. τ se acabaron a veynte τ çinco dias del mes de otubre del dicho año.* - [424] f.; Fol. - Sign. a-g8 h-k6; m-u8; aa2 bb-mm8 nn oo6; A10 B-D8 E4; G-M8; AA-EE8; FF-KK8 LL10. - 2 col. - 63 liñ. - Tipos 114G, 111G, 82G. - Capitais impr. agá-las maiores.

Exemp.: El Escorial, R. Mon.; León, S. Isidoro; Londres, BL; Madrid, BN, B. Palacio Real, RAE, Zabálburu; New York, Hisp. Soc.; Segovia, Catedral; Sevilla, Catedral; Toledo, BP.

BMC *X,* p. 38 reproduce a ROMERO, p. 106 (ver); CARR... 1928 p. 289; CGIBE 4296; CIBN 1389 non fai referencia a Porras e describe a signatura correspondente ó primeiro caderno da Parte III como *aaij1* en vez de *aa2* ; CUESTA 1932 p. 204-205; CUESTA 1960 p. 16; ESCUDERO 13; GALLARDO 145; GOFF P-124; GRIFFIN p. 27-28, 44; HAEBLER 518 conta 430 f.; HAIN-COPINGER 12426 tampouco recollen a presencia de Porras e Lavezaris. Copinger conta 474 f. e coida que puideran faltarlle 4 máis ó exemplar examinado por el (=478 f.); ODRIOZOLA 1982b, p. 27 ("Porras, el que en 1494 había hecho venir la imprenta a Monterrey"), p. 36, 42; MENDEZ p. 89; MURGUIA p. 12 refírese ó autor das *Adiciones,* Alfonso Díaz de Montalvo, como impresor da obra; PORTILLO 59 e p. 86-87; PRADA p. 30, 34; ROMERO p. 106 coida que a obra foi editada por Jacobo Ruiz, Fernando Martínez, bispo de Oviedo e Mestre Roldán; TURIENZO p. 9; VINDEL *V,* 26.

Dous meses despois outro taller sevillán imprimía *Las Partidas* :

1 a. *Seuilla por comissiô de Rodrigo d'escobar: τ de Melchior gurrizo* [Melchor Gorricio de Novara] *mercadores de libros. Imprimierô las maestre paulo de colonia τ Joh,nes pegniczer de nurêberga τ Magno* [Herbst] *τ Thomas* [Glackner] *compañeros alemanes..* - 24 decembro 1491. - Exemp.: Evora, BP; Londres, BL; Madrid, BN, RAH; New York, Hisp. Soc.; Filadelfia, BUP; Toledo, BP; Vigo, Massó; Zaragoza, BU. - BMC *X,* 35; CGIBE 4297; CIBN 1390; ESCUDERO 14; GOFF P-125; HAEBLER 519; HAIN-COPINGER 12427; PORTILLO 20; SALVA 3723; VINDEL *V,* 28.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Porras volveu se facer cargo doutra edición en 1501 asociado a Lavezaris e Gazanis. Mandaron estampa-la obra no taller venecián de Lucantonio (Luc' Antonio, Luchantonio) de Giunta, da familia florentina que nese intre tecía a s'a rede de establecementos en Europa: Roma, Venecia, Salamanca, Burgos, Zaragoza, Madrid e Lyon.

1 b. *Las Siete partidas gloxadas por el señor doctor Alfôso de môtaluo.* - 549 f.; Fol. - Ó fin: *Ficierôlas Óprimir Guido de lauezarijs genoues τ côpaneros* [Gazanis e Porras]. *Imprimidas son estas siete partidas en la muy noble τ muy leal çibdad de Veneçia por Lucantonio de giunta Florentino: en el año del nascimiento de nuestro saluador Jesucristo de mill τ cccccj. τ se acabaron a .xix. dias del mes de Junio del dicho año.* - Exemp.: Córdoba, Cat. - GALLARDO 4404; GRIFFIN p. 28; PRADA p. 35; WAGNER p. 67-72.

2. MISAL AURIENSE. [*Missale secundum usum Auriensis ecclesiae*].- *Cum diligentia correctum et emendatum.* - [10], CLXIX [i.e.: 172], [10], CLXXVIII-CCLXV f.; Fol. (33 cm.).- L. got. (122G e 153G, unificados á medida

maior [150 G en vitela, polo encollemento do pergamiño]). - 2 col., o Calendario a liña tirada. - 32 liñ. - Tintas negra e vermella, algunhas capitais (a mán) en morado. - Mus.: pentagrama vermello, notación e liñ. divisorias en negro. - Capitais gravadas en madeira, a máis das citadas a mán. - Sign. *RUM* 10, a12, b-g10, h12, i-q10, r8, s10, A-G10, H8, I10. - Colofón: *Impress° arte et expêsis Gundisalui Roderici dela Passera* τ *Johánis de porres socio RUM Cui finis dat. monti Regio dño dôpnô frâcisco de cuniga dñante in eadê villa* τ *comitatu. anno .M.cccc.xciiii. Tercio nonas febroarij.*

Exemp.: Madrid, BN (en papel); Ourense, Catedral (en pergamiño).

A fórmula *cû diligêtia correctû et emêdatû* con que remata o primeiro período do colofón informa dunha edición previa, que non sabemos se chegou a se distribuir, así como do pequeno intervalo que tería transcurrido entre as dúas.

O modelo sería o num. 2c.

A amplia descripción de ARTEAGA p. 200-205 inclúe a estructura do Misal, e a referencia á outra tinta fora da negra e a vermella, para el azul, anque non acerta a defini-las signaturas: "la que sirve para el primer cuaderno parecida a la *i* griega alemana, la segunda a *s* y la tercera a *Y* sin reclamos [...] cuadernos de diez hojas excepto el de la signatura *a* que tiene doce, el de la *h* once, cuatro el de la *r*, y el de la *H* otros cuatro" (p. 204); Bedoya anota no f. 36 do índice da Biblioteca Capitular: "es libro mui apreciable no solo por la particularidad de estar impreso en una pequeña villa del obispado a los veinte años de introducido en España el arte de la imprenta, sino por otras singularidades litúrgicas y de disciplina que contiene"; CABANO p. XXIII, XXXI; CARRE 1916 p. 56; CARRE 1928 p. 276-282 segue a PORTABALES e toma nota da terceira tinta, morada (p. 278); CGIBE 3959; para CHAMOSO p. 23 a terceira tinta é azul; CIBN 1302; COSTANTI p. 5; CUESTA 1932 p. 205; CUESTA 1960 p. 16, 18; FERNANDEZ ALONSO p. 401; FERREIRO p. 244-245; FERRO p. 31; FERRO-LORENZO p. 36 recollen a referencia no Reconto de 24 de febreiro de 1503 a "hun mysal de molde de pergamjno comprido de todo el año". [...] Si no es el mismo que se conserva hoy en la Catedral, impreso en 1494 en Monterrey, no hay duda de que debió salir de los mismos moldes"; GONZALEZ GARCIA p. 41-46; GONZALEZ VEGA p. 21; HAEBLER 437 na descripción das signaturas tipográficas ignora o caderno h12 que inclúe na secuencia b-q10; HAIN 11335; LEIROS p. 14 limítase á mención escueta; LOPEZ 1916 p. 49; LOPEZ 1931 p. 238-244; LOPEZ 1935 p. 107-110; LOPEZ 1953 p. 16-20; MENDEZ p. 334; MUÑOZ DE LA CUEVA p. 62 referiríase a esta edición, segundo a tese da transcripción errónea do colofón (v. num. 2a); MURGUIA p. 10-13, 43-45; ODRIOZOLA 1972 p. 127, 131-135; ODRIOZOLA 1976 p. 266 fala de fragmentos de outros exemplares,

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

aparte dos dous case completos coñecidos; ODRIOZOLA 1982a, p. 172-173; ODRIOZOLA 1983 p. 241, 243-244; ODRIOZOLA 1988 p. 505-510; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 102-106, 112, 114; (nas descripcións de Odriozola a signatura do primeiro caderno aparece coma paréntese *()* cando se trata da abreviatura *RUM* do xenitivo plural latino *-rum,* presente ó longo de todo o texto e respetada por CIBN, HAIN e HAEBLER [v. ARTEAGA e TABOADA]; en ODRIOZOLA-BARREIRO además unha errata convirte a derradeira signatura *I10* en *110*); PORTABALES p. 67-78 describe detalladamente o Misal, os problemas na foliación, a terceira tinta (morada), non recolle as signaturas; PRADA p. 29-34; REY SOTO p. 22-30, 139-144; SOTO-BARREIRO p. 26, 127-128; TABOADA p 43-49 (na p. 47 reproduce a descripción de HAEBLER cit. matizándoa cun erro parente do citado de Arteaga e Odriozola: a signatura do primeiro caderno, un *y* para Taboada); VILLAAMIL; VINDEL *II,* 2; WEALE-BOHATTA 118.

2 a. A historia dun posible misal para a diócese ourensá impreso anos antes tén a súa orixe en MUÑOZ DE LA CUEVA p. 62, que describe o colofón de forma non literal, coa data 1484 en letra; para CORNIDE p. 140-141 sería c. 1484-1483 e o impresor "Juan Rodríguez Paseres"; para ULLOA p. 47 "por los años de 1480 hubo imprenta en esta villa [...]. Tuve en mis manos un Misal impreso aquí en dicho tiempo, y se llamaba el impresor Gonzalo Rodríguez, de Paseres, del lugarito de la Pousa, inmediato a la villa"; CARRE 1928 p. 289: "Por referencias de un amigo sabemos que hubo gran número de obras impresas en Monterrey y que nos aseguró haber visto ha luengos años, no pudiendo precisar más, por ser entonces casi un niño"; REY SOTO e TABOADA aceptaron a posibilidade dun misal anterior ó de 1494; Xosé Ramón e Fernández Oxea, editor de ULLOA cit., p. 47-48 n. sostén que se trata do impreso en 1494 (num. 2); ODRIOZOLA 1972 p. 131 coida que "son erratas o citas a la ligera"; a opinión de HORCH p. 13, reforza a tese da actividade tipográfica en Monterrei na década de 1480: o impresor Gonzalo Rodriguez de la Pasera sería o Rodrigo González do colofón do *Sacramental* de Chaves, 1488 (primeiro impreso en portugués, traducción da obra de Clemente Sánchez de Vercial [c. 1370-1426], arcediano de Valderas, da que VIDRIERO p. 259-272 recolle nove edicións, máis unha dubidosa, en romance –castelán, catalán e portugués– no século XV). A publicación do *Tratado de confissom,* tamén en Chaves en 1489 sen indicación de impresor confirmaría a actividade na zona. Para TABOADA o *Tratado* sería un producto de Porras, Pasera e Gherlinc, tese difícil de manter; ANSELMO sigue a MARTINS: "podería ter sido impresso por um tipógrafo (português ou espanhol) que houvesse adquirido a Antonio de Centenera [...] os caracteres góticos com que o livro foi composto" (p. 246). A expresión "*se acabou*" do colofón do *Tratado de confissom,* fai pensar nun

tipógrafo de fala castelá; ROJO p. 427: "a los centros industriales llega estaño desde Monterrey (Orense), adquirido por los escasos fundidores de letras aparecidos hasta ahora"; PRADA p. 29.

2 b. Na catedral de Ourense consérvase un Misal Auriense manuscrito datado en 1423: *Missale secundum consuetudinem ecclesiae auriensis. Scriptum in eadem civitate anno 1423 per manus Joannis Gallici, malleacensis dioecesis de regno Franciae, et ejusdem ecclesiae portionarii.* –No índice da biblioteca capitular Bedoya identifica ó racioneiro francés citado, Jean Tesserie Deschaubroigne–. CARRE 1928 p. 278-279; CHAMOSO p. 23; PORTABALES p. 182-185.

2 c. CABANO p. XXIII: "nun inventario de alfaias e reliquias da Catedral de Ourense de 1493 (Arquivo Capitular, Libro 8∫ de Juan de Ramuin, folios 125-130) [...inclúese...] *"un misal que foi de sant cloyo, está en Monterrey en casa de moldeiro"* ". Sería o modelo do num. 2.

O misal de 1494 é un dos primeiros casos en España de impresión da notación musical, en vez de deixala para a iluminación posterior.

2 d. Con colofón de 3 de abril de 1494, o *Processionarium ordinis praedicatorum,* impreso en Sevilla por Meinardo Ungut e Estanislao Polono, tamén inclúe música impresa. - Exemp.: Londres, BL; Madrid, BN (dous exemplares); París, BN; Haebler *II,* p. 156 refírese a un exemplar á venda en 1914 pola casa Vindel de Madrid ó precio de 700 ptas.; no catálogo *Incunabula and Early Illustrated Books* nº 4 (setembro de 1921) da casa L'Art Ancien de Lugano aparece á venda un exemplar por 2000 francos suizos. - HAEBLER 557; HAIN-COPINGER 13380; L'ART ANCIEN 743; ODRIOZOLA 1982b p. 44; VINDEL 67; WEALE-BOHATTA 781.

2 e. O seguinte producto de Porras con música de que temos noticia é o *Manuale Chori.* - O fin: *In ciuitate Salmáticensiú: in officina Ioánnis de Porras,* 1506. - 240 f. de más.; 8º. - Exemp.: Londres, BL; Madrid, BN. - CBPiS p. 114; CUESTA 1960 p. 122; NORTON 480; PALAU 150042; PRADA p. 32, 36.

3. MISAL COMPOSTELAN.[*Missale secundum usum Compostellanae ecclesiae*]. - [¿En Salamanca, Monterrei ou Venecia?, ¿por Porras, por Pasera, polos dous xuntos ou por un taller venecián?, c. 1495]. - Fol. (33 cm.). - L. got. (122G e 153G, unificados polo maior. No Canon: 274G). - 2 col., no Canon a liña tirada. - 32 liñ., no Canon 18 liñ. - Tintas negra e vermella.

Está documentado o encargo a Porras, pero ata Odriozola non se confirmou a súa execución.

Exemp.: Pontevedra, AHP (frag.); varios fragmentos menores en outras colecciónes (total conservado: 89 f., 7 delas repetidas).

ANSELMO p. 202; CABANO p. XXXII; CARRE 1916 p. 55; CGIBE 3965; CUESTA 1960 p. 16, 90 considérao impreso en Salamanca; para FERREIRO p. 446-468, posiblemente en Monterrei por Pasera e Porras, cunha tirada, segundo a documentación presentada, de 700 exemplares en papel que valeron 700 maravedis e 50 en pergamiño ó precio de 2700 maravedís; HAEBLER 443 reproduce a FERREIRO cit.; para LOPEZ 1931 p. 238-244 e LOPEZ 1953 p. 13-14 o lugar de impresión foi Venecia e coida posible que fosen os relacionados no Reconto de 1 de xaneiro de 1539 na catedral compostelana recollido por él e, antes, por FERREIRO p. 121; ODRIOZOLA 1972 p. 134 coida que o impresor foi Pasera; ODRIOZOLA 1976 p. 266; ODRIOZOLA 1976-1977 p. 99-107; ODRIOZOLA 1982a p. 172-173; ODRIOZOLA 1983; ODRIOZOLA 1988 p. 499-519 nota o *V* distinto do que aparece no Misal auriense, en canto coincide cós outros misais da fábrica de Porras. O Auriense e o Compostelán son os únicos entre os misais para dióceses penisulares dos séculos XV e XVI impresos a 32 liñas; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 106-114 asegura que saíu do taller de Porras e Pasera en Monterrei en 1495 con 200-300 folios; PRADA p. 32, 34; SOTO-BARREIRO p. 128.

4. BREVIARIO COMPOSTELAN. [*Breviarium ad ritum compostellanae ecclesiae*]. - [¿en Salamanca impreso por Porras ou en Venecia nun taller desconocido?, 1495].

Contratáronse a mesma tirada e precios que para o Misal compostelán (ver num. 3).

CABANO p. XXIV; COSTANTI p. 5; COTARELO p. 170-172; para CUESTA 1932 p. 204, 206-207, 211 sairía en Venecia; FERREIRO *II,* p. 250-251, 471, *VII,* 535-536; para HAEBLER 82 n., Porras sería editor, anque non se refire ó lugar da impresión nin ó impresor e coida que o Breviario non chegaría a se imprimir, ben porque ó Cabido non lle gustaran as probas presentadas por Porras, ben por outras diferencias; LOPEZ defendeu a tese veneciana: LOPEZ 1916 p. 47-48; LOPEZ 1934; LOPEZ 1935 p. 103-105; LOPEZ 1953 p. 13-14; PRADA p. 31, 34-35.

4 a. Por razóns descoñecidas o Cabido compostelán contratou o 28 de xullo de 1496 outra impresión do breviario con Nicolás de Saxonia. As protestas de Porras diante do arcebispo valéronlle a exclusiva de venda para o seu producto. A impresión de Nicolás de Saxonia en Lisboa leva colofón de 31 de maio de 1497. Consérvanse dous exemplares en Madrid, BN (en pergamiño), RAH (en papel; incompleto). - ANSELMO p. 114-115, 201-205; CABANO p. XXIV;

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

COTARELO p. 172; CUESTA 1932 p. 206-208; FERREIRO *II,* p. 250-251, 471; HAEBLER 82; LIMA p. 10; LOPEZ 1915 p. 364-365; LOPEZ 1916 p. 48; LOPEZ 1935 p. 105-107; LOPEZ 1953 p. 14-15; MENDEZ p. 144; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 47-48; PALAU 35645 refírese a *indicios* que achegan a tirada ós 1000 exemplares; REY SOTO p. 19-20; ROMERO p. 36.

4 b. Houbo unha edición anterior, en 1483 (a primeira referencia á imprenta documentada en Galicia), conforme se recolle nas actas capitulares de 17 de xuño de 1483, contratada polo Cabido con "juan de bouadella vezino de burgos e Aluaro de castro vezino de Villa sendino maestros de faser breuiarios e escripturas de moldes: los quales CXX breuiarios [...] han de faser e traer fechos a esta cibdad [...] escriptos en papel e aluminados e encadernados &c". Foi o modelo entregado a Nicolás de Saxonia para a impresión do 4a, o que proba a súa existencia. Estamparíase no taller de Centenera en Zamora (ODRIOZOLA 1987; REY SOTO p. 17-19), ou no de Alvaro de Castro en Huete (ANSELMO p. 202), ou por Alvaro de Castro e Juan de Bobadilla (CABANO p. XXXV; CARRE 1916 p. 55; COSTANTI p. 5; COTARELO p. 171-173; CUESTA 1932 p. 203-204; foi FERREIRO *II,* p. 464-466, quen deu a coñece-lo documento cit.; LOPEZ 1916 p. 47; LOPEZ 1935 p. 102-104; LOPEZ 1953 p. 11-13; HAEBLER 81; para ODRIOZOLA 1972 p. 122-123 a impresión puido rematar na primeira mitade de 1484; ODRIOZOLA 1982a, p. 150; ODRIOZOLA 1987 da conta de 8 follas dun santoral que coida procedentes deste Breviario: en fol., 2 col., 36 liñ., foliación e sign. independentes para cada parte. - L. got. [70G e 75G]; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 47-50); PALAU 35644; TAMAYO DE SALAZAR é o primeiro en data-la impresión en 1484.

4 c. O modelo do breviario encargado a Bobadilla e Castro sería o manuscrito "do coengo Miranda" (nome que aparece nunha folla), en realidade do coengo Fernando Berm´dez de Castro, de quen aparece o escudo. –c. 1470–. Consérvase no Arquivo da catedral de Santiago de Compostela. –ODRIOZOLA 1987; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 50; SICART.

4 d. A edición de Porras foi o modelo que se entregou en 1541 a Vasco Díaz Tanco para a realización do *Breviario compostelano* que se remataría en 1542 ou 1543 en Santiago? - CUESTA 1932 p. 210-212; LOPEZ 1934; LOPEZ 1935; ODRIOZOLA-BARREIRO p. 90, 93.

5. BOECIO, Anicio Manlio Severino. [*De consolatione philosophiae.* Castelán]. *Boecio de côsolacion.* τ [JACOBO DE BENAVENTE]. *Vergel de consolación.* - Colofón: *Acabada y emprimida la presente obra del Boecio ê la muy noble* τ *muy leal cibdad de Seuilla por Meynardo vngut aleman:* τ *Lançalao polono côpañeros a quatorze dias del mes de Octubre de Mill. ccccxcix. años.* -

Colofón do *Vergel*: *Acabada e imprimida fue la presente obra del Vergel de consolaciô en la muy noble τ muy leal cibdad de Seuilla por Meynardo vngut aleman: τ Stanislao polono côpañeros: a espêsa de guido d'la-vezaris τ juâ, de porras τ lazaro de gazânis mercaderos côpañeros. a xxiiij dias d'l mes de Octubre demill. cccc. xcix años.* - [50], XXXIII f.; Fol. - Sign. a-e8 f6 g4. AB8 C-E6. - 2 col. - 45 liñ. - L. got. (2 tamaños). - Capitais impr.

Exemp.: Cracovia, B. Mus. Czartorisky; Lisboa, BN; Madrid, BN.

CARRE 1916 p. 58; CARRE 1928 p. 290; CGIBE 1134; CIBN 391; COPINGER *II,* 1112 describe a extensión do impreso como 150, 33 f.; asenta o *Vergel* no tomo III do *Supplement* có num. 5981; ESCUDERO 75, 83; GW 4585; HAEBLER 60; MENDEZ p. 351; MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* XLV p. 303-304; ODRIOZOLA 1982b p. 47; PORTILLO 123; PRADA p. 35; REY SOTO p. 36; SALVA 3855; VINDEL *V,* 126.

Nova ed. das impresas polos mesmos Ungut e Estanislao Polono en Sevilla, sen mención de Porras e socios (5a e 5b).

As citadas cós nums. 5, 5a, 5b, e mái-las 5c, 5d e 5f corresponden á traducción anónima ó castelán da versión catalana de Antonio de Ginebreda, O.P. Sobre os códices que puideron servir de base para as edicións en catalán e castelán ver nums. 5g e 5h. (NICOLAS ANTONIO, *BHN, I,* p. 121 errou ó coidar que a traducción castelá é anterior á catalana). MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* p. 295 afirma que Fr. Pedro Saplana [século XIV] é o verdadeiro autor da traducción atribuida a Ginebreda ["que fue meramente el que la adicionó"] e na p. 296 refírese á dúas edicións da obra impresas en castelán: 1491, que corrixe na p. 301: 1493 [5d], e outra, xa do século XVI [5f]; MENENDEZ PELAYO 1952 *II,* p. 127-128). Inclúese tamén referencia da versión catalana na impresión de Botel (5e).

5 a. [*De consolatione philosophiae.* Castelán]. *Boecio de côsolacion e vergel de consolacion.* - Colofón: *Acabada y enprimida la presente obra del Boecio ê la muy noble τ muy leal cibdad de Seuilla por Meynardo Vngut aleman: τ Lançalao polono côpañeros a diez y ocho dias del mes de Hebrero de Mill. ccccxvij años.* - Colofón do *Vergel* : *Acabada y imprimida fue la presente obra del Vergel de Consolaciô: en la muy noble τ muy leal Cibdad de Seuilla por Meynardo ungut aleman: τ Stanislao Polono côpañeros a xxj dias del mes de Hebrero de mill cccc. xcvij.* - Exemp.: Madrid, BN; Oxford, Bodleian; Segovia, A. Cap.; Sevilla BU. - Bibliogr.: CGIBE 1133; CIBN 390; COPINGER *III,* 5980; ESCUDERO 62, 66; GALLARDO 1266, 2333; GOFF B-818; GW 4584; HAEBLER 59; HAIN 3366; MENDEZ p. 100; MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* XLIV, p. 302-303; ODRIOZOLA 1982b p. 46; TAMAYO Y FRANCISCO 38; VINDEL, *V,* 97.

5 b. *Vergel de consolación* impreso o 21 outubro de 1497. - COPINGER *III,* 5979; SALVA 3854 refírese a un exemplar encadernado co Boecio de 18 de febreiro (5a); HAEBLER 669 fíxolle o asento correspondente pola autoridade da fonte (SALVA cit.), pero convencido dunha confusión de Salvá con 5a. Así o mantén en 1903, p. 326, para corrixir na *Segunda parte,* de 1917, p. 185: 'Este libro que no se conocía sino por una cita de Salvá ha venido a reaparecer. Ha ingresado recientemente en la Bibl. Nac. de París". Comparte o asento 1133 do CGIBE e o 38 de TAMAYO Y FRANCISCO có num 5a desta relación.

5 c. [*De consolatione philosophiae.* Castelán]. *Boeçio de consolaçiô tornado de latin en Rromançe por el muy Rreuerêdo padre fray Anto genebreda Maestro en la sãta Theologia dela ordê delos pedries* [i.e.: predicadores] *de barçelona. Tolosa de França: Enrique Mayer:* 4 xullo 1488. - Exemp.: El Escorial, R. Mon.; Londres, BL; Madrid, BN. - BMC *VIII,* 359; CGIBE 1132 e CIBN 389 dan como lugar de impresión Tolosa, que, sen máis precisión, pódese interpretar como a localidade navarra; COPINGER *II,* 1100; GOFF B-817; GW 4583; MENDEZ; MENENDEZ PELAYO, 1950 *I,* XLII, p. 300-301; PALAU 31215; SALVA *II,* 3854.

5 d. [*De consolatione philosophiae.* Castelán]. *Boethius de consolatione Philosophie, hispanice versus ab Antonio. de Ginebreda Barcinonensi ex Ordin. Predicator.* 1493. - HAIN 3365; MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* XLII, p. 301 coida dubidosa a existencia desta edición.

5 e. [*De consolatione philosophiae.* Catalán]. *Libre de Consolacio de Philosophia, lo qual feu en latí lo glorios doctor Boeci, transladat en romanç catalanesch, seguint la exposicio del beneuyrat doctor Sent Thomas Daqui, e endreçat a lalt infant en Jacme de Malorcha.* - [Lleida, Enrique Botel], 2 xuño 1489. - Exemp.: Madrid, BN (falto de tres follas). - CGIBE 1135; CIBN 388; GW 4582; HAEBLER *II* 58; MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* p. 297; PALAU *II,* 31214; VINDEL *I,* 47.

5 f. [*De consolatione philosophiae.* Castelán]. *Boecio de consolación y Uergel de consolacion en Romance.* - Colofón: *Acabada y empmida fue la psente obra del Boecio: τ uergel de côsolacion por Juan varela de salamâca: vezino de Seuilla a .XV. dias de otubre: año d mill y ,d.xj años.* - Exemp.: Madrid, RAH. - MENENDEZ PELAYO 1950 p. 304-305 opina que se trata da derradeira edición deste Boecio "puesto que la publicación de la de Fr. Alberto de Aguayo en 1521, hizo caer en el olvido la vetusta, ruda y no directa versión que lleva el nombre de Ginebreda"; MILLARES 44.

Manuscritos relacionados:

5 g-1. MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* p. 295-296 cita un manuscrito anterior a 1375 desaparecido de Montserrat e descrito por Fr. Jaime Villanueva *(Viaje literario a las iglesias de España,* XVIII, 206), coa traducción catalana

dos libros *De consolatione* adicada ó infante don Xaime. Villanueva coida que "los libros de *Consolatione* serán traducidos por Saplana [vid. supra] y la dedicatoria también obra suya; no teniendo Genebreda otra parte en ello que la versión del proemio en que Boecio compendió la historia de Teodorico [...]. Muéveme a pensar ésto el ver que en el epígrafe de dicho proemio se dice expresamente que fué *arromançat per frare Anthoni de Genebreda:* nota que parecía superflua si hubiese traducido toda la obra".

5 g-2. Outro códice citado por VILLANUEVA e por MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* p. 256-257: "estaba en su tiempo en la biblioteca de los dominicos de Barcelona, y está hoy en la provincial y universitaria de aquella ciudad [...] Del siglo XV, en papel a dos columnas [...] Del códice de Barcelona procede la siguiente edición [...] *Barcelona. Llibreria d'Alvar Verdaguer... Any MCCCLXXVII*".

5 g-3. MENENDEZ PELAYO 1950 *I,* p. 256: "un tercer manuscrito de esta traducción fué robado hacia 1885 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, fué adquirido por la Nacional de París"; CMEBN-s 638.

5 g-4. MENENDEZ PELAYO cit. p. 299 refírese ó inventariado entre os libros de dona María de Aragón, muller de Alfonso V (1458).

Traduccións ó castelán a partir da version catalana de Ginebreda-Saplana:

5 h-1. Traducción castelá anónima (1430). - Ms. 10.193 da Biblioteca Nacional. - MENENDEZ PELAYO cit, p. 300: "parece tener relaciones bastante estrechas con la [traducción] catalana de Fr. Pedro Saplana. A lo menos he advertido en ella bastantes catalanismos".

5 h-2. Traducción castelá anónima (século XV). - Exemp.: Santander, BMP (M. 100 A). - BLASCO 14.

6. CONSTITUÇÔES *da Orden do Aviz.* - Salamanca: [Juan de Porras], 2 setembro 1500. - 4º.

CUESTA 1960 p. 107 remite a HAEBLER 172, que é o num. 7 da presente relación e non fai referencia algunha á Orden do Aviz; HAEBLER 172 cítao como existente na Bib. Nal. de Lisboa, pero nin Vindel nin Cuesta atoparon exemplar; PRADA p. 35.

7. GUARDA (Diócese). Sínodo (1500). *Côstituyçoes e estatutos feytos e ordenados agora nouamente por ho muy reuerendo senhor Dom Pedro* [Vaz Gaviâo], *bispo da Guarda.* - Colofón: *Impresso em Salamanca. Anno de mil e quinhentos, sesta feyra, doze dias do mes de setembro.* - [32] f.; 4º (17 cm.). - L. got. (2 corpos). - A liña tirada. - 36 liñas. - Sign. A4, a8, b8, c12.

Exemp.: Lisboa, BN.

ANSELMO p. 212 reproduce a información de FARIA p. 467; CANTELAR 1968 p. 76; CANTELAR 1987 *II,* 2241; CUESTA 1960 p. 107 sigue a HAEBLER; HAEBLER 172 "segundo grupo gótico"; PEREIRA preparou unha edición actualizada do texto para o tomo II do *Synodicon Hispanum* (p. 223-275) e na p. 223 da conta das dúas hipóteses na atribución da impresión, ó tipógrafo da *Gramática castellana* de Nebrixa, ou a Porras, "cujas impressões sâo muito estimadas pela sua perfeiçâo"; VINDEL p. 200-201.

O sínodo celebrouse o 12 de maio de 1500.

8. LEYES *hechas por la brevedad y orden de los pleitos con las Ordenanzas sobre los avogados.* - [Salamanca: Juan de Porras, 1500]. - ix, [1] f.; Fol. - Sign. a10. - A liña tirada. - 48 liñ. - L. got. (3 corpos). - Capitais impr.

Exemp.: Madrid, BN; New York, Hisp. Soc.

CIBN 1142; CUESTA 1960 p. 110-111; GOFF; HAEBLER 357(5); PRADA p. 35; VINDEL 133.

8 a. HAEBLER 357 (*II,* p. 103) describe unha edición sen indicacións tipográficas atribuindo a súa impresión a Fadrique de Basilea c. 1499 en Burgos, e rectifica a primeira atribución (*Parte I,* p. 168) ó taller toledano de Pedro Hagenbach tamén c. 1499.

8 b. Sen indicacións tipográficas, case idéntico ó anterior, HAEBLER 357(5) atopa pequenas diferencias que individualizan a edición.

8 c. BMC, X, p. 52; HAEBLER 355; VINDEL *II,* 131; ODRIOZOLA 1982a, p. 169 citan outra edición deste título impresa a expensas de Fernando de Jaén c. 1500 cós caracteres da segunda imprenta gótica de Salamanca. - Exemplares: Cáceres, BP; Granada, BU; León, Suárez; Londres, BL; Mafra, B. do Palacio.

8 d. Edición que inclúe as *Ordenanzas e prematicas hechas por sus altezas sobre los abogados e procuradores e derechos que han de llevar a los pleyteantes, e a los que se ygualaren durante el pleyto: e las diligencias que han de hacer los abogados e procuradores ansi en la corte como en los juycios particulares.* - Das características tipográficas do anterior, ten de ser anterior a 1501, ano en que expiraba o privilexio de Fernando de Jaén. - HAEBLER 356; MENDEZ p. 180, num. 14; VINDEL *II,* 132; ODRIOZOLA 1982a p. 169.

8 e. HAEBLER 356 bis reproduce a descripción de FERNANDEZ doutra edición a expensas de Fernando de Jaén, tamén cara 1499.

9. MISAL ABULENSE. *Missale secundum usum abulensis ecclesiae.* - Salamanca: Juan de Porres, 1500. - 260 f.; Fol. - L. got. (3 corpos), l. rom. na volta da port. - 2 col. - 35 liñ. - Capitais impr. - Tintas negra e vermella. - Sign.: a-p8, q4, t8, A-M8, N6. - Sign. N6, v.: *Salmantice anno salutis chistiane M.D.xkl februarii: in oficina librorum typica Joannis porris: ductu e auspiciis p que reverendi patris ac nobilissimum dni Alphonsi charillo de albornoz epi abulensis.*

Exemp.: Madrid, BN.

CIBN 1301; CUESTA 1960 p. 18, 112; HAEBLER 436(5); ODRIOZOLA 1982a p. 173 e ODRIOZOLA 1988 dátao en 1510 [lee *MDX kl februarii,* en vez de *MD Xkl februarii*]; PRADA p. 31, 35; VINDEL 112.

10. ROA, Fernando de. *Commentarium in politicorum libros Aristotelis.* - Salamanca: Juan de Porras, 22 de febreiro de 1500. - 202 f.; 4º. - 2 col. - 65 liñ. - L. got. (2 tamaños). - Capitais impr. - F. 202: *Salmantice impressi in officina nobilis viri Joannis de Porres ac eiusdem τ venerabilis baccalarij Joannis de Zaraus impensis.*

Exemp.: Córdoba, BP; Lisboa, BN; Madrid, BN; Paris, BN; Segovia, Catedral; Zaragoza, Catedral.

CIBN 200 bis dátao en 1502; COPINGER *III,* 2453 a; CUESTA 1960 p. 113; HAEBLER 576; PRADA p. 30, 35; VINDEL 114 atopa neste libro o lazo de unión entre Giesser e Porras e sostén que ámbolos dous tiveron de traballar xuntos baixo a dirección do impresor de Nebrixa. Ver a introducción do presente catálogo.

CUESTA 1960 refírese a outras dúas impresións de Roa por Porras, anque puidera tratarse de dúas lecturas do mesmo colofón: *M.d.ijiiij.Kalendas martias.* A descripción de 10a interpreta o primeiro carácter *j* como a derradeira cifra do ano e as catro unidades restantes concertarían con *Kalendas martias.* Na 10b as seis unidades corresponden ó ano:

10 a.*Dissertissimi magistri Fernandi Rhoensis...commentarii in politicorum libros Aristotelis.* - Salamanca: Juan de Porras, 1502. - CLXXVI, XII f.; Fol. - F. CLXXVI: *Salmantice impressi in officina nobilis viri Joanis de porres... Anno partu virginali M.d.II. iiii kalendas martias feliciter sunt explicit.* - Exemp.: Lisboa, BN; Madrid, BN; París, BN. - CUESTA 1960 p. 119; HAEBLER 576; MENDEZ 363; PRADA p. 31, 36.

10 b. *Dissertissimi Magistri Ferdinandi Rhoensis artium e sacre theologie celeberrime professoris commentarii in politicorum libros* [Aristotelis] *cum tribus eiusdem suavisimis repetitionibus ab admodum reverendo magistro Martino*

de frias sacrarum literarum meritisimo professore recognitis atque ad nugem correcti cum liberrima ipsius tabula oeconomisticis tandem appositis foeliciter incipiunt. - Salmantice: Joannis de porras ac eiusdem e Joannis de Zaraus impensis, 1506. - CLXXVI, XII, [12] f.; 29 cm. - Exemp.: Salamanca, Bib. Univ. - CUESTA 1960 p. 123; PRADA p. 31, 36.

11. CAPITULOS *de gobernadores.* - [Salamanca: Juan de Porras, 1500?]. - [8] f.; Fol. - Sign. a8. - A liña tirada. - 48, 49 liñ. - L. got. - Capitais impr. - En port.: *Capitulos hechos por el rey e la reyna nuestros señores En los quales se contienen las cosas que han d' guardar e complir los governadores, assistentes, corregidores juezes de residencia e alcaldes.*

Exemp.: Londres, BL (falto da última folla).

CBPiS p. 187 dátao c. 1505; COPINGER II, 2452; CUESTA 1960 p. 106-107; HAEBLER 118; NORTON 475; PRADA p. 35; VINDEL 147.

Bibliografía citada

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

ALONSO TURIENZO, Teodoro, O.S.A. *Indice de incunables de la Real Biblioteca del Escorial y Biblioteca de la Comunidad de PP. Agustinos.* en La Ciudad de Dios, v. CLXXXVII (1974).
(TURIENZO)

ANSELMO, Artur. *Origens da imprensa em Portugal.* - Lisboa: Imprensa Nacional, 1981.
(ANSELMO)

L'ART ANCIEN (Lugano). *Incunabula and Early Illustrated Books.* Boletín num. 4 (setembro 1921). - Lugano, 1921.
(L'ART ANCIEN)

AZNAR GRASA, José Manuel. *La ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos XV y XVI,* en El libro español antiguo: Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid [i.e.: Sevilla]). - Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992.
(AZNAR)

BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid). *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas* / coordinado y dirigido por Francisco García Craviotto. - Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989-1990.
(CGIBE)

- *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional* / publicado por Diosdado García Rojo y Gonzalo Ortíz de Montalván. - Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1945. *Suplemento,* 1958.

(CIBN)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA (Salamanca). *Catálogo de los incunables existentes en la Biblioteca Universitaria de Salamanca* / Fulgencio Riesco Bravo. - Madrid, 1949.

(RIESCO)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA (Sevilla). *Catálogo de incunables de la Biblioteca Universitaria* / publicado por Juan Tamayo y Francisco, Julia Ysasi-Ysasmendi. - Sevilla : Universidad, 1967. - *Suplemento,* 1982.

(TAMAYO Y FRANCISCO)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (Paris). *Catalogue des manuscrits espagnols de la Bibliothèque Nationale. Supplément.* - Paris: Bibliothèque Nationale, 1892.

(CMEBN-s)

BLASCO MARTINEZ, ROSA Mª. *Los códices del siglo XV de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* en El libro antiguo español: Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid [i.e.: Sevilla]). - Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992.

(BLASCO)

BRITISH LIBRARY (London). *Catalogue of books printed in Spain and of spanish books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Library.* / [Dennis Everard Rhodes]. - London: The British Library, 1989. - E a 2ª ed. do catálogo de Henry Thomas para o British Museum (1921), repr. 1991.

(CBPiS)

BRITISH MUSEUM (London). *Catalogue of books printed in the XV. century now in the British Museum* [hoxe British Library]. London, 1908-1971.

(BMC)

BURGER, Konrad. *The printers and publishers of the XV. century with lists of their works: Index to the Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum, etc.* - London: Henry Sotheran, 1902. - Ed. facs.: Milano: Malavasi, 1992.

(BURGER)

CANTELAR RODRIGUEZ, Francisco. *Sinopsis de los catálogos de la "Colección sinodal Lamberto de Echeverría"* en Revista Española de Derecho Canónico, 43 (1968)

(CANTELAR 1968)

- *Colección sinodal "Lamberto de Echeverría" : Catálogo.* - Salamanca: Universidad Pontificia, 1980-1987.

(CANTELAR 1987)

CARRE ALDAO, Uxío. *Impresores de Galicia: Gonzalo Rodrigo de la Passera y Juan de Porres (1494-1496),* en Boletín de la Real Academia Gallega, t. IX (1915-1916). - Hai reed. recente a cargo de Xavier Agenjo e Ignacio Cabano: Santiago: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991.

(CARRE 1916)

–*Memoria acerca de la imprenta y el periodismo en la provincia de Orense,* en Boletín de la Real Academia Gallega, t. XVII (1927-1928). - Reed.: ver anterior.

(CARRE 1928)

COPINGER, W.A. *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum or Collections towards a new edition of that work in two parts...* - London: Henry Sotheran, 1895-1902. - Repr. facs.: Milano: Libreria Malavasi, 1992.

(COPINGER)

CORDOBA-BIBLIOTECA CAPITULAR. *Catálogo de los manuscritos e incunables de la catedral de Córdoba* / Antonio García y García [manuscritos], Francisco Cantelar Rodríguez [incunables], Manuel Nieto Cumplido [historia local]. - Salamanca: Universidad Pontificia, 1976.

(CANTELAR)

COTARELO VALLEDOR, Armando. *Un incunable compostelano,* en Boletín de la Real Academia Gallega, XVI (1927). - nova ed.: CABANO.

(COTARELO)

CUESTA GUTIERREZ, Luisa. *La imprenta en Santiago de Compostela,* en Gutenberg Jahrbuch, 1932. - nova ed.: CABANO.

(CUESTA 1932)

– *La imprenta en Salamanca.* - Salamanca: Diputación, 1960.

(CUESTA 1960)

DURO PEÑA, Emilio. *Orense* [*sínodos diocesanos*], en Synodicon Hispanum / dirigido por Antonio García y García. T. I. - Madrid: La Editorial Católica, 1981.

(DURO)

ESCUDERO Y PEROSO, Francisco. *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla.* Madrid, 1894.

(ESCUDERO)

FARIA, Francisco Leite de. [Recensión de] *Printing in Spain (1501-1520) de F.J. Norton,* en Boletim de Bibliografia Luso Brasileira, v. 7 (1966).

(FARIA)

FERNANDEZ, Benigno, Fray. *Una impresión desconocida de las "Leyes hechas por la brevedad y orden de los pleitos...* " en La Ciudad de Dios, t. 59.

(FERNANDEZ)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

FERNANDEZ ALONSO, Benito. *Datos para la historia de la imprenta en Orense.* Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense, 1918.
(FERNANDEZ ALONSO)

FERRO COUSELO, Xesús. *El Misal de Monterrey.* - Vigo: Librería Monterrey, 1950.
(FERRO)

FERRO COUSELO, Xesús e LORENZO FERNANDEZ, Xaquín. *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense,* en Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense, ano I, 1943. - Reed. con adicións: Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, 1988.
(FERRO-LORENZO)

GALLARDO, Bartolomé José. *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo; coordinados y aumentados por M.R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón.* - Madrid, 1863-1889. - Ed. facs.: Madrid: Gredos, 1968.
(GALLARDO)

GESAMTKATALOG der Wiegendrucke. Herausgegeben von der Kommission für den Gesmtkatalog der Wiegendrucke. - Leipzig, 1925-1938 (v. 1-7 [Reimp. 1968]). - V. 8- hersg. von der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin. - Stuttgart (etc.), 1972-1978.
(GW)

GOFF, Frederick R. *Incunabula in American Libraries: a third census of fifteenth-century books recorded in North-American collections.* - New York, 1964. - Reimp.: Kraus Reprint Co., 1973.
(GOFF)

GONZALEZ DE ULLOA, Pedro. *Descripción de los estados de la casa de Monterrey (1777)* / edición de José Ramon e Fernandez Oxea. - Santiago: Instituto P. Sarmiento, 1950.
(ULLOA)

GONZALEZ GARCIA, Miguel Angel. *Reflexións en torno á implantación da imprensa en Monterrey,* en I Xornadas Culturais do Val de Monterrei. - Verín, 1992.
(GONZALEZ GARCIA)

GONZALEZ VEGA, Felipe. *O libro, gardián da memoria,* en I Xornadas Culturais do Val de Monterrei. - Verín, 1992.
(GONZALEZ VEGA)

GRIFFIN, Clive. *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico.* - Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
(GRIFFIN)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

HAEBLER, Konrad. *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas.* La Haya-Leipzig, 1903-1917. - Ed. facs.: Madrid: Julio Ollero, 1992.

(HAEBLER)

HAIN, Ludwig. *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur.* - Stuttgartiae; Lutetiae Parisiorum. 1826-1838. - Reimp. 1948, e en Milano: Görlich, 1966.

(HAIN)

HORCH, Rosemarie Erika. *O primeiro livro impresso em língua portuguesa,* en Prelo, 10 (janeiro-março 1986).

(HORCH)

LIMA, Durval Pires de. *Os primeiros livros e livreiros de Lisboa.* - Lisboa: Câmara Municipal, 1942.

(LIMA)

LOPEZ, Atanasio, OFM. *La Provincia de España de los Frailes Menores.* - Santiago, 1915.

(LOPEZ 1915)

–*Estudios Crítico-Históricos de Galicia.* - Santiago de Compostela: El Eco Franciscano, 1916. - nova ed. do capítulo *La imprenta en Santiago* en CABANO.

(LOPEZ 1916)

–*La imprenta en Galicia. Impresores de Monterrey en el siglo XV,* en Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense, XI (1931).

(LOPEZ 1931)

–*La imprenta en Galicia en el siglo XVI,* en Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela, VI (1934).

(LOPEZ 1934)

–*La imprenta en Galicia en el siglo XV,* en Gutenberg Jahrbuch, 1935.

(LOPEZ 1935)

–*La imprenta en Galicia: siglos XV-XVIII.* - Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1953.

(LOPEZ 1953)

LOPEZ FERREIRO, Antonio. *De la introducción de la imprenta en Galicia,* en Galicia en el último tercio del siglo XV. - A Coruña, 1897. - nova ed. en CABANO.

(FERREIRO)

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

LOPEZ-VIDRIERO, María Luisa. *La edición incunable del "Sacramental" de Sánchez Vercial,* en El libro antiguo español: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid 18 al 20 de diciembre de 1986). - Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1988.

(VIDRIERO)

MARTINEZ MURGUIA, Manuel. *La imprenta en Galicia,* en Diccionario de escritores gallegos. - Vigo, 1862. - nova ed. en CABANO.

(MURGUIA)

MARTINS, José V. de Pina. *O "Tratado de Confissom" e os problemas do livro português no século XV.* - Lisboa: Imprensa Nacional, 1973.

(MARTINS)

MENDEZ, Francisco. *Typographia Española.* - Madrid, 1786. - Reed. aum. por D.Hidalgo: Madrid, 1861.

(MENDEZ)

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Bibliografía hispano-latina clásica* / edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. - Santander, 1950-1953.

(MENENDEZ PELAYO 1950)

- *Biblioteca de traductores españoles* / edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. - Santander, 1952-1953

(MENENDEZ PELAYO 1952)

MISITI, Maria Cristina. *Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca,* en El libro antiguo español: Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid [i.e.: Sevilla]). - Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992.

(MISITI)

MUÑOZ DE LA CUEVA, Juan. *Noticias históricas de la S. I. Catedral de Orense.* - Madrid, 1727.

(MUÑOZ DE LA CUEVA)

NICOLAS ANTONIO. *Bibliotheca Hispana Nova.* - Roma, 1672. - Reed.: Gredos 1967.

(NICOLAS ANTONIO)

NORTON, F.J. *Printing in Spain, 1500-1520.* - Cambridge, 1966.

(NORTON)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

ODRIOZOLA, Antonio. *Las primeras impresiones de libros litúrgicos españoles y un curioso y desconocido breviario para la Diócesis de Orense,* en Gutenberg Jahrbuch, 40 (1965).

(ODRIOZOLA 1965)

–La iniciación de la imprenta en Europa y en España y principalmente en Galicia, en Boletín Auriense, t. II (1972).

(ODRIOZOLA 1972)

—Una probable impresión de la segunda imprenta incunable de Monterrey (Orense), en Boletín Auriense, t.VI (1976).

(ODRIOZOLA 1976)

–Los libros litúrgicos impresos para la diócesis compostelana (siglo XV), en Cuadernos de Estudios Gallegos, t. XXX (1976-1977).

(ODRIOZOLA 1976-1977)

–La imprenta en Castilla en el siglo XV, en "Historia de la imprenta hispana". Madrid: Editora Nacional, 1982.

(ODRIOZOLA 1982a)

–Estanislao Polono: un extraordinario impresor polaco en la España de los siglos XV y XVI (1491-1504). - Pontevedra: Colección de los Bibliófilos Gallegos, 1982.

(ODRIOZOLA 1982b)

–Imprenta, en Gran Enciclopedia Gallega, t. 17. - Santiago: Silverio Cañada, 1983.

(ODRIOZOLA 1983)

–Aparecen en La Coruña 8 hojas de un desconocido breviario contratado en 1483, en La Voz de Galicia, 2 abril 1987

(ODRIOZOLA 1987)

–El Misal compostelano impreso en 1495: la singular historia de un incunable del que sólo quedan hojas sueltas, en "Varia bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz". Kassel: Reichenberger, 1988.

(ODRIOZOLA 1988)

ODRIOZOLA, Antonio e BARREIRO, Xosé Ramón. *Historia de la imprenta en Galicia.* - La Coruña: [La Voz de Galicia], 1992.

(ODRIOZOLA-BARREIRO)

As ORIXES *da imprenta en Galicia* / V.V. A.A.; recompilación, introducción e edición de Ignacio Cabano Vázquez. - Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991.

(CABANO)

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

OURENSE-MUSEO CAPITULAR. *Museo de la catedral de Orense: Catálogo* / [M. Chamoso Lamas], en Boletín de la Comisión de Monumentos de Ourense, y. XVIII, fasc. IV.

(CHAMOSO)

–*Guía del Archivo de la Catedral de Ourense* / por Eladio Leirós. - Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1950.

(LEIROS)

PALAU DULCET, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano.* - Barcelona, 1948-1977.

(PALAU)

PEDRET CASADO, Paulino. *Un viaje de Cornide por Galicia,* en Cuadernos de Estudios Gallegos, t. V (1950).

(CORNIDE-PEDRET)

PELIGRY, Christian. *Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol aux XVI e et XVII e siècles,* en Livre et Lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime. - Paris: ADPF, 1981.

(PELIGRY)

PEREIRA, Isaias da Rosa. *Guarda* [*sínodos diocesáns*], en Synodicon Hispanum / dirigido por Antonio García y García, T. II. - Madrid: La Editorial Católica, 1982.

(PEREIRA)

PEREZ COSTANTI, Pablo. *Impresores y libreros del siglo XVI en Santiago.* - Vigo, 1925. - Reed. en CABANO.

(COSTANTI)

[PORTABALES, Inocencio]. *Monografía del Misal incunable (Misal auriense - Monterrey, 1494)* / D.I.P. - Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, IX (1930). - nova ed. en CABANO.

(PORTABALES)

PORTILLO MUÑOZ, José Luis. *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos.* - Sevilla: Diputación, 1980.

(PORTILLO)

PRADA ALLO, Alfonso. *As imprentas de Monterrei,* en I Xornadas Culturais do Val de Monterrei: comunicacións e ponencias. - Verín: Asociación Cultural Monterrei, 1992.

(PRADA)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Catálogo de los incunables existentes en la Biblioteca de la Real Academia de Historia* / F. García Romero. - Madrid, 1921.

(ROMERO)

–*Libros españoles y portugueses del siglo XVI, impresos en la península o fuera de ella* [perteñecentes ó Fondo San Román] / descritos y comentados por Agustín Millares Carlo. - Madrid, 1977.

(MILLARES)

REY SOTO, Antonio. *La imprenta en Galicia: el libro gótico.* - Madrid: Estanislao Mestre, 1934.

(REY SOTO)

ROJO VEGA, Anastasio. *Comercio e industria del libro en el noroeste peninsular. Siglo XVI,* en El libro antiguo español: Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid [i.e.: Sevilla]). - Salamanca: Universidad; Madrid: Biblioteca Nacional: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992.

(ROJO)

SANCHEZ ARTEAGA, M. *Apuntes histórico artísticos de la catedral de Orense.* - Ourense, 1916.

(ARTEAGA)

SICART, Angel. *Pintura medieval: la miniatura.* - Santiago, 1981.

(SICART)

SOTO FREIRE, Manuel. *La imprenta en Galicia.* / introducción, revisión del texto y notas de Xosé Ramón Barreiro Fernández. - Lugo: Círculo de las Artes, 1982.

(SOTO-BARREIRO)

TABOADA CHIVITE, Jes˙s. *Monterrey.* - Santiago: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1960.

(TABOADA)

TAMAYO DE SALAZAR, Juan. *Anamnesis sive conmemoratio omnium sanctorum hispanorum.* - Lyon, 1651-1656.

(TAMAYO DE SALAZAR)

VILLAAMIL Y CASTRO, José. *Misal Auriense,* en "Catálogo de la Exposición Histórica de los objetos de Galicia". - Madrid, 1892.

(VILLAAMIL)

VINDEL, Francisco. *El arte tipográfico en España durante el siglo XV.* - Madrid, 1945-1951.

(VINDEL)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

WAGNER, Klaus. *El negocio de Las Siete Partidas,* en La Bibliofilia, 78 (1976).
(WAGNER)

WEALE, Jacob. *Bibliographia liturgica: Catalogus Missalium ritus latini ab anno 1474 impressorum. Iterum edidit H. Bohatta.* - Londini, 1928.

Bibliotecas citadas

Cáceres
Biblioteca Provincial 8c.

Córdoba
Biblioteca Provincial 10.
Catedral 1b.

Cracovia
Biblioteca do Museo Czartorisky 5

El Escorial
Biblioteca del Monasterio 1, 5.

Évora
Biblioteca Pública e Arquivo Distrital 1a.

Filadelfia
Library of the University of Pennsylvania 1a.

Granada
Biblioteca Universitaria 8c.

León
Biblioteca particular de D. Eduardo Suárez 8c.
S. Isidoro 1.

Lisboa
Biblioteca Nacional 5, 6, 7, 10, 10a.

Londres
British Library 1, 1a, 2d, 2e, 5c, 8c, 11.

Madrid
Biblioteca Nacional 1, 1a, 2, 2d, 2e, 4a, 5, 5a, 5c, 5e, 5h-1, 8, 9, 10, 10a.
Biblioteca do Palacio Real 1.
Biblioteca da Real Academia Española 1.
Biblioteca da Real Academia da Historia 1a, 4a, 5f.
Zabálburu 1.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Mafra
Biblioteca do Palacio 8c.

Montserrat (Barcelona)
Biblioteca do Mosteiro 5g-1.

New York
Hispanic Society 1, 1a, 8.

Ourense
Arquivo Catedral 2.

Oxford
Bodleian Library 5a.

Paris
Bibliothèque Nationale 2d, 5b, 5g-3, 10, 10a.

Pontevedra
Arquivo Histórico Provincial 3.

Salamanca
Biblioteca Universitaria 10b.

Santander
Biblioteca Menéndez Pelayo 5h-2

Santiago de Compostela
Arquivo Catedral 4c.

Segovia
Arquivo Catedral 1, 5a, 10.

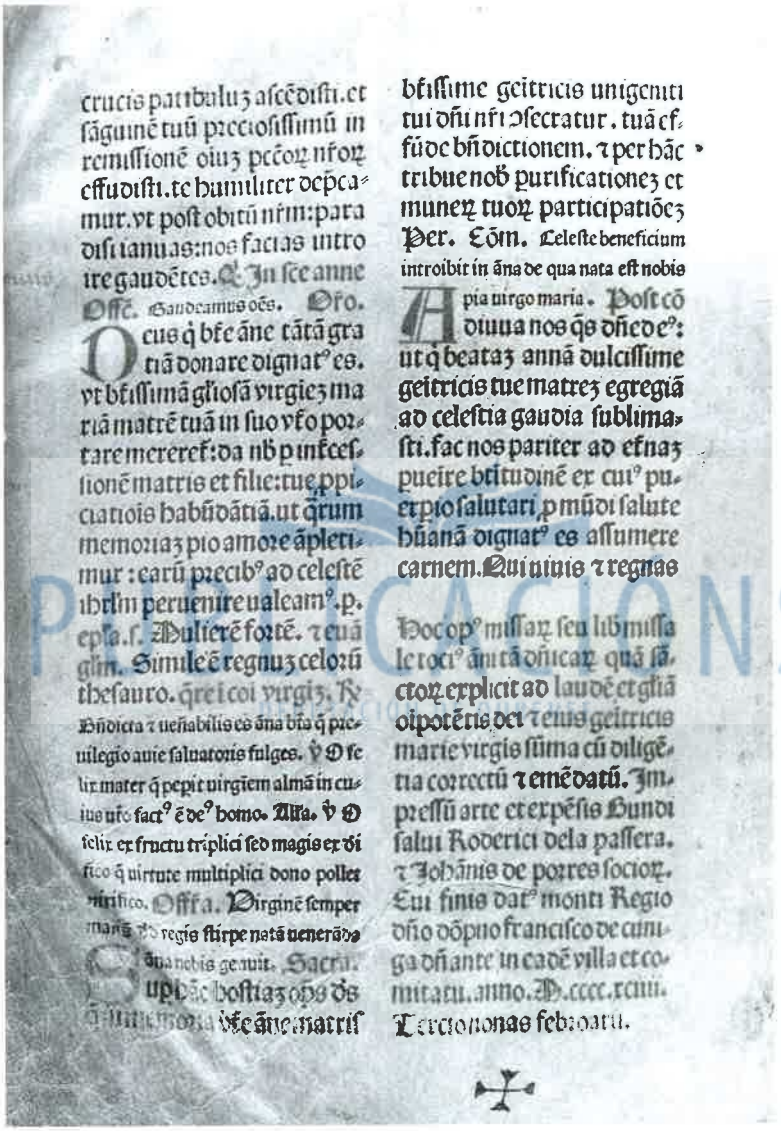
Sevilla
Biblioteca Capitular 1.
Biblioteca Colombina (na Bib. Capitular) 5g-3.
Biblioteca Universitaria 5a.

Toledo
Biblioteca Provincial 1.

Vigo
Biblioteca do Museo Massó 1a.

Zaragoza
Arquivo Catedral 10.
Biblioteca Universitaria 1a.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE



crucis patibulu3 ascẽdisti.et
sãguinẽ tuũ pciosissimũ in
remissionẽ oiu3 pcõr nr̃or
effudisti.te humiliter depca=
mur.vt post obitũ nr̃m:para
disi ianuas:nos facias intro
ire gaudẽtes. ℣. In sce anne
Offẽ. Gaudeamus oẽs. Oro.
Ocus q̃ bte ãne tãtã gra
tiã donare dignat⁹ es.
vt btissimã gliosã virgiez ma
riã matrẽ tuã in suo vtero por
tare mererek:da nõb p infecef=
sionẽ matris et filie:tue ppi
ciatois habũdãtiã.ut q̃rum
memoriaz pio amore ãpleri=
mur:carũ precib⁹ ad celestẽ
ibrlm peruenire ualeam⁹.p.
epsa.s. Mulierẽ fortẽ. 7 euã
glin. Simile ẽ regnuz celorũ
thesauro. q̃re i coi virgiz. ℟.
Bñdicta 7 uenabilis es ãna dia q̃ pre=
uilegio auie saluatois fulges. ℣ O fe
lix mater q̃ pepit virgiem almã in cu=
ius vtero fact⁹ ẽ de⁹ homo. Alla. ℣ O
felix et fructu triplici sed magis ex ꝺi
fico q̃ virtute multiplici dono pollet
mirifico. Offra. Virginẽ semper
mariã de regis stirpe natã venerãdo
ãna nobis genuit. Sacrifi.
Supplẽ hostiaz obs ꝺs
q̃ illi[illegible] ãne matris

btissime geitricis unigeniti
tui dñi nr̃i ꝺsecratur. tuã cf=
fũde bñdictionem. 7 per hãc
tribue nob purificationez et
munez tuoz participatiõez
Per. Eõm. Celeste beneficium
introibit in ãna de qua nata est nobis
Apia virgo maria. Post cõ
diuua nos q̃s dñe de⁹:
ut q̃ beataz annã dulcissime
geitricis tue matrez egregiã
ad celestia gaudia sublima=
sti.fac nos pariter ad eknaz
pueire btitudinẽ ex cui⁹ pu=
erpio salutari p mũdi salute
hũanã dignat⁹ es assumere
carnem.Qui viuis 7 regnas
Hocop⁹ missaz seu lib missa
le roci⁹ ãnũ tã ñicaz quã fã=
ctoz explicit ad laudẽ et gliã
oipotẽtis dei 7 eius geitricis
marie virgis sũma cũ diligẽ=
tia correctũ 7 emẽdatũ. Im=
pressũ arte et expẽsis Bundi
salui Roderici dela passera.
7 Johãnis de porres socioz.
Cui finis dat⁹ monti Regio
dño dõpno francisco de cuni=
ga dñi ante in cadẽ villa et co=
mitatu.anno.M.cccc.xciii.
Terciononas febroarii.

1. Misal Auriense, Colofón. (Foto Manuel Ángel García).

ideo Luz ãgelis et arcangelis

Nota q̃ in vigilia resurrecti
ois dñi. i hac potissimũ nocte.
sz in die q̃ octãs z in dñicis
dieb⁹ dicitur. i hac potissimũ
die. reliquis vero dieb⁹ dñi. in
hoc potessimũ. nec addatur
nocte nec die. Infra canonẽ

Communicãtes z diem
sacratissimũ celebran
tes resurrectiois dñi nri ihu
christi scõm carnẽ. Sz z me
In vigilia dicitur. noctẽ sa-
cratissimã. sz in die z in alus
dñi. diẽ sacratissimũ. Infra

Hanc igitur obla- canoñ
tionẽ seruitutis nre sz
z cũcte familie tue quaz tibi
offerim⁹ pro his quoq; quos
regenerare dignat⁹ es ex aq̃
z spũ sãcto tribuẽs eis remi
sionẽ oium peccatorũ. Ques-
sum⁹ dñe placat⁹ accipias.

In die ascẽsionis dominꝰ et
per eius octauale dicitur se-
quẽs prefatio cum suo cãtu.

Per eundẽ dominũ nostrũ.

Qui post resurrectionẽ suã oĩbus di-

scipulis suis manifest⁹ apparuit et ip-

sis cernẽtib⁹ est eleuatus in celũ ut

nos diuinitatis sue tribueret esse

participes. Et ideo Cũ ãgelis

Dominꝰ. Infra canonẽ
nicãtes z diẽ sacratissi
mũ celebrantes quo dñs no-
ster vnigenit⁹ filius tu⁹ vnitã
sibi fragilitatis nre substãtiã
i glie tue dextra colocauit. Sz

In die pẽthecostes prefatio

Per eundẽ dominũ nrm. Qui

ascẽdẽs sup omnes celos sedẽs

8.v.

uorẽ: quo eorum pariter. et
actu delectemur z fructu. p.
Dñica sce trinitatis ad mis.

Benedicta sit ãa offm
sit sancta trinitas at-
q; indiuisa unitas cõ
fitebimur ei quia fe-
cit nobiscum misericordiam suam. ℣
Benedicam⁹ patrẽ z filiũ cũ. s. s. laus

Omps sempiterne deus
de: qui dedisti famulis
tuis in cõfessione uere fidei
eternę trinitatis gliã agnoscere.
et in potentia maiestatis
adorare vnitatẽ: qs. ut eius-
dẽ fidei firmitate: ab oibus
semp muniamur aduersis. p

Liber apocalipsis dñi nostri ihu

In dieb⁹ illis: apli. iii. c

Vidi ostiũ aptũ in ce-
lo: z vox prima quaz audiui
tanq̃m tube loq̃ntis mecũ di
cẽs. Ascende huc: z ostẽdã ti-
bi q̃ oportet fieri cito. Post
hec statim fui i spũ. Et ecce se
des posita erat i celo: z supra
sedez sedẽs. Et q̃ sedebat: si-
milis erat aspectui lapidis
iaspidis et sardinis. Et iris
erat in circuitu sedis: similis
uisiõi smaragdinis. Et i cir-
cuitu sedis: sedilia uiginq̃tu

ori: z sup thronos uigiti quattu
or seniores sedẽtes: circũamic
ti uestimentis albis: z in ca
pitib⁹ eor⁹ coronę aureę. Et
de throno procedebãt fulgu-
ra: z uoces z tonitrua. Et sep-
tem lampades ardẽtes an-
te thronum: que sunt septez
spiritus dei. Et in cõspectu
sedis tanquam mare uitre-
um simile cristallo. Et in me
dio sedis z in circuitu sedis:
q̃ttuor animalia plena ocu-
lis ante et retro. Et animal
primum: simile leoni. Et se-
cundum animal: simile uitu
lo. Et tertiuz animal: habẽs
faciẽ quasi hois. Et quartũ
animal: simile aquile uolan-
ti. Et quattuor animalia sin-
gula eorum habebãt alas se-
nas: z in circuitu z intus ple
na sunt oculis. Et requiem
non habebant die ac nocte,
dicentia. Sanctus. Sãctus.
Sãctus. dominus deus om-
nipotẽs. qui erat z qui est: et
qui uenturus est. Et cum da
rent illa animalia gloriam z
honorem et bñdictionem se-
dẽti super thronum uiuẽti i
secula seculorũ: procidebant

PUBLICACIÓNS

2. Misal Auriense. Música impresa. (Foto Manuel Ángel García).

3. Misal Auriense. Inicial «B» áman. (Foto Manuel Ángel García).

José Hervella Vázquez

Un Cronicón de origen orensano: la historia de Don Servando, Obispo de Orense

En la Biblioteca de la Fundación Penzol de Vigo, se conserva manuscrito uno de los diversos ejemplares del famoso cronicón del Obispo de Orense Don Servando, cuyo título es el siguiente:

Historia / De Don Servando Obispo de Orense/Traducida en Lengua Gallega/ Y adicionada/Por/Don Pedro Seguino Obispo también de/Orense que vivia Era/ de 1191. Años 1193/Trasladada de sus Originales en Letra/Gotica por/Don Joseph Pellicer/Coronista mayor de/su Magestad/Año de MDCXLVI.

La lectura del manuscrito, perfectamente conservado y legible, nos va a permitir realizar este trabajo en el que analizaremos fundamentalmente datos de índole histórico y otros, desencadenadamente o al menos que han influido en la realización de obras artísticas en la Catedral de Orense. Para ello nos valdremos de la transcripción de este manuscrito, publicada en la Revista Galicia de La Coruña [1].

La Historia en el siglo XVII

Hasta finales del siglo XVI y comienzos del XVII en el panorama general de los estudios históricos prevalecía una historia eclesiástica y religiosa. Será a partir de este momento cuando van a adquirir un abrumador desarrollo las historias de carácter local, que vendrían a satisfacer la vanidad nobiliaria de las familias principales de las ciudades, que querían disponer de su propio pasado histórico.

La glorificación de un personaje o Casa, conlleva la necesidad de búsqueda de noticias de gran antigüedad en que asentar una hidalguía. Ello va a dar origen a una literatura de cronicones, en donde la verdad histórica es hábilmente manipulada. Es el momento por lo tanto del éxito de estos cronicones, tan

duramente atacados por Nicolás Antonio en su obra «Censura de historias fabulosas», obra que dejó manuscrita, siendo publicada en Valencia por Mayáns y Siscar en 1742.

El hecho de que el erudito bibliógrafo español nacido en Sevilla en 1617 y fallecido en Madrid en 1648 dejase manuscrita su obra, en la que atacaba duramente las pretendidas Crónicas descubiertas a fines del siglo XVI por el P. Higuera [2], tiene su sentido si tenemos en cuenta que la popularidad de los cronicones era tal que nadie se atrevía a atacarlos sin exponerse a perjuicios, molestias y sinsabores [3]. En este momento y con estos criterios, Don José Pellicer de Ossau, especialista sobre todo en genealogías, va a probar para nuestros reyes que en el siglo XVII todas las cabezas coronadas de Europa descendían de Pelayo.

La personalidad de Don José Pellicer de Ossau y el posible origen del cronicón

Aunque sea de forma esquemática y simple resulta interesante y provechoso al objeto que nos ocupa, aclarar la personalidad de D. José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, el copista de nuestra Historia de Don Servando. Nació en Zaragoza el 22 de abril de 1602 y falleció en Madrid el 16 de diciembre de 1769. Después de sus estudios en Consuegra, Salamanca y Alcalá, llega a adquirir, a partir de 1621 gran fama por su saber en letras, antigüedades, genealogías y documentos. En 1629 las Cortes de Castilla le nombran Cronista del Reino y en 1637 le confieren igual cargo las de Aragón. En 1640 el Rey le nombró Cronista Mayor del Reino [4], confiándole también el cargo de examinador y revisor general de Historias y Crónicas de cada reino.

Con todos estos títulos, no es extraño que de todas partes le lloviesen encargos de redactar memoriales de calidades y servicios, pretensiones de títulos, grandezas, árboles genealógicos... A pesar de sus influencias, fue tenido por visionario y falseante entre sus contemporáneos. Tamayo de Vargas lo ataca duramente, llamándole «mentiroso» en una carta a Uztarroz [5].

Pellicer presenta en una reunión con Ramírez de Haro, ... «un Cronicón de Don Servando, confesor de los Reyes Don Rodrigo y Don Pelayo, canónigo y obispo de Orense, traducido en dialecto gallego y adicionado por Don Pedro Seguino, obispo que ocupó la sede de Orense en el siglo XII... [6]. Este Cronicón, que se conservaba en la Biblioteca Capitular de la Catedral orensana, había sido retirado de este lugar por Don Pedro Fernández de Boán, famoso caballero orensano del siglo XVII, que después de manipularlo en busca de una hidalguía que necesitaba, se lo entregó a Pellicer para legalizarlo y acreditarlo, como así lo hizo, interpolando el Cronicón a su gusto[7] y dando copias del

mismo al Arzobispo de Santiago y a Tamayo de Salazar, que lo utilizó para su Martirologio. Una de estas copias es, con toda seguridad, la conservada en la Biblioteca Penzol [8].

Godoy señala claramente que...

> «treinta años después /de la entrega del Cronicón por el Boán a Pellicer/, cuando ya este arsenal de noticias de linajes le era innecesario, dijo/Pellicer/que le había dado el original un Don Pedro Fernández de Boán y como mueble inútil lo arrojó en medio de la calle para que lo trataran a su talante los transeuntes...» [9]. Continúa indicando Pellicer: ...«lo que puedo asegurar es que el original parece tan fino y seguro, como incierto y dudoso mucho de lo que contiene en las adiciones de Don Pedro Seguino y ha querido manifestarlo así para que lo juzguen otros...» [10].

En cierta manera Pellicer no se atreve a impugnar la primera parte del Cronicón, con las noticias históricas relatadas por Don Servando, pero desconfía de las adiciones de Pedro Seguín, que son un tratado heráldico con la genealogía de los Boán, tomando como base las noticias de Don Servando.

Godoy es tajante y rechaza el Manuscrito en su conjunto, considerándolo una invención de los Boán... «lo que realmente motivó la venida al mundo de Don Servando fue que había en Orense dos hidalgos Boán muy linajudos y un tanto dados a estudios de erudición curiosa, los cuales contendían sobre antigüedades de linajes con otros hidalgos gallegos igualmente butibandas. Fraguaron el cronicón, como habían fraguado otras antigüedades y lo remitieron a Pellicer, quien, por figurar en los círculos literarios de la corte y estar reconocido como feliz rebuscador de documentos genealógicos, se hallaba en disposición de acreditarlo, como lo hizo... De otras invenciones de los Boanes fue inocente difundidor el padre Gándara...» [11].

En la línea defendida por Godoy se manifiesta Benito Fernández Alonso, que señala escribiendo sobre el Obispo Seguín:

> «Atribúyese al obispo Seguín, la continuación de la historia, que se dice que Don Servando ha escrito en lengua vulgar, acerca de la invención del cuerpo de Santa Eufemia. Pero en cuanto a lo primero, con decir que tal Don Servando no existió y que la historia que se conoce con su nombre es falsificada, como lo son las Crónicas de la época, queda desmentida la noticia, sin que ningún dato pueda confirmarnos tampoco lo segundo...» [12].

El P. Atanasio López, en su artículo «los falsos cronicones en la Historia de Galicia» [13], coincide en su opinión con Godoy y Fernández Alonso. Creemos que el punto de partida de todas estas opiniones debe buscarse en la dada por el P. Huerta en sus «Anales...»:

> «Desde Tuy passaron los Moros contra la Ciudad de Orense. Era su Obispo Sabario, sucesor de Servando, á quien se le atribuye la Obra que anda con su nombre manuscrita y que ya otras vezes hemos expresado la poca fe que merece...» [14].

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

EL MANUSCRITO CONSERVADO EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACION PENZOL

En el inicio de «la Historia Gótica de Don Servando, Obispo de Orense, confesor del Rey don Rodrigo, que se halló en la pérdida de España», aparece una inscripción en un dibujo a modo de ara, en la que se señalan unas letras distribuidas con un marcado acento de jeroglífico, aclarándose esta inscripción en el Manuscrito al indicarse que se corresponden con nombres de mártires, «que padeceron en Galicia en el Pago Sarense antes que o Apostolo se partisse a Gerusalen, e po isso deixou ista Ara a seus Discipulos porque sobre ela dixessen Missa en memoria distos Santos» [15] .

A continuación se desarrolla la doctrina del Manuscrito a través de IX capítulos a los que siguen un añadido de Don Pedro Seguín [16] introductorio al capítulo X, en el que escribe sobre la ciudad de «Astasia Cobaira» y sobre los Santos Facundo y Primitivo. El capítulo XI versa sobre Pazos y Linajes de Galicia [17], seguido de la Vida de Don Servando, para finalizar con un recuento de los Cuerpos Santos de Orense y su diócesis.

Sería interesante analizar los diferentes apartados para comentar la credibilidad histórica o la manipulación-error correspondiente. Ello no es posible por su amplitud. Por lo tanto nos limitaremos a señalar, en primer lugar, determinados aspectos curiosos, seguiremos con las noticias que el Manuscrito facilita sobre los Caballeros Cambiadores y dejaremos para el final el comentario al capítulo X en su relación con los Santos Facundo y Primitivo, además de otras noticias que facilita sobre Santa Eufemia. Ambos aspectos nos interesan particularmente por ser, en cierto modo, desencadenantes de obras artísticas en la Catedral de Orense.

1. Aspectos singulares de la Historia-Cronicón de Don Servando

Con base en el Génesis, los dos primeros capítulos plantean la creación del mundo y su reparto por los nietos de Noé, después del conocido episodio de la Torre de Babel. En el capítulo tercero se advierte un deseo de delimitar y definir el territorio español, aclarándose incluso su nombre primitivo. Así leemos cómo de Tubal, uno de los hijos de Jafet...

> «vienen os espanioles que ficieron grandes moradas, comenzando dende os montes Pirineos chamados Zetubales, derivados de Tubal. Foron chegando fasta Ebro guiados de una estela chamada Espera, e Espania se chamo Esperi» [18].

Los capítulos quinto, sexto y séptimo relatan hechos sobre Hércules y sus descendientes, así como la llegada de los Cartagineses y Romanos a la Península Ibérica. De Hércules se indica que después de haber llegado a Lisboa, se aleja del lugar hacia el norte, en donde peleará con el gigante Gerión, al que

vence. En el lugar de al lucha, que duró tres días, se levantará un faro, poblándose la zona y originándose la ciudad de La Coruña:

> ...«e ao cavo venceo Hercoles e cortole la cabeza... e se fez unha gran torre, e se fez meter a cabeza de Gerion nos cimentos, e mandou facer cibdade, e que se poboase de homes e mulheres, entre os quais vina unha dongela chamada Cruna, moito fermosa...» [19].

Continúa señalando el Manuscrito-Cronicón que después de poner Hércules a sus descendientes por dirigentes en los diversos pueblos de España, nombró por Señor de todos ellos a Hispán, cambiándose en su honor el nombre de Esperia por Espania. Hispán, sobrino de Hércules, construye y puebla en Galicia Iria Flavia. Su hija Iberia, de gran belleza, será pretendida por los reyes de Grecia, Escocia y Africa. Pero Iberia condiciona su matrimonio con aquel de sus pretendientes que primero acabase de «facer muytas torres e pazos en Cadiz», lográndolo Pirro, príncipe de Grecia, que a la muerte de Hispán fue coronado rey.

Después del reinado y muerte de Pirro llegan a Galicia gentes de Grecia... «e les chamaban los Almoacines e segund outros Almoanides», que entran por... «Lambrica que agora chaman Bayona... e destos quedan moitos en Galiza mais aca de Tuy e cerca de San Martino que agora se chaman Almoynas que son fidalgos...». Contra ellos luchará y los vencerá el cartaginés Amílcar [20].

Sobre Aníbal y los Escipiones, se comenta a continuación:

> ...«E despois veu Bruto contra Galiza, para destroilla... E con non estaban os Galegos apercibidos de guerra, nin de cabalos, nin de armas foran fasta LXXV á pee, e lidiaron con os Romanos en un campo llaneiro chamado Medulio sobre do Rio Miño, no castelo Anphiloquio... [21]... Acabo foran vencidos os Galegos, que hé a gent mais fort de touda Espania...».

Finaliza el capítulo séptimo narrando la llegada de Julio Cesar a Galicia y re-edificando el faro que construyera Hércules y su sobrino Hispán, además de otras torres de Galicia como la de «Artos Dasua Dasma, abaixo do Faro Alfeo» [22].

Los capítulos ocho y nueve contienen consideraciones y sucesos de plena época romana, invasión de pueblos bárbaros y desembarco de musulmanes en la Península. Leemos que muerto Julio Cesar le sucede Octavio César Augusto...

> «e á os XXXXII anos de Octaviano acayeceu VIII po andar do mes de junio nasceo san Juan Baptista... E á IX meses despois, e á seis direitamente despois da nacencea de san joan nasceo de la el nosso Señor Jesu-Cristo VIII dias po andar do mes de Decembre...».

Al escribir sobre Nerón, al que considera muy malvado, sitúa su nacimiento en Córdoba, de madre gallega, de la provincia de Lugo... «de un pobo chamado Nero». A propósito de la invasión de los pueblos bárbaros, se indica:

> ...«Unhas gentes que foraon da terra de Suicia vinieron á Espania chamados Suebos, Vandalos, Halanos, Silingos... Underic regnou en Galiza. E pos distos vinieren os Godos gent feroz... E no segondo ano do regnado /de Alarico/ andando a pescar uns homes no rio Mino de Orense, no peixeiro velho cazarao uns peixes tan grands como carneiros que tiñan escripto nan escamas a era do ano en que Rodrico po buscar tesouros, se perderie con todos seus Godos. E poque toudo o demais e sabido, que eu Servando como seu confesor, e de nazaon galego e cabaleiro dos Ferrandez de Temes, e coongo da Eygreja Dorenes, que á toudo me achey presente na batailla de Tarif...» [23].

Resulta curioso y sugerente lo que en el Manuscrito-Cronicón se cuenta sobre la batalla de Guadalete, analizándose además sus antecedentes y sus consecuencias. Según lo señalado, Don Rodrigo empezó a reinar estando desterrado en Córdoba el rey Vitiza, usurpándole el reino a sus hijos Evanzo y Sisebuto, que se pasan al bando de Requila. Don Rodrigo, que tenía gran amistad con el Conde Don Julián y con la Condesa Faudina,

> ...«que era muyto fermosa e Don Rodrigo facia pecado co ela, eo tinha a mandar lo propio con unha filla sua chamada Cava Florinda... E non contento a que tinha con a May, se deito co ela, e fez nela un filho, que se criou en Evora de Lusitania chamado Alerico...».

Cava Florinda escribió a su padre contándole sus aventuras con el rey. El padre, enojado

> ...«ordieu con os Arabes ficiese guerra a Espania... Iste conde era bon fidalgo, e se quixo vengar do Rey. E o Conde dom Juliao e o Obispo Dom Oppas, e Conde Requila se conjuraron no mont Caldirino, que he no vale de Consogra, e de ali escriberon a Ulid Miramolim e a Muza... E tendo Dom Rodrico aviso de toudo... fo e contra Tarif capitan de Ulid. E o Rey non quijo agoardar as companhas de Galiza, Asturias, Vizcaya e Vascos... E os agarenos serian fasta cen mil que coubrian os campos, e treinta mil da cavalo toudos ben armados... Estaba o exercito en Letes de Guadalete e o Rey comenzou a batalla confiando nos Godos, e foe tan brava que durol oicto dias de sol a sol, sin que neste tempo ovese victoria dunha parte e doutra, sinon mortos, feridos, choros, prantos, vouces, que era lastima. E o Rey Dom Rodrigo lidiaba fortement... A ultima batalha feneceu dia de S. Martino XI dias de Novembre. E foe tal a batalha que os mouros andaban de vencida sinon foera o maldito don Oppas [24] e Conde Don Juliao que acudiu con catorce mil dos Julianistas e comenzou a matar e ferir nos cristaos que era unha lastima. E os Nossos vindo isto foron tan mal contentos que os de pouco esforzo fugian... Os que fugimos serian dousmil... E digo que touda ha cavaleria dos Godos e gent nobre morreu nesta batalha... E as companias de Galiza, Asturias, Vizcaya, Leon e Vascos caminaban e se volveron para defender os pobos... E don Pelayo tamben se achou nesta batalha conmigo e con outros presviteros que fugimos a Galiza que a o tempo estabao na corte do Rey. Ese veu directo a Galiza poque queria muito a os Galegos, que po una

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

> parte era deles e se criara en Galiza na cibdad de Tuid nos Pazos do Rey, que foron de Gundemaro, onde ven a Pelido de Guzman...» [25].

Aquí finaliza en sus aspectos más importantes para este estudio, el Manuscrito con el texto de Don Servando, que traduce y añade Don Pedro Seguino [26].

2. Noticias que facilita el Cronicón en relación con la Cofradía de Cambiadores de Santiago

Pedro Seguín al escribir sobre la vida de Don Servando, en el último capítulo del Cronicón, da noticias sobre la Cofradía de los Cambiadores y señala que el Rey Don Alfonso nombró como Caballeros a doce, para que en Santiago... «tomasen as moedas a toudos os Peregrinos Romeiros, que vinham de toudo o Mundo»... [27]. Fueron estos Caballeros Cambiadores, según lo indicado por el Manuscrito-Cronicón, los siguientes:

> Urenardo de Espanha, morador en el Castillo y Castro de Solovio y de Bonaval, Ferrando Ferrandez de Boan, su sobrino, hijo de Doña Paterna de Espanha, mujer de Don Froelo Fernandez de Boan, señor de la Torre Darcos Dasua de Plantacta, descendiente del Conde Teudio e don Mendo Froyar, Ascanio Arias, Sandego Bermudez, Joan Galos, Argimiro Gonzalez, Abril Perez, Xerpe Guillezmez, don Eleca Reymondez, Nuno de Reyno de Vea, Abril Ximenez y Bermudo Eanes [28].

El rey ordenó en su carta de nombramientos que estos Caballeros fuesen siempre de alto linaje, sin mezcla con moros, ni judíos, ni barraganas, ni del linaje del traidor Don Julián y Obispo Oppas. Ordena también que ningún merino, sayón, escudero, conde, guardia ni ninguna justicia los pueda afrentar, prender ni entrar en su casa a no ser por mandato del rey. Manda, se reúnan y tengan capellán y que el día del Apóstol asistan con sus mantos y cirios a la misa y que acompañen al obispo hasta su pazo y que por la tarde paseen engalanados a caballo en honra del Santo Apóstol.

Con esta estimación por parte del rey [29], los Caballeros tenían cada uno su oribe u orífice y su intérprete. Todos poseían su «taboa» [30]. Con los beneficios ayudaban económicamente a los peregrinos pobres, pagaban a sus orífices e intérpretes, ayudaban a las obras de la Iglesia del Apóstol y a los canónigos pobres. Por su parte tenían como obligación el mantener encendido de noche y de día, 22 cirios en la iglesia apostólica [31].

Una vez jubilados los Caballeros Cambiadores, eran recogidos y atendidos en el Colegio de San Félix, que...

> «Sisnando, Varon Santo Sobrinho de Ataulpho, que era dos Ferrandez de Espanha fundou do seu patrimoyno...». Una vez fallecidos si no se acordaban económicamente de la Junta-Cofradía, se les quitaba el puesto de Cambiador a sus hijos [32].

3. El Capítulo décimo de la historia de Don Servando

El amplio título manifiesta claramente su contenido: *Lo que está descrito por Don Servando de la ciudad de Astasia Cobaira y de los Santos Facunto y Primitivo, que padecieron en CEA, de donde desciende la familia de los Ceas.* [33].

Para un mejor análisis-estudio de este capítulo, nos vemos obligados a dividirlo en tres partes:

3.1. *Las noticias escritas en la Historia-Cronicón:*

La ciudad de Astasia Cobaira se levantaba en medio del monte de Oseira, en el margen superior del río Cea. Ciudad importante en época romana, dos castillos la defendían, uno de ellos llamado Gostoya. La parte baja de esta ciudad, estaba el castro llamado Fagundo y en el medio de la ciudad había una gran estatua del dios Marte y Febo. Aquí padecieron mártires San Facundo y Primitivo, soldados del Emperador en Galicia, hijos de Segundo, Capitán del Emperador y ciudadano de Astasia Cobaira y Primitiva, hermana del Centurión San Marcelo [34].

Seis inscripciones en latín se copian en el Manuscrito-Cronicón. Las alusivas a Segundo, que padeció martirio en Astasia Covaira, la que aparecía grabada en el ídolo, la que se leía en los sepulcros de piedra de Facundo y Primitivo y otras tres, dos referidas a la familia de los Marcelo y otra al caballero Fernando [35].

El autor del Cronicón defiende la patria gallega de Facundo y Primitivo y niega que ambos sean hijos de Marcelo:

> ...«Na era de CLVII foe eligido po Emperador Adriano... En seu tempo, martrizaronse istos Santos... S. Segundo Pay dos soldados Facundo e Primitivo, que padeceu martirio na persecuzon de Adriano: padeceu en Astasia Cobaira. Esta sepulcrado nunha Arca de pedra. Ista Astasia esta arriba do Castro Fagund no pago de Vosaria arriba do rio Cea, que vay á Ribadavia.../ en esta ciudad/ de Astasia de Galiza onde foe nascido S. Marcelo Centurion.../.../, Dioclesiano e Maximiniano XXXIII. Emperadores na era CCCXXV, tremeu a terra, e oubo cousas de muyta maravilla... e foron matrizados san Facundo, San Primitivo, filhos de san Segundo e Primitiva irmaa de San Marcelo... [36]... E toudos os que escriben que san Facundo e Primitivo sonfilhos de san Marcelo e Nonia, erran, porque soamente saon seno sobrinhos... Eu Servando vi istos de Galiza toudos enteiros nos moementos. Eu Don Pedro tamben os vi enteiros...» [37].

3.2. *El libro quinto con la vida de los Santos Martyres S. Facundo y S. Primitivo, escrito por Fray Muñoz de la Cueba, Obispo de Orense* [38].

El Obispo Muñoz se manifiesta, a través de sus escritos, acérrimo defensor de la patria, martirio y enterramiento de los mártires Facundo y Primitivo, junto al río Cea, en el territorio de Galicia, obispado y diócesis de Orense. Al

inicio de su libro expone que retirado el 26 de mayo de 1726 en la localidad orensana de Aguas Santas, se propuso escribir sobre los santos mártires Facundo y Primitivo y aclarar las confusas noticias que en muchas historias se relatan sobre su vida y martirio. Niega rotundamente el Obispo Muñoz que la patria, martirio y enterramiento de los mártires fuese junto al río Cea en la provincia de León, ...«porque si murieron en Campos, junto al rio, y Villa, que se llama Cea, en la Provincia de Leon, si fueron naturales de aquella tierra, ó ciudad y si fueron sepultados en el sitio y termino de Sahagum, es preciso suponer, como cosa cierta, y sin duda, que aquel Pais se comprehendia entonces, y era perteneciente a la Provincia antigua de Galicia. Y á esto parece que obsta ver, que todos los escriptores antiguos llaman al territorio de Campos, desde que se baxa de las Montañas de Asturias y de Leon a Palencia, la tierra de los Vaceos... y no hallo noticia fixa de que tuviese Galicia estension tan dilatada como algunos modernos lo procuran...» [39].

Otros argumentos emplea el Obispo Muñoz basados en la autoridad de una serie de escritores, que el lector interesado puede consultar en su Obra. Añade además para su finalidad lo relatado por el Padre Maestro Gándara y Tamayo, que en su Martirologio defiende el Privilegio del Rey Chindasvinto [40], acudiendo también a los datos facilitados por... «el Manuscrito de mi precedesor el Señor Don Servando...».

Sea como fuere y sin entrar en la polémica, lo que sí está claro es que trasladados los restos de Facundo y Primitivo en épocas medievales inciertas desde la Iglesia de San Facundo de Cea (Orense) a la Catedral de la ciudad [41], estos serán colocados en el ábside colateral izquierdo al mayor, en dos sarcófagos de piedra, que a finales del siglo XV se embellecerán con arcos labrados [42].

Ya lo advierte Ambrosio de Morales, que en su Viaje a Galicia de 1572, señala que en la capilla colateral, al lado del Evangelio, en arcos altos y en tumbas de piedra, se dice están los cuerpos de los Santos Facundo y Primitivo, con una inscripción en cada tumba, en la que se lee: HIC JACET CORPUS SANCTI FACUNDI; HIC JACET CORPUS SANCTI PRIMITIVI [43]. (FOTOGRAFIA Nº 1-2).

3.3. La relación de estos santos Facundo y Primitivo con la familia Boán

Cuando en el siglo XVII se construye el deambulatorio de la Catedral orensana, la familia Boán solicita del Cabildo de la Catedral le venda un solar propio de la girola para edificar una capilla. Aceptada la propuesta, se le vende a Don Pedro Fernández de Boán el 5 de junio de 1629, «el arco que está pegado a la pared de la Capilla del Santo Cristo, en precio de cuatrocientos ducados de a once reales» [44]. Será ésta la primera venta que hace el Cabildo de los terrenos

del trascoro para capillas. Don Pedro, desde este momento, la edifica, encargando la construcción de la misma al prestigioso Maestro de Arquitectura Pedro Gómez de la Sierra. La dotará, además, de retablo y «de todo lo necesario para el culto divino».

Obsérvese que es la primera capilla que se construye en el recién abierto deambulatorio. Prisa tenían los Boán para comprar el espacio adecuado, como se verá. Y este lugar es contiguo y enfrente respectivamente de los sepulcros pétreos de los Santos Facundo y Primitivo.

Los Boán disponían de una capilla propia para sus enterramientos en la Iglesia Parroquial de Abruciños (Orense). La que ahora construyen en el deambulatorio no es para esa finalidad. ¿Por qué entonces la compra y su edificación en el lugar apropiado, al lado de los sepulcros de los mártires? La sencilla explicación nos la facilita la Historia-Cronicón de Don Servando, al señalar que Don Pedro Fernández de Boán desciende de los Santos Facundo y Primitivo, mártires en las orillas del río Cea de Galicia:

> ...«Este Senhorio/ se refiere a Astasia Cobaira/ foe segun acho escripto dunha Senhora chamada Marcia Nunez, que era dos Marcelos, onde descendeu San Marcelo, e Primitiva Marcelo mulher de San Segundo [45]. Aquela foe casada con un Cavaleiro Gentil chamado Ferrando que era regulo en Galiza po los Emperadores e tinha muitas terras ca era Senhor dos Arcos dasua dasma [46]. E distos descenden os Ferrandez de Temes e Buan bonos homes fidalgos, e recibiu / Ferrando / a Fe do Apostolo Santiago nos seus Pazos; e foe de seus discipulos...».

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

4. Noticias facilitadas por la Historia-Cronicón de Don Servando, en relación con Santa Eufemia

En las últimas hojas del Cronicón, se narra la historia de esta Santa, que resumida para el objeto que nos ocupa, es como sigue:

> Eumelia o Eufemia, hija del Cónsul gallego Catilio Severo, que había sido pretor de la ciudad romana de Brácara Augusta, nació en Bayona, cerca de Tuy [47] y padeció martirio en el obispado de Orense, en la ciudad de Calcedonia, en las sierras del Xerés en la Raya de Portugal, siendo enterrada en el lugar de Campino [48]. Pasado el tiempo, una pastora que guardaba allí su ganado, vio entre unas peñas una mano con un anillo de oro. Al quitarle el anillo, quedó muda, pero advertido el padre de lo acontecido a su hija, al restituir el anillo a la mano, la pastora recobra el habla, a la vez que se escucha una voz misteriosa que manifiesta que aquel es el cuerpo de Santa Eufemia y que se lleve a la cercana iglesia de Santa Marina.
>
> Muchos intentaron sacar el cuerpo de la Santa de esta Iglesia, hasta que el Obispo Don Pedro Seguín lo trasladó a la Catedral de Orense en el año de MCLIII, no sin oposición por parte del Arzobispo de Braga, que reclamaba el cuerpo de

la mártir para su diócesis por considerar que el lugar estaba en territorio portugués.
El conflicto se resuelve al colocar el cuerpo en un carro tirado por bueyes que inició la marcha y no paró hasta un lugar llamado Sejalvo, cercano a la ciudad de Orense. Allí fue recogido por el Obispo Seguín que acompañado de canónigos y presbíteros lo trasladó a la Catedral de San Martín, construyéndose un humilladero en el lugar de la parada de los bueyes en Sejalvo, con su correspondiente cruz de piedra e inscripción efusiva para su recuerdo.

Finaliza la Historia de Santa Eufemia señalándose en el Cronicón la veracidad rigurosa de la misma:

«Isto assi pasou sobre dos Evangeos Sacrados...».

Un análisis de esta leyenda nos obliga a comentarla en dos apartados:

4.1. *El traslado del cuerpo santo desde Sejalvo a la Iglesia Catedral de San Martín en la ciudad de Orense.*

Al margen de lo puramente legendario, sí es verdad que hasta fechas relativamente recientes se conservaba en la zona de Sejalvo «un cruceiro» de Santa Eufemia. Benito Fernández Alonso indica que en el siglo XVIII aún existía y que en torno a los años finales del siglo XIX, una capilla muy arruinada lo albergaba, leyéndose en el pedestal QUI PER ALLIIS ORAT / SEMETIPSUM DEO / COMENDAT [49].

Aunque nada comenta el Cronicón que manejamos sobre la ubicación de los restos de la mártir en la Catedral orensana, sin embargo el Obispo Muñoz de la Cueva, tan devoto de Santa Eufemia –hasta el extremo de escribir un libro sobre su vida y martirio [50] –, señala, tomando como base «una relación del Obispo Seguín», que éste colocó los restos debajo del altar mayor y posteriormente en el año 1211, las veneradas reliquias fueron trasladadas a un nicho elevado situado en la capilla absidal de la catedral, lado de la Epístola o derecho, por el obispo orensano Don Alonso II. El arco, adecentado y embellecido en el siglo XV, aún se conserva en la actualidad (FOTOGRAFIA Nº 4).

Cuando en 1575 Ambrosio de Morales visitó la Catedral de Orense, vio este arco, en el que reposaba el cuerpo de Santa Eufemia, dentro de un arca de madera cubierta por delante con planchas de latón, en donde están representadas escenas de «su martirio e invención», señalando a continuación... «y las planchas de la cubierta del Arca de plata fueron al principio, mas en tiempo de revueltas las robaron... este Cuerpo Santo tiene buenos testimonios por los dos Obispos que escribieron de él...[51]. Demás de esto su parte tiene de testimonio el haberse hecho Arca de plata para el Santo Cuerpo... [52].

4.2. *Las tres placas de plata representando el descubrimiento del cuerpo y fases del martirio de Santa Eufemia, empotradas en un altar barroco situado en el deambulatorio de la Catedral de Orense.*

Cuando se construye el deambulatorio de la Catedral en la primera mitad del siglo XVII, la capilla absidal de Santa Eufemia desaparece, no así el arco conteniendo su sarcófago. En el lugar de la capilla desaparecida, se construirá un arco en el muro lateral izquierdo, que a modo de capilla permitiese el culto a la Santa. Esta solución, sin embargo, nunca gustó al Cabildo, que ordena en el primer cuarto del siglo XVIII se construya un altar-retablo colateral al mayor, lado derecho, que con una clara finalidad de relicario permitiese la colocación de forma definitiva de los restos de Santa Eufemia. Para que los fieles pudiesen venerar estas reliquias, el retablo de la Capella mayor se correspondía a través de un trasparente con otro exterior en el deambulatorio, construido en 1720, en el que se empotraron las tres placas objeto de estudio de este apartado [53].

En 1991 realizamos un trabajo de interpretación iconográfica de los motivos representados en estas placas [54]. En él señalaba que si bien la primera placa, lado lateral izquierdo del retablo, (FOTOGRAFIA Nº 5), representaba claramente el descubrimiento del cuerpo de la santa por la pastora y la escena del anillo según la leyenda tradicional [55] y la tercera placa, lado lateral derecho del retablo (FOTOGRAFIA Nº 6), indicaba la fase final del martirio, en el que la Santa es atravesada por la espada fatal, sin embargo la placa central, que en su representación fue interpretada por diversos autores como alusiva al martirio de Santa Catalina por aparecer en ella representada una rueda, atributo tradicional de tal Santa (FOTOGRAFIA Nº 7), a nuestro modo de ver y lo demostramos, representa una de las fases del martirio de Santa Eufemia, no la Santa de Orense, sino la de Calcedonia, que en una interpretación de interferencia hagiográfica se confundía con la de Orense, de origen muy incierto.

No vamos a repetir aquí la argumentación. Unicamente añadir a nuestro estudio señalado, tres nuevos aspectos.

PRIMERO. El Obispo Muñoz al escribir sobre Santa Eufemia, declara manejar la Historia de Don Servando, pero no admite que fuese en Calcedonia, aunque sea supuestamente una Calcedonia orensana, el lugar donde padeció martirio y murió Santa Eufemia. En sus escritos da toda una serie de razones en contra.

SEGUNDO. Visitando recientemente la Iglesia Parroquial de Santa Eufemia del Norte en la ciudad de Orense (Ex Convento de Santo Domingo), hemos podido contemplar la magnífica cruz procesional en plata de la antigua Cofradía de Santa Eufemia, obra del platero orensano Francisco Vázquez, acompañada de la rueda (FOTOGRAFIA Nº 8) [56].

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Tercero. Creemos además que estas tres placas son las indicadas por Ambrosio de Morales, cuando se refiere a las robadas en tiempos de revueltas. Desde nuestro punto de vista hay dos razones justificadas que lo demuestran:

a) Un testimonio escrito del Obispo de Orense Marcelino Siuri (1708-1717), fechado el 4 de octubre de 1717, quien registrando el sepulcro de Santa Eufemia, deja consignado:

> ...pasamos a la Urna en que sse alla guardado dicho Santo cuerpo, y haviendola allado en un arco al lado de la puerta de la Capilla maior de dha nuestra S^{ta} Yglessia por el lado de la Epistola frente a purta de la Sachristia; reconocimos estar en un Sepulcro de piedra grande con su cubierta o lápida encima del mismo cerrado y sellado con argamasa. Y dicho sepulcro de piedra guarnecido alrededor con tablas de madera y en la frente fixada una lamina de plata tan larga como el sepulcro y de alto tanto como el hueco deel, con el sepulcro de dha Santa y otros passos de su martirio... [57].

b) En una data del Libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral de Orense, correspondiente al año 1719, se anota: ...«siete reales y medio al platero para arrancar el martirio de Santa Eufemia...» [58].

Estamos convencidos de que Ambrosio de Morales no llegó a ver estas placas de plata, ya que caso de verlas y de apreciar sus representaciones, hubiese dudado de la autenticidad de las reliquias de la Santa, como dudó de las reliquias de los Santos Facundo y Primitivo. Y ello no interesaba al Cabildo orensano del momento.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

NOTAS

1. Revista Galicia de la Coruña. Año 1860. No nos detenemos a comentar o analizar aspectos filológicos en la transcripción, ajenos a este trabajo.

2. En la autoridad de los escritos del P. Higuera se basa Prudencio de Sandoval para su obra «Antiguedad de la Ciudad y Iglesia Cathedral de Tuy y de los Obispos que se save aya avido en ella». Tenemos a mano la copia editada en Barcelona 1974, ediciones El Albir, que toma por base la de Braga de 1610.

3. Según Ferro Couselo en su obra «Gente llana con ventura. Los Boanes» –Boletín Auriense II–. Orense 1972, la familia orensana de los Boán tan ligada a esta Manuscrito de Don Servando, como veremos, estuvo en relación con el P. Higuera.

4. Obsérvese la fecha, 1640. Seis años después copiará la Historia del Obispo orensano Don Servando.

5. La carta es francamente sugeridora. Puede leerse en : Godoy Alcantara, J.- «Historia crítica de los falsos cronicones». Madrid 1868.

6. Se conservan diversas copias del Cronicón. Suponemos que en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Santiago, varias en la Biblioteca Nacional. También en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. El Obispo orensano Muñoz de la Cueva informa que se conservaba una copia de esta Historia de Don Servando en la Biblioteca del Convento Franciscano de Orense.

7. Con relación al obispo orensano Servando Muñoz de la Cueva en su obra «Noticias históricas de la Santa Iglesia Cahedral de Orense». Madrid 1726, a pesar de criticar los Cronicones del momento y en especial la Historia de Don Servando, sin embargo no le niega todo valor histórico. Ello es comprensible ya que de este Cronicón tomará datos para escribir en su obra las historias de los Santos Facundo y Primitivo y Santa Eufemia, como veremos más adelante.

Mas crédulo se muestra el Obispo Muñoz con la parte del Cronicón que relata la vida del también Obispo de Orense Pedro Seguín. Este Obispo será el que traslade a la Catedral de Orense los restos de Santa Eufemia. Flórez, en el tomo XVII de su España Sagrada, escribiendo a propósito de Don Servando, lo considera personaje fabuloso por sus recopilaciones, a las que considera «un cuento caprichoso mal forjado, de invención moderna».

Benito Fernández Alonso en su obra «El Pontificado Gallego, su origen y vicisitudes, seguido de UNA CRONICA DE LOS OBIPOS DE ORENSE». Orense 1879, no cita al Obispo Servando y llega a decir no haber existido nunca. Por el contrario da una importancia al Obispo Seguín, al que considera confesor del Rey Fernando II de León y gobernante en la diócesis de Orense entre 1154-1169, insistiendo también, como Muñoz de la Cueva, en el hecho de la traslación de las reliquias de Santa Eufemia desde Manín (Lobios, Orense) a la Catedral.

En Cabildo Capitular de 4 de marzo de 1653, se ordena que el Magistral Doctor Santos pida a Don Pedro de Boán la Historia escrita por el Obispo Pedro Seguino ya que... «el Cabildo la necesita para la noticia de algunas antigüedades de su importancia...».

Archivo Catedral de Orense. «Actas Capitulares». Año 1653, filio 297v. Véase mi trabajo «HERALDICA EN LA HISTORIA MANUSCRITA DEL OBISPO DE ORENSE DON SERVANDO». –Boletín «Fontán-Sarmiento» Nº 15.- Santiago 1994 (en prensa).

8. Al parecer la Historia Gótica de Don Servando fue descubierta en la Biblioteca de Don Gregorio de Cadórnica, un bibliófilo y humanista del siglo XVI y prebendado en la Catedral de Orense, que tenía en su poder el Manuscrito en 1556. Sobre los Cadórniga (Quadernigas) se dan noticias genealógias en el Manuscrito, que los hace originarios del Valle de «Cadierniga» en Asturias, estableciendo un solar en Santillana y Pazos en Caldelas y en la ciudad de Orense. Se indica tienen por divisa una nave con unas ondas.

Ferro Couselo, en su citada obra, señala que Boán es un lugar de San Payo de Mudarelle, cerca de Chantana (Lugo). Considera a los Boán hábiles falsificadores de escrituras, que imitaban a las antiguas o trataban de hacer pasar por tales a través del sistema del «mojado».

9. GODOY ALCANTARA, J., «Obra citada».

10. *Idem*. Si Pellicer desconfía en este momento de la credibilidad del Manuscrito enviado por Don Pedro Fernández de Boán, éste ya había conseguido entre otras cosas, su principal propósito: Vestir el Hábito de Caballero de Santiago.

11. GODOY ALCANTARA, J., «Obra citada». El P. Gándara, en su «CISNE OCCIDENTAL...», manifiesta: ...deseando salir de estas dudas, llegaron a mis manos unos papeles entresacados de los escritos y memorias que observaron dos curiosos y nobles anticuarios de la ciudad de Orense, llamados Don Juan de Boán y Don Pedro de Boán, Cavalleros de la Orden de Santiago, en cuyos discursos, reservando para mi solo lo apócrifo y que tiene necesidad de corrección, saco en público lo que no me lo ha parecido y de lo que he hecho elección, y con ellos asiento... Estas noticias fueron las que me comunicó el ya nombrado D. Pedro de Boán, que se hallaron entre los papeles de su hermano, gran anticuario y muy diligente en averiguacioines de esta calidad...

12. FERNANDEZ ALONSO, B., «Obra citada».

13. LOPEZ, A., «Nuevos Estudios Crítico-Históricos acerca de Galicia». Publicaciones del Instituto «Padre Sarmiento» de Estudios Gallegos. Tomo I. Santiago de Compostela.

14. HUERTA Y VEGA, F.X.M. de la, «Anales de El Reyno de Galicia...». Libro VII, Capítulo X, Tomo II.

Ferro Couselo, en su obra ya citada, escribe: «en 1626 llega a Madrid al Consejo de Ordenes una carta anónima fechada el 17 de enero de este años en Chantana, en donde se señala la

admiración entre personas principales por el hecho de que Don Pedro de Boán pretenda el Hábito de Santiago, siendo hijo de escribano, nieto de dos clérigos y siendo el padre de su padre clérigo presbítero abad de Abruciños en los Chaos de Amoeiro, a dos leguas de la ciudad de Orense.

El ánonimo comunicante, señala y jura por Dios que si aparecen papeles contrarios a lo manifestado, son falsos y fabricados por un hermano de Don Pedro...».

Por su parte MURGUIA Y LOPEZ FERREIRO, al opinar sobre las falsificaciones de los boán señalan que no inventaban las historias, sino que las enmendaban, manipulaban y desfiguraban buscando dijesen lo que a ellos interesaba.

Resulta curioso constatar que en pleno siglo XX se recurre indirectamente al Cronicón a través de lo referenciado por Muñoz de la Cueva, para justificar los orígenes del nombre de la Villa gallega de Chantada (Lugo) y su Historia. Manuel Fermoso Lamas en su obra «Apuntes para la Historia de Chantada», publicada en Madrid en 1905, tratando de explicar el orign del nombre de la villa, lo hace derivar de Plantada, indicando haber tomado la referencia o cita de la obra del Obispo Muñoz.

Resulta interesante copiar lo que señala el Sr. Fermoso: ...«Don Servando Fernández de Temes fue confesor de Don Rodrigo, que se halló con él en la batalla de Guadalete (711) y fue confesor de Don Pelayo, primer caudillo o rey de la Reconquista y que asistió a la batalla de Covadonga, y dicho señor era gallego, natural de Plantada...».

Fermoso atribuye una gran antigüedad a la familia Fernández de Temes, a los que considera ascendientes del Gran Capitán Don Gonzalo Fernández.

También Fermoso, con base en la Historia de Don Servando, plantea en su obra el desembarco de los normandos en La Coruña y la batalla que Ramiro I, con participación de nobles de Chantada, entabló con los normandos en Camiro, lo que permitió que la familia de los Eiriz de Chantada, en recompensa, incorporase a su escudo armero seis aspas de oro como blasón. Los Eirices, según Fermoso, son parientes de los Fernández de Temes, señalando que su residencia primitiva fue la Torre del Hormiguero y posteriormente la Torre de Chanta, que será destruida por los normandos y que el Conde de Lugo Don Ero Ordóñez casado con Doña Adosinda de Sandiás (ambos padres de Santa Ilduara y por tanto abuelos maternos de San Rosendo), edificó en aquel lugar el Convento de Monjes Benedictinos de San Salvador de Asma.

Las genealogías del Conde de Lugo y de los Eiriz, pueden consultarse en la obra de Fermoso a partir de la página 76.

15. El ara y la columna que la sostiene, puede verse fotografiada en: GUERRA CAMPOS, J., «Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago». Santiago 1982, pág. 314.

De esta Ara comenta el P. Huerta:

...«También traxeron consigo los Discipulos una Ara de mármol blanco purisimo y es tradición la Consagraron los Apostoles en Jerusalem. Esta Ara se passo desde la Cathedral de el Apostol al Monasterio de San Payo, quando se separaron los Monges de San Benito... y allí se puso en el Altar Mayor y se celebro sobre ella, hasta los tiempos de el Arzobispo Don Juan de San Clemente que vino Ambrosio de Morales, de orden de Phelipe segundo, a esta Ciudad; y vindo el ara y unas letras, que tenia, le parecio que era Lapida de Sepulchro de Gentiles; y al fin insto y logro de el Arzobispo referido, que se borrasen las letras... HUERTA Y VEGA, F. XZ.M. de la «Obra citada». Libro II, capítulo VII. Huerta copia la incripción de Morales y su transcripción –totalmente distinta a la del Cronicón de Don Servando–. Copia también la inscripción facilitada por Castellá y Ferrer, que es distinta a las dos señaladas. Añade también su comentario personal.

Por su parte Guerra Campos se ocupa ampliamente del estudio y circunstancias de esta Ara. Consúltese su citada, pág. 87 y ss. y 288 y ss., con amplia bibliografía.

16. El añadido comienza así: «E eu Don Pedro, obispo de Orense ansi o achey escripto en lengoa latina gotica».

17. En donde el Obispo Seguín señala toma por base lo escrito por el Obispo Servando, al que Seguín añade sus apellidos y otras señas personales:

...«Que soo poño como o deixou scripto o Sto. Obispo Don Servando Fernandez de Temes que viviu despois da perdida de Espania XXIIII Anos...». Este apartado es más bien un tratado heráldico, parcialmente estudiado por nosotros en la Revista «Fontán-Sarmiento Nº 15». Santiago 1994 (en prensa).

18. De Tubal habla Flavio Josefo. También Vicetto en su Historia de Galicia.

19. En el blasón heráldico de la ciudad de La Coruña aparece una cabeza coronada y degollada en la base de una torre (Torre de Hércules), clara referencia al episodio de Gerión.

Un informe completo sobre esta Torre se redactó en el siglo XVIII por Cornide: «INVESTIGACIONES/SOBRE LA FUNDACION Y FABRICA/DE LA TORRE/LLAMADA DE HERCULES/SITUADA A LA ENTRADA DEL PUERTO/ DE LA CORUÑA/MADRID/ AÑO DE 1792. Se puede consultar este trabajo en el Boletín nº 6 de la Revista del Colegio de Arquitectos de Galicia. Año 1977.

20 Sobre Bayona, la antigua Eriçana o Eridana y sobre la llegada de los Griegos a este lugar, escribe SANDOVAL, obra citada. El propio Muñoz de la Cueva, en sus Noticias Históricas de la Cathedral de Orense, se para en consideraciones sobre la llegada de pobladores griegos a Galicia, justificando el nombre de algunas ciudades en función del nombre de su poblador.

21. En el Manuscrito-Cronicón se señala que la ciudad de Orense en la antigüedad se llamaba Ampiloquia y después Aura y en época de los suevos, Aguas Caldas. Muñoz de la Cueva, asegura la certeza del nombre de Amphilochia aplicable a la ciudad de Orense. En la pág. 102 de su obra, indica:

...«Este Lucilio Catilio fue natural de Orense; y aunque a esto hace Braga oposición, tenemos la autoridad del Obispo Don Servando y la nota del Señor Seguín, y ambos firman, que nació en Amphiloquia y en los Palacios contiguos a la Iglesia, que después se erigió y fue Cathedral, con Titulo de Santa Maria, sitio á que oy corresponden los Palacios Episcopales...».

NOTA: Lucilio Catilio Severo, según Muñoz de la Cueva, es el padre de Santa Eufemia. Recoge todas estas leyendas Vicetto, en su obra Tomo I, capítulo XXI.

22. «Artos Dasua Dasma», posiblemente por error del copista, se corresponde con el Pazo «Darcos Dasua», que según se declara en el manuscrito-Cronicón, es el solar de los Ferrández de Temes y Boán, que proceden de un Régulo llamado Ferrando, que el Apóstol Santiago convirtió en este lugar –cercano a Chantada (lugo)–.

Recordemos que el Obispo Don Servando pertenece a este linaje de los Fernández de Temes, el igual que los Boán. Véase nota 17 y texto correspondiente. También mi artículo publicado en la Revista «Fontán-Sarmiento».

...«E eu sevando, coongo de Ourenes, Mestre en Dereitos e Sta. Teologia, e da gerazon de Nunez, e Ferrandez deFerrando e bon Rey Chindas-vinto e morto o obispo Filmin os coonogos da See de San Martin e Sta. Maria me ficeron obispo a pesar de oito coonogos que eran judeos, e seus Pays eran da sinagoga, que estaba dende o tempo de Nabucodonosor e feceran sinagoga arriba do Pedroso, barrido do Burgo, no campo da Junta do Conceyo en unha casa g rand labrada de bodeda debaijo da terra. E o barrio deles esty apartado ainsi como ven do campo do Deposito o pe do Burgo fast a font amarga. Istan recontados que saon CC e feceron obispo a un Rabi muito sabio chamado Salomon, que foa maesso en Ley na Aljama de Toledo, e vindo a ista outra Aljama de Aura daugas caldas se convirteu a Fé. Era filho de Ismael Muid e quando veu troxo una carta, que os judeos da sinagoga de Toledo mandaron a os Pontifices de Iherusalen, en resposta doutra sobre da morte de Cristo que havien embiado por Azarias Home maesso en Ley... Este segondo obispo judeu e filho de Dona Ester: foe queitado por Don Pelayo e os coogos judeos foron desterrados. E esta carta do dito Rey, que nunca en Orense fosse obispo ningun coogo judeo na sede de S. Martin e de Sta. Maria. E esta Bulla do Papa Constantino en favor disto contra os judeos, que nunca se reciban nela, e si algun obispo os meter que os coogos Homes velhos os queiten logo e ponan outro sin raza de judeo...».

23. También de un suceso prodigioso de unos peces habla Huerta en sus Anales, Libro IV, Capítulo V. La leyenda de la búsqueda de tesoros por Don Rodrigo, se recoge en el Manuscrito Cronicón, en el Capítulo IX. Se señala existir en Toledo un Pazo cerrado con candados, que Rodrigo abre, encontrándose con un arca en la que se contenía un paño pintado con figuras de árabes y un escrito en latín que decía: «Quando istas cerraduras serien queibradas o Rey que me abrir, perdera as Espanias»...

24. Más adelante, en este mismo capítulo, señala el Manuscrito:

...«Oppas fez ista traizan, poque non lle dieron o Arzobispado de Toledo, e primeiro foe obispo de Tuid, que o quitou malamente a o Santo obispo Adelfio, pola era DCCXXI se achou no concilio de Toledo...». algunos datos más sobre este suceso en: SANDOVAL, P. «Antiguedad de la Ciudad y Iglesia Cathedral de Tuy y de los Obispos que se save aya avido en ella». Edc. de Barcelona, 1974.

25. Sobre el apellido Guzmán, véase nuestro trabajo «HERALDICA EN LA HISTORIA MANUSCRITA DEL OBISPO DE ORENSE DON SERVANDO». BOLETIN «Fontán-Sarmiento» Nº 15. Santiago 1994 (en prensa).

26. Antes del añadido de Don Pedro Seguín, en el Manuscrito aún se referencian nombres de Obispos de Orense «antes de perdizan de Espania».

27. Huerta, en sus Anales, Libro VIII, capítulo XVII, escribiendo sobre esta Cofradía, señala su fundación en el año 837, por el Rey Don Alfonso, según «consta en el Libro de la Cofradía, que en su Prólogo dice el motivo de la erección y señala las Familias Nobles que la fundaron: y apunta los grandes Privilegios, que el Rey Don Alfonso les concedió...».

28. Huerta, en sus Anales, Libro VIII, Capítulo XVII, señala que los primeros Cambiadores fueron: Urenacido de España, Ascanio Arias, San Dego Bermudez, Juannes Galos, Ramiro Gonzalvez, Fernando Locan, Abril Perez, Xerpe Guillelmez, Eleca Reymondez, Nuño de Reyno, Abral Ximenes, Bernaldo Eans.

Obsérvese la gran coincidencia en el nombre de los Cambiadores de P. Huerta con los del Manuscrito-Cronicón. Sin embargo no figura en los Anales el nombre de Ferrando Ferrández de Boán. Ya hemos indicado que el P. Huerta critica duramente la Historia de Don Servando y no la acepta.

Por su parte López Ferreiro en «Historia de la A.A.M. Iglesia de Santiago», tomo II, pág. 17 y ss., escribiendo sobre este particular señala la existencia de un antiguo libro de la Cofradía de los Cambiadores del siglo XIV, al que le faltaban algunos folios, indicando que el encabezado según Huerta era «Memoria do que contén a fundación dos cambeadores da Iglesia de Santiago e como apareceu o corpo de Santiago todo enteyro que estaba escondido /.../ no meu do monte do Burgo de Libredón abaixo do castro de San Fiz de Solobio e termos de Bonaval donde esta outro Castelo chamado do Camiño que vay direyto a see do Apostolo...» 28 bis).

Señala López Ferreiro que Erce Ximenez había advertido que la primera hoja del libro estaba borrosa y casi ilegible, por lo que en 1624, antes de que desapareciese todo lo escrito, se trasladó a una hoja nueva... «Entonces fue cuando conservando lo substancial de la narración, se introdujeron algunas especies fabulosas, como la referencia a San Cecilio, a los Españas, los Temes, los Boanes, etc... en los cuales vieron satisfechos los poseedores del Códice, que solían ser los más antiguos entre los Cofrades, su vanidad y sus pruritos genealógicos...» Concluye López Ferreiro, que al Prólogo de este libro de la Cofradía de los Cambiadores, no se le puede prestar gran crédito.

Sobre la interpretación de Libredón, puede consultarse GUERRA CAMPOS, J., «Obra citada», pág. 35 y ss. y notas correspondientes sobre todo la nº 33.

29. El Manuscrito-Cronicón de Don Servando señala la confirmación de estos privilegios por los sucesivos reyes hasta Alfonso VI.

30. Mesa de cambio de monedas.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

31. En opinión de López Ferreiro, esta Cofradía se llamaba también del Cirial o de San Ildefonso, señalándose que el cirial era un gran araña suspendida delante de un Crucifijo, situado sobre la reja que cerraba la Capilla Mayor de la Iglesia del Apóstol.

32. Así se manifiesta en el Manuscrito, refrendándose como verdad al indicarse:

...«e conten outras mas cousas que Eu Don Pedro indigno Obispo non Poño. E as ditas Cartas vin en poder do muyto nobre Cavaleiro Pedro Lopiz de Espanha Capitan do Rey Don Afons, e de seu filho Sancho Arias de Arouca...».

33 Titulo Original: Do que esta descripto po Don Servando da Cibdade de Astasia Cobaira, e dos Stos. Fagund, e Primitivo, que padeceron en Cea donde decende a Familia Dos Ceas.

34. Aclara el Manuscrito que Astasia Cobaira, en la localidad de Nuestra Señora das Covas, en donde el Apóstol Santo –Santiago– predicó y convirtió a los padres de Marcelo y Segundo.

A Marcelo se le hace ciudadado de Astasia Cobaira, indicándose en la Historia-Cronicón que viniendo en guerra contra la Lusitania y Galicia Prisco Nero Marcelo, general de la Legión VII Gemina y tío de Marcelo, llegando a Astasia, llevó a su sobrino a la guerra y le hizo centurión. En León se casa Marcelo con Nonia. Padecerá martirio en Tingitana, en el Norte de Africa.

35. En las inscripciones latinas de los sepulcros correspondientes a Segundo, Facundo, Primitivo y Caballero Fernando, se añade en el Manuscrito un anagrama formado por ocho líneas dentro de un círculo, con las letras A-S, en los extremos. La transcripción de la Revista Galicia, señala estos anagramas, pero no los dibuja. Huerta en sus Anales, Libro II, capítulo XIX, recoge aunque modificadas las inscripciones, pero nuevamente se manfiesta contrario a la Historia de Don Servando al señalar: ...«La Obra, que anda en nombre de Don Servando, trae unas incripciones, que si fueran ciertas, desataban toda la duda» (Véase nuestra nota N° 37).

Huerta analiza la inscripción relativa a los hermanos Facundo y Primitivo considerándola falsa. A continuación señala: «Ya diximos á el principio de esta Historia, como unos Cavalleros Boanes fueron los primeros Auctores de esta Obra de Don Servando, pensando que con ella ilustraban a Galicia, como si el engaño y la fábula pudieran servir de explendor...».

36. Capítulo VIII, del Manuscrito.

37. Se quiere desde el propio Cronicón deshacer la idea de la patria y martirio de los Santos Facundo y Primitivo en tierras leonesas, junto a Sahagún. No entramos en la polémica. El propio Huerta se manifiesta ambiguo indicando que en una ermita cercana al Castro de Cobas, de la advocación de los Santos Facundo y Primitivo, se conservan sus reliquias hasta su traslado a la Catedral de Orense. Tampoco niega, sin embargo, la existencia de los mártires de Sahagún que considera hijos de San Marcelo.

38. MUÑOZ DE LA CUEVA, F.J., «Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense». Madrid, en la Imprenta Real, 1726.

39. *Idem.*

40 «Un privilegio del Rey Godo Cindasvinto, y de su mujer la Reyna Reciberga, que se guarda en el Monasterio Real de San Clodio, del Orden de San Bernardo, sito en la ribera de Avia, cuya data en la Era de seicientos y ochenta y tres, corresponde al año de seiscientos y quarenta y cinco de nuestra Redempciom, que en la linea de privilegios, es mas antiguo que los que producen otros; y como tal, y digo de toda fe, lo alega á nuestro favor el Martyrologio Hispano, y el padre Maestro Gandara en el primer Tomo de su Historia Eclesiastica de Galicia...». MUÑOZ DE LA CUEVA. Obra Citada, pág. 164.

41. El traslado tuvo que ser anterior a 1391, ya que en esta fecha Don Fernán Pérez, Abad de la Trinidad donó al Cabildo de la Catedral de Orense unas casas para que con mayor solemnidad se celebrase la fiesta de estos Santos Mártires.

42. Estos sepulcros son estudiados por: GONZALEZ GARCIA, M.A., y otros. «La Catedral de Orense». León 1993.

43. FLOREZ, «Viage de Ambrosio de Morales por Orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de Leon y Galicia»...» Oviedo 1977.

44. Archivo Diocesano de Orense. Protocolo Gregorio López de Cárdenas. Año 1629.

45. Recuérdese, padres de Facundo y Primitivo.

46. Recuérdese, es el solar de los Ferrández de Temes y Boán, en Chantada (Lugo). Para un conocimiento artístico de ambas capillas de los Boán, puede consultarse: GONZALEZ GARCIA, M.A.- «La Capilla de los Boán en Abruciños». Boletín Auriense VIII. Orense 1978. HERVELLA VAZQUEZ, J., «Una imagen de San José en la Catedral de Orense, obra de Ferreiro». Boletín de Estudios del Seminario «Fontán-Sarmiento», año II, Nº 10. Santiago 1989. HERVELLA VAZQUEZ, J. y otros. «La Catedral de Orense». León 1993.

47. En el Manuscrito se le llama a Bayona, Lambrica o Veleagia.

48. En el Manuscrito se indica que en una peña grande de este lugar de Campino, se leía escrito en una lápida de plomo: EVMELIA, FILIA L. CAT/SEVER.ET CALSIA REGVL/PASA EST IN HOC LOCO CAL/ CEDON.IN PERSECVT.ADRIAN/NI. ERA CLXXVIIII.

49. Aquí recogimos días pasados, la inscripción... la ponemos a continuación porque presumimos que dentro de poco, ni el recuerdo ha de encontrarse en aquel sitio...». Cf. FERNANDEZ ALONSO B., «Obra citada». La generosidad del que fue buen amigo Don José González Paz, nos permite reproducir la fotografía de la base de este cruceiro, encontrado al parecer por el Sr. González Paz en unas viñas de la zona (FOTOGRAFIA Nº 3).

50. MUÑOZ DE LA CUEVA, F.J., «Obra citada».

51. Se refiere a los obispos de Orense Pedro Seguín y Don Lorenzo II.

52. FLOREZ. «Viaje de Ambrosio de Morales...». Oviedo 1977.

53. Más datos sobre la vida, fases del martirio, culto, milagros... de Santa Eufemia, así como de obras artísticas con ella relacionadas en la Catedral de Orense en el siglo XVII-XVIII para albergar sus reliquias, pueden consultarse en: HERVELLA VAZQUEZ, J. y otros. «La Catedral de Orense». León 1993.

54. HERVELLA VAZQUEZ, J., «Interpretación iconográfica de las placas del altar de Santa Eufemia en la Catedral de Ourense». Actas de los II Coloquios de Iconografía. Fundación Universitaria Española-Seminario de Arte «Marqués de Lozoya». Tomo IV, Nº 7. Madrid 1991.

55. La estructura y disposición del sarcófago de Santa Eufemia, representado en la placa, nos recuerda a una CAPELARDENTE. Es indudable una cronología medieval para estas placas.

Capelardente era una estructura de madera a modo de baldaquino pero de planta rectangular alargada a modo de ataúd, soportada por pilares y con cubierta a dos aguas. A modo de pira funeraria, se levantaba para celebrar las exequias de algún príncipe o personaje importante.

56. Esta cruz procesional fue a parar a esta iglesia al desaparecer en 1844 la parroquia de Santa Eufemia, que como tal funcionaba en la Catedral. Sus alhajas fueron repartidas entre las dos iglesias parroquiales de la misma advocación: Santa Eufemia del Centro y Santa Eufemia del Norte, ambas en la ciudad de Orense.

57. Archivo Catedral de Orense. Papeles sueltos.

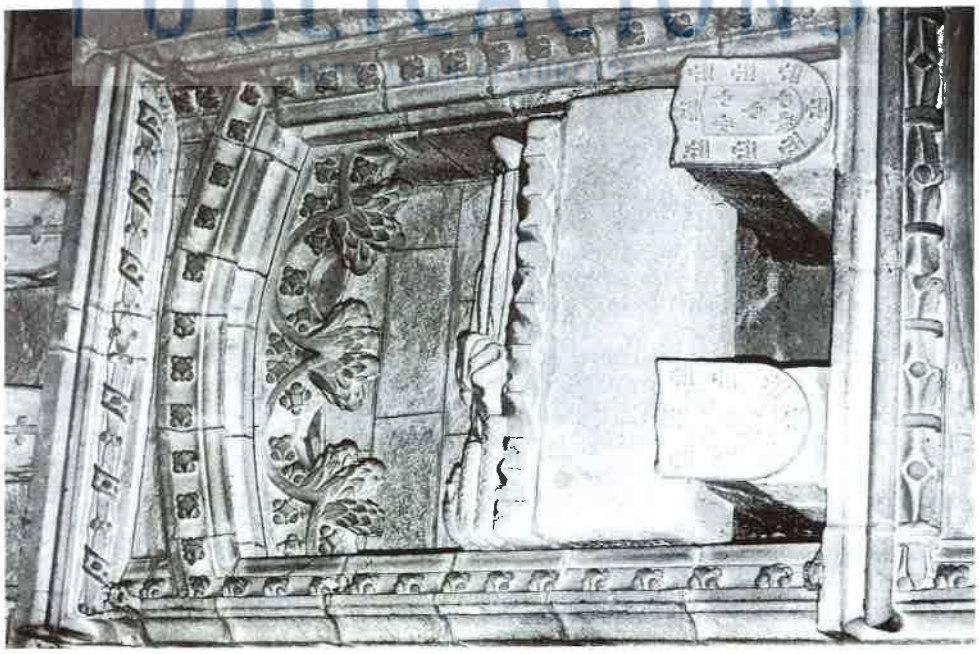
58. *Idem*. «Libro Cuentas Fábrica Catedral 1670-1721». Año 1719, folio 388.

Recordemos:

–el retablo-altar en que están empotradas estas placas es obra de 1720.

–el retablo relicario colateral al de la capilla mayor, en donde se depositaron las reliquias de Santa Eufemia, es obra contratada al Maestro escultor Castro Canseco el 7 de octubre de 1716. Por lo tanto, las reliquias ya estaban en este retablo en 1719 y sobraba la caja con las placas.

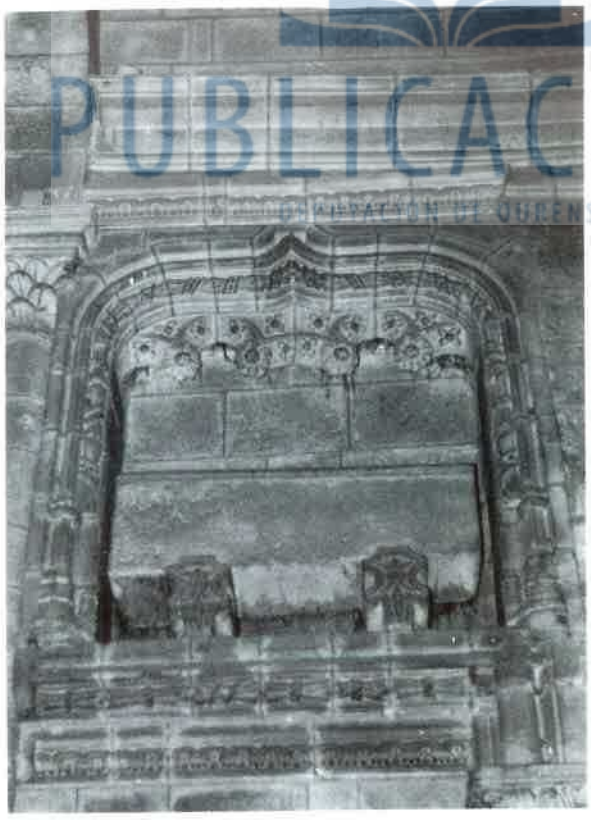
PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE



PUBLICACIÓNS

Fotografías Nº 1 y 2. Sepulcros pétreos de los Santos Facundo y Primitivo. Catedral de Orense.

Fotografía Nº 3. Base del crucero de Santa Eufemia.

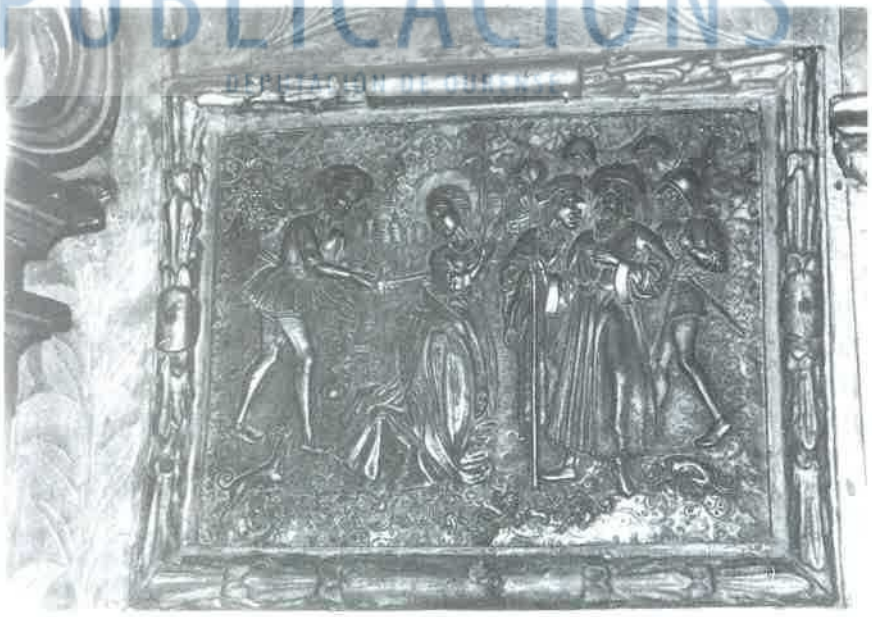


Fotografía Nº 4. Sepulcro pétreo de Santa Eufemia. Catedral de Orense.

PUBLICACIÓNS

Fotografía Nº 5. Placa representando el descubrimiento del cuerpo de Santa Eufemia. Catedral de Orense.

PUBLICACIONS



Fotografía Nº 6. Placa representando la fase final del martirio de Santa Eufemia. Catedral de Orense.

Fotografía Nº 7. Placa representando una de las fases del martirio de Santa Eufemia. Catedral de Orense.

PUBLICACIÓNS

Fotografía Nº 8. Reverso de la Cruz Parroquial de Santa Eufemia del Norte (Santo Domingo, representando a Santa Eufemia.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Miguel Ángel González García

El entallador Benito Rodríguez Muxica y el retablo de la capilla de San Juan de la Catedral de Orense

El Barroco es dentro del panorama artístico de Orense, la etapa más fecunda, el catálogo de obras encuadrables dentro de esta estética es casi inabarcable, sin embargo son aún escasos los estudios ponderados sobre maestros y obras. Los Profesores Vila Jato, Hervella Vázquez [1] y Limia Gardón principalmente se han ocupado de algunas personalidades como Mateo de Prado, Francisco de Moure y Castro Canseco, que son los maestros sin duda más importantes y también los mejor conocidos. Otro gran número de escultores y entalladores en la órbita de los anteriores o sin fácil adscripción a talleres concretos son también merecedores de estudio que nos aclare los rasgos más definitorios de su personalidad, la calidad de su arte y el catálogo documentado o razonablemente atribuido de su obra. Es una tarea paciente que dará sin embargo sus frutos cuando una serie de trabajos puntuales aunque limitados, como el presente, permitan un conocimiento más amplio y completo del barroco en Orense y la síntesis oportuna sobre ese momento nada irrelevante en el panorama artístico auriense.

Metodológicamente habría que comenzar por ofrecer unas premisas sobre el barroco en general y sobre el barroco orensano en particular, obviaremos, sin embargo esta introducción por considerar que los posibles lectores de nuestro trabajo son conocedores de lo más esencial de este encuadre, y directamente abordaremos las noticias concretas sobre un maestro, Benito Rodríguez Moxica o Muxica, del que poco se ha tratado a excepción de algunos datos biográficos inconexos y una producción catalogada anormalmente corta. Solamente me parece oportuno indicar, aunque tampoco sea un elemento desconocido, que es muy alta la demanda, en el ámbito orensano, de obras de arte en estos siglos del barroco. El mobiliario litúrgico medieval, principalmente, se renueva tanto por su deterioro normal como por el cambio de gusto, uniéndose a ello y haciéndolo posible una etapa económicamente en alza.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Insisto en que se trata de una aproximación de todo punto limitada en la que particularmente consideramos de interés la adscripción documental a este maestro del retablo de la Capilla de San Juan de la Catedral de Orense, hasta ahora relacionado con el quehacer de Castro Canseco.

BENITO RODRÍGUEZ MOXICA

Es Pérez Costanti [2] quien aporta los primeros datos conocidos sobre este maestro. Son del año 1690 y se trata del contrato de un retablo colateral para la Iglesia de Nuestra Señora de Reza. No se conocen, sin embargo, los datos biográficos anteriores que nos permitan señalarle patria, formación y esa serie de circunstancias que explican la trayectoria vital y artística de cualquier maestro.

¿Tiene algo que ver este Benito Rodríguez Moxica con Fray Benito Moxica, que en 1647 era maestro de obras de San Martín de Santiago, contratando el 26 de diciembre de este año el aprendizaje en el oficio de entallador de Pedro Bóo, de San Esteban de Medín [3]?

Es cierto que coinciden nombre, oficio y que las cronologías no lo hacen imposible, y quizá explicarían esa aparición brusca en la documentación orensana para al término de un década desaparecer de igual modo, desaparición que podría deberse a su óbito producido en una edad ya elevada para la esperanza de vida de entonces, pero también es cierto que no es frecuente en aquel momento el paso al estado seglar de los religiosos, aunque fuesen legos como sería el caso del fray Benito compostelano. Por ello dejamos abierta una incógnita que probablemente nuevos hallazgos documentales la aclaren de una manera adecuada.

Por ello simplemente podemos afirmar que Benito Rodríguez Moxica se afinca en Orense en la última década del siglo XVII y aquí trabajará en obras con una geografía nunca muy distante de la propia ciudad, unos años, pocos, que van de 1690 a 1698. Esta corta presencia nos induce a pensar su origen foráneo, hoy desconocido, y buscando una razón de su llegada a Orense, pienso que puede tratarse de las obras de la Capilla del Santo Cristo. No encontramos su nombre citado entre los maestros que allí trabajan, pero pudo estar trabajando como colaborador de Castro Canseco, que es lógico contase con un amplio taller, y de ahí que su nombre no se señale. Esto lo avalaría el indudable parentesco que tiene su obra conocida con las del maestro leonés tan activo en Orense y que sea el canónigo Don Andrés Ruiz de Salamanca, el "alma mater" del enriquecimiento artístico de la capilla orensana del Santo Cristo quien le contrate en 1695 el retablo de la Capilla de San Juan de la propia catedral.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

OBRA

Siguiendo un orden cronológico estableceremos el catálogo de la obra documentada de Moxica para después analizar su estilo.

1. Retablo lateral de Nuestra Señora de Reza

1690, junio 15. Queda dicho que es Pérez Costanti quien nos proporciona esta noticia tomada de los Protocolos del escribano orensano Antonio Pérez de Araujo.

La iglesia de Nuestra Señora de Reza, a pocos kilómetros de la ciudad fue en el pasado objeto de una viva devoción por parte de los orensanos. Devoción que se tradujo en un interés por enriquecer artísticamente el templo [4].

El retablo contratado con Moxica era el colateral del lado de la Epístola, tendría catorce cuartas de alto, llevando en el primer cuerpo dos hornacinas y tres columnas salomónicas. "En lo alto una caja para otro santo, con su arco cerrado con sus fruteros y labores, y la dicha caja, como también las dos de abajo, guarnecidas con sus marcos, cartones y fruteros adornado con las cornixas, pedestales y cartelas", conforme a la traza, debida también al propio maestro.

Este retablo ha desaparecido, quizá se arruinó cuando en la década de los sesenta la nave de esta iglesia se derrumbó. Hervella le atribuye una imagen de San Antonio, conservada en la iglesia.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

2. Retablo de la Capilla de San Cosme y San Damián de Orense

En el mismo año 1690, Don Antonio de Guntín, Correo mayor de Orense, contrata con Moxica, ante el escribano Blas Antonio Cid, la hechura de un retablo para la ermita de San Cosme y San Damián de Orense [5]. La capilla de los Santos médicos, se ubica en el casco viejo de Orense y aunque conserva íntegra su fábrica del siglo XVI, nada mantiene del mobiliario y por tanto de este retablo que sería de pequeñas proporciones.

3. Retablo de la Capilla de San Juan de la Catedral

-Historia documental

1695, octubre 10, se protocolariza en la notaría de Gregorio Fernández[6], la escritura de contrato de un retablo para la Capilla de San Juan de la Catedral. Capilla que en estos momentos guarda el Santísimo Sacramento y es el asiento de la parroquia de la Catedral. Edificada a fines del siglo XV, tras la ruina

sufrida por causa de las luchas entre el Conde de Lemos y el de Benavente, la capilla de una considerable altura se cubre con elegante bóveda de crucería. Es probable que tuviera la Capilla un retablo, quizá renacentista y ahora, dentro del impulso dignificador que alienta en el Cabildo el Canónigo Andrés Ruiz de Salamanca, personaje muy interesante y merecedor de seria investigación, se encarga un retablo a Benito Rodríguez Muxica, que como hemos insinuado podía estar trabajando en las obras de la Capilla del Santo Cristo. Sea lo que sea no debía ser artista de poco prestigio ya que la Catedral no suele encargar obras sino a maestros de reconocida valía.

El punto de partida de este retablo está sin duda en el acuerdo capitular de 3 de agosto de 1695, que es una carta blanca dada al Sr. Salamanca, al Deán y al canónigo Ximénez para la dignificación de la Capilla de San Juan, en la que se coloca en esta fecha una imagen de la Virgen del Rosario, cuestión esta ya muy curiosa y rara ya que la Catedral de Orense tenía una capilla dedicada a la Virgen del Rosario en el trascoro, con un retablo de Juan de Angés. Una cofradía del cabildo celebrará allí un culto notable, aunque en 1592 adquirió el patronato de la Capilla Don Juan de Noboa y Villamarín, tesorero y canónigo de Sevilla para sí y sus descendientes [7]. Podría pensarse en discrepancias entre el Cabildo y los patronos y entra dentro de lo posible, pero por el momento desconozco documentación que aclare esta posibilidad. El acuerdo capitular dice:

> "Acordó el Cabildo se sacasen los cajones de la Capilla de San Juan y se compusiese aquella capilla y que nuestra Señora del Rosario se colocase en la Capilla de San Juan y se saque de allí el confesionario y los Señores Deán, Ximénez y Salamanca corran con esta dependencia disponiendo lo que se ofreciere de ello" [8].

Por ello las gestiones pasan a ser responsabilidad de estos señores y muy particularmente del Señor Salamanca por lo que nada se consignará en las Actas Capitulares sobre las incidencias de la obra de este retablo.

El contrato del retablo hay que señalar que no guarda la traza que sin embargo el texto afirma ir al frente del documento. Se señalan con cierta pormenorización las condiciones del mismo y que resumimos:

1. El maestro ha de dar escritura de obligación sobre la obra.
2. Ha de guardar la traza tanto en alzado como en planta.
3. Medirá 19 cuartas de alto y 14 de ancho. Llevará siete cajas y un trono para la caja mayor con su peana para una imagen de nuestra Señora, que será la nueva imagen del Rosario.
4. Sobre el retablo irá un "cielo liso con la frontera labrada", una especie de guardapolvo.
5. Se utilizará madera de nogal y castaño.

6. Los hierros para fijar el retablo los pondrá el maestro.
7. Llevará 4 columnas salomónicas, que no constan en la traza, para el remate de las cuatro cajas pequeñas.
8. La obra ha de quedar segura.
9. Ha de terminarla en el mes de enero de 1696. El precio es de ochocientos reales de vellón.

También es preciso señalar que el retablo actual difiere en algunos aspectos del que se describe en estas condiciones. Por ejemplo se habla de siete cajas y un trono, y hoy al menos, tiene seis. No es infrecuente, a pesar de las afirmaciones tajantes de que nada se altere de lo acordado, que en el transcurso de la obra se mude el plan inicial por razones de muy diversa índole que lo hacen conveniente, y tampoco nadie especialista en documentación contractual artística ignora que muchos términos y condicionamientos son puras fórmulas que se reiteran por oficio.

Pienso que la disposición inicial preveía cuatro cajas en el primer cuerpo y que al aprovecharse un Sagrario manierista, cuestión esta que no se señala en el contrato, hubo de alterarse y convertir las cuatro cajas en tres, con mayor desarrollo de la central que mediante un pabellón simulado acoge la interesante custodia o sagrario.

Igualmente la iconografía que hoy existe en las cajas del retablo, tiene poco que ver con la original. Sería lógico pensar que cualquier alteración se consignaría en algún acuerdo capitular o documento, sin embargo de hecho las Actas Capitulares no recogen en los años siguientes nada que nos aclare estos cambios, es probable que los canónigos se desentendieran de estos asuntos confiándolos a la exclusiva responsabilidad del Señor Salamanca, auténtico motor de la vida artística de la Catedral orensana de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII.

¿Podría darse el caso de que el contrato con Rodríguez Muxica no se realizara y el actual fuera fruto de un nuevo contrato con otro maestro, que pudo ser Castro Canseco, con cuyo estilo guarda tanta relación? Sin negar ninguna posibilidad, porque la historia del arte está llena de todas las paradojas inimaginables, creo que el retablo de San Juan es debido a Rodríguez Moxica porque la cronología se corresponde con el estilo, y porque en 1697 un acuerdo capitular da a entender que el retablo está realizado no existiendo en el entretiempo ningún otro documento que apunte a otra autoría. Este acuerdo es de 26 de marzo de 1697 y dice:

> "Tratose de la propuesta del Sr. Salamanca sobre el culto que se ha de dar a la imagen de Nuestra Señora del Rosario nuevamente colocada en la Capilla de San Juan y habiéndose tratado, conferido y disputado largamente este punto se

> resolvió que todos los domingos del año se diga el Rosario en la capilla de San Juan y el día de la Anunciación de Nuestra Señora, que es el de su colocación se diga en la Capilla de San Juan cantada la misa que el mayordomo que es o por tiempo fuere del Rosario había de cantar en la capilla del Rosario sin contravenir este acuerdo en manera alguna y en este día y en su víspera se diga así mismo el Rosario en la Capilla de San Juan 9".

También podría pensarse que la obra de Muxica corresponde a la parte central, el retablo propiamente dicho, añadiéndose con posterioridad, por Castro Canseco para darle más cuerpo, todos los elementos decorativos que enmarcan el retablo, que por otro lado es lo más cercano al quehacer del maestro leonés, aunque no exclusivo de él. Como la documentación hasta ahora no aporta más datos debemos prudentemente quedarnos en el terreno de las conjeturas.

–Descripción

Se acomoda el Retablo dentro de la Capilla al muro del crucero catedralicio y se encaja entre el muro de la nave de la catedral y un contrafuerte que probablemente para contrarrestar la fuerza de la bóveda del citado crucero se levantó más o menos en la mitad del frente de la Capilla, si no es la fábrica de la Capilla la que al ser levantada en los años finales del siglo XV, engloba este necesario contrafuerte dentro de uno de los arcos que sostendrán la bóveda, siendo esto segundo técnicamente más explicable. Marcando una indudable verticalidad, la traza de este retablo es realmente original y se aparta de los esquemas "canónicos" o más reiterado de la retablística barroca. Podríamos decir que a un núcleo central, verdadero retablo con dos cuerpos rematados por un cascarón con tres calles cada uno de los cuerpos, la central más destacada, se le añade para darle más presencia, todo un marco a modo de calles extremas y un cuerpo superior con el guardapolvos, que preveía el contrato, todo ello con decoración de grandes hojas que toman disposición sinuosa, casi cerrando círculos en los que se inscriben pequeñas figuras desnudas de ángeles, rematándose estos paneles con decoración avolutada a modo de peineta, al aire. Está esto en directa relación con las soluciones que Castro Canseco utiliza en la Capilla del Santo Cristo y en otras muchas de sus producciones, siempre dentro de un gusto muy decidido por la decoración total tan paradigmática de todo el barroco pero muy especialmente del orensano, donde el "horror al vacío" es una auténtica obsesión.

Un frontal de similares características, insiste en este gusto por la "solemnidad de la talla dorada".

La parte central del retablo queda dicho que tiene dos cuerpos y se remata en un cascarón de 7 gajos, cada uno de ellos decorado con elementos fitomórficos. El primer cuerpo tiene en el centro la caja para la custodia, dignificada mediante un labrado pabellón cuyas cortinas separan ángeles. Solución elegante que empleada genialmente por Gaspar Becerra en el Retablo Mayor de Astorga, tendrá luego buena acogida en muy diversas geografías y por supuesto en la gallega y orensana.

La calles laterales son rectangulares. En el cuerpo superior la hornacina central de mayores dimensiones, tiene remate curvo, las cajas laterales sensiblemente menores son rectangulares y llevan a los lados columnas salomónicas, cuatro, tal como señalaba el contrato. Sobre ellas se disponen dos resaltes a modo de tarjetones con los anagramas de Jesús (IHS) y María (MA), este quizá en el lugar destinado a la talla de la Virgen del Rosario. La talla ornamental que ocupa entablamentos, perfiles y demás espacios entremezcla motivos de gran resalte, cartelas, sartas, cogollos, festones y otros más planos pero no menos efectistas. Todo confluye a producir en el espectador una impresión de barroquismo buscado y bien acogido que se convertirá en "summum" en la capilla del Santo Cristo, con la que hay que relacionar este retablo de San Juan.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

–Policromía

No tenemos noticia documental alguna sobre los autores de la policromía que se resuelve principalmente con oro, lo que influye a subrayar el aspecto suntuoso del retablo, los perfiles de las molduras son en rojo y los fondos en un color azul muy oscuro que combinan bien con el dorado. Podría pensarse en los maestros doradores y pintores que por estas fechas trabajan en el Santo Cristo como responsables de este trabajo.

–Imaginería

Estilística y cronológicamente nada tienen que ver las imágenes que hoy figuran en las hornacinas del retablo con Rodríguez Moxica, ni con Castro Canseco, a quien entra dentro de lo posible atribuirle el recrecimiento del retablo. Unas de cronología anterior, se dispusieron desde un primer momento en el retablo, otras han llegado hasta el lugar que ocupan tras haber sido retiradas de otros retablos o capillas en diversos momentos, muchos de los cuales no se pueden precisar. No se conserva, y no tengo elementos de juicio para aclarar de qué imagen se trata, la imagen del Rosario [10] que como hemos visto es el motivo inicial de la refacción del retablo de la Capilla de San Juan, si acaso se

pensó inicialmente dedicarle los honores de la presidencia del retablo, posteriormente se repensaría por tener la capilla un titular San Juan Bautista, cuya imagen presidía hasta entonces, y que no sería fácil desbancar. Hagamos un recorrido por las tallas que hoy, aunque la disposición de algunas puede alterarse al dedicar la capilla a ampliación del Museo Catedralicio, ocupan las hornacinas del retablo, recorrido a modo de catálogo muy limitado que invite a otros investigadores a mayores precisiones.

1. Sagrario

Una interesante obra renacentista o ya manierista ocupa la hornacina central del primer cuerpo, cobijada bajo un pabellón que descorren unos ángeles.

Se ha trazado a modo de una arquitectura, con dos cuerpos de tres calles. Sobre un basamento que en su calle central es un cajón, frecuente para guardar en él los corporales, y decorado simétricamente con dos ángeles que sostienen guirnaldas y la cartela que centra la cerradura, se alzan dos cuerpos el primero y principal tiene como protagonista la portezuela con el tema de la Resurrección del Señor, a los lados dos franjas verticales con labores muy del repertorio renacentista, como bucráneos, mascarones y frutas, las calles laterales se enmarcan por columnitas corintias, fustes terciados, el tercio inferior con cabezas de querubines y los otros dos con estrías rectas. Hornacinas de medio punto con la parte superior avenerada cobijarían las habituales estatuas de San Pedro y San Pablo, que han desaparecido; un pequeño friso da paso al cuerpo superior que lleva en el centro un relieve de fina talla con la Santa Cena, dobles columnitas de fuste estriado separan esta calle de las laterales que se solucionan igualmente con hornacinas aveneradas que han perdido también las imágenes que cobijaron. Un balconcillo de pilastras torneadas cierra el frente de estas hornacinas. Tras un friso que repite la decoración del anterior un nuevo y similar balconcillo, al que faltan varios balaustres, remata la obra al menos actualmente.

Nos encontramos ante una obra culta, de indudable calidad. La iconografía directamente relacionada con el destino de Sagrario, la Eucaristía, con la Resurrección en la portezuela como ha sido uso muy generalizado, no estando al margen de ello la influencia del Sagrario de la catedral de Astorga de Gaspar Becerra.

El autor es sin duda el entallador Aymon Pourchelet, su actividad en Orense está bastante documentada, pero probablemente sea esta la única obra que no admite dudas sobre su autoría. La documentación la dio a conocer hace años Olga Gallego [11] pero nunca se ha identificado con esta obra. Recordamos que en la Capilla de San Juan radicaba la Parroquia de Santa Eufemia de la

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Catedral cuando se encarga para ella la custodia. Los datos según los ofrecen los protocolos notariales de Juan Fernández de Luaces de 1583 y de Pedro Feijoo de 1592 y trasmite Gallego Domínguez son los siguientes: "Este mismo año de 1583 estaba haciendo la custodia para la Capilla de Santa Eufemia de la Catedral de Orense, pues da poder a su mujer, a su cuñado y al racionero Juan Pérez para cobrar de los curas y mayordomos de Santa Eufemia lo que le debían por la custodia que estaba haciendo. Debía estar terminada en 1591, pues Blas González, cura de Santa Eufemia, deja en su testamento 10 ducados para ayuda de pintar la custodia del Santísimo Sacramento del altar de Santa Eufemia".

Era lógico y es muy frecuente que se utilicen en los nuevos retablos las imágenes y elementos anteriores en buen uso o de mérito reconocido y ello sucede especialmente con los sagrarios o custodias que a partir del concilio de Trento se realizaron con particularísimo esmero.

Aymon es un entallador, borgoñón probablemente, que aparece por vez primera en Santiago en 1575 pasando después a Orense y luego a Lugo para regresar a Celanova, donde siendo vecino de esta villa, contrata un retablo, que no realizó, para Vilar de Sandiás en 1603, lo que permite suponer que por esas fechas falleció.

Aunque se trate de un excursus que nada tiene que ver con el motivo principal de este trabajo, me parece oportuno a la vista del estilo que evidencia Aymon en la notable custodia orensana, replantear la atribución que Olga Gallego hizo muy lícitamente en su día de un retablito que procedente de San Pedro de Laroá, se conserva en el Museo Arqueológico Provincial. Hay una gran distancia entre ambos trabajos, el retablo de Laroá responde a un escultor arcaizante, si es que se realiza hacia 1575, cuando Alvaro de Parada funda una capilla con la Advocación de Nuestra Señora, Santa Catalina y Santa Lucía [12], que sí parece indudable se trata del conservado; además si el ensamblaje denota buen estilo las imágenes nos remiten a un escultor más bien discreto. El retablo de Laroá con sus labores delicadas, medallones con bustos, grifos, cajas con fondos estrellados y calados con mofletudas caras de ángeles con formas sinuosas saliendo de sus bocas, y las finas columnas de tipo abalaustrado, está directamente emparentado con el retablo mayor de Xunqueira de Ambía, aunque la traza ha evolucionado de la cuadrícula deudora todavía de soluciones góticas a la predela con un cuerpo con tres hornacinas grandes y un sobrecuerpo o ático con caja central y muy desarrollados alerones. El entallador del retablo de Xunqueira de Ambía es el flamenco Maestre Juan o Juanín [13], y su cronología no cuestionable por abalarla documentación rigurosa el año 1535, los 40 años que separan esta data de la presumible de Laroa dificultan la adscripción de este retablo a Juanín, aunque no es tampoco imposible. Si no nos atrevemos

claramente a falta de comprobar si en esas fechas vivía el citado maestro, a adjudicarle el retablo limiano si nos atrevemos a retirar la atribución a Aymon que se muestra de mayor calidad y modernidad en la obra conocida.

La policromía a base de oros principalmente se completa en la parte interior del Sagrario con una representación de la fe: Una matrona vestida con amplios ropajes que sostiene en una mano una cruz y en otra un cáliz, según la iconografía más habitual.

2. San Juan Bautista

La Talla del Bautista, representado de pie, vestido con pieles y señalando con la mano derecha al cordero que sostiene en la izquierda se resuelve con dignidad. Su cronología puede aceptarse sea la misma de la Custodia y atribuirse al propio Aymon Pourchelet, mientras otra atribución más documentada se pueda ofrecer. Era y es el titular de la Capilla y por ello ocupa la hornacina principal. Al hacerse el retablo barroco se mantuvo, haciéndose la caja que la ocupa proporcionada a su tamaño.

3. Santa Barbara

Talla barroca, del siglo XVIII, manto de amplios pliegues. La santa de juvenil edad, porta en la mano derecha la palma martirial y en la izquierda la torre propia de su iconografía. Ignoro el lugar de procedencia.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

4. San Andres

Es interesante la ampulosa talla que efigia al apóstol San Andrés. Se apoya con firmeza con el brazo izquierdo en la cruz aspada que le caracteriza y porta en la derecha un libro. Es una imagen de un maestro del siglo XVII que resuelve con oficio la cabeza barbada disponiendo simétricamente los mechones. En la Catedral hubo una Capilla dedicada al Apóstol hermano de Pedro, estuvo situada en lo que actualmente es sacristía, al construirse esta, existió en el lugar que hoy ocupa el altar del Carmen un altar dedicado a Santa Catalina en el que existía una imagen de San Andres. De ahí provendrá esta imagen interesante, que ya estaba en este altar cuando a fines del siglo XIX el Sr. Arteaga redacta sus apuntes[14].

5. Santo Tomas de Aquino

Imagen de un varón con el hábito dominicano, con el sol propio de la iconografía de Santo Tomás de Aquino en el pecho, sostiene con la mano derecha

en un gesto elegante el manto y en la siniestra porta un libro. No conozco referencia alguna sobre la procedencia o autoría de esta talla fechable en el siglo XVII.

6. San Lucas

El evangelista barbado, tiene a sus pies el toro y está en actitud de escribir sosteniendo con la mano izquierda el tintero y el libro. Es talla de buena mano dentro de los modos manieristas de los últimos años del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Esta talla ha llegado a la Capilla de San Juan en tiempos recientes, cuando se retiró en 1937 el coro del centro de la nave, se trasladó el retablo del Rosario situado en el trascoro a la Capilla de San Lucas y el retablo en ella existente se retiró [15], pasando la imagen del titular a la Capilla de San Juan. La Capilla de San Lucas la fundó en 1603 el Lic. Lucas Calderón, maestrescuela y Doctoral de la Catedral. Capilla que concertó el fundador con el polifacético Juan Bautista Celma, que haría así mismo la reja[16]. Pensamos que esta imagen es también obra de Celma, la documentación permite suponerlo al ser él quien toma la responsabilidad de toda la obra, pero al mismo tiempo el estilo coincide con el del maestro aragonés, los pliegues ampulosos pero suaves de las telas y la factura del rostro son parejos a los que la Dra. Vila Jato descubre en las otras esculturas en madera bien documentadas del maestro como son el retablo de Santa Cruz de Ribadulla y especialmente el de San Esteban de Orón en Burgos [17].

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

4. Retablo para Nuestra Señora de los Gozos

1696, mayo, 28. En Orense, ante el escribano Antonio Pérez Araujo se contrata un retablo con Benito Rodríguez Moxica, para la Capilla de Nuestra Señora de los Gozos, de la parroquia de Santa Marta de Moreiras[18]. El encargo es fruto de la Visita Episcopal del Obispo Damián Cornejo, que obliga a dignificar el retablo donde colocar unas imágenes de "mui relevante echura", que tenía la fundación. El retablo tendría cuatro cajas "una para el santo Cristo, tomando la forma que marca la cruz, otra para nuestra Señora y dos a los lados para San Pedro y Santo Domingo. Cuatro columnas salomónicas con las "labores de cartón frutero y realces". Según la traza que acompaña el contrato, el retablo se remata con pináculos apiramidados en los extremos y alerones en espiral que terminan en jarrones dentro de un marcado gusto barroco.

El retablo tampoco ha llegado hasta nosotros, hoy las imágenes se encuentran colocadas en hornacinas abiertas en la pared del testero.

5. Retablo para la ermita de Nuestra Señora do Campo de Mourisco

La última obra documentada de Rodríguez Moxica es el retablo que en 1698 hizo para la ermita de Nuestra Señora do Campo, en la feligresía de San Salvador de Mourisco, Paderne, no lejos de Orense. La noticia nos la proporciona escuetamente Pérez Costanti [19]. La ermita de Nuestra Señora do Campo se encuentra en un lugar apartado en las inmediaciones de Mourisco. Es de sencilla arquitectura, una nave, con una capilla que reduce sus dimensiones en planta y las aumenta en altura. Una sencilla espadaña remata el frente que tuvo abierta una hornacina clasicista que cobijaba una imagen pétrea de la Virgen, hoy apeada ya que la hornacina se tapió cuando delante se construyó un cabildo o cobertizo, protector de inclemencias.

El retablo de Rodríguez Moxica se conserva y se corresponde en estilo con el de la Capilla de San Juan de la Catedral.

Es de sencilla traza: un banco que se decora con formas vegetales en espiral, un cuerpo con hornacina de medio punto con dos pares de columnas salomónicas a los lados. Sobre la caja principal esa solución de peineta saliente que ya vimos en el retablo de San Juan. Todo se remata en un frontón curvo, partido. Los marcos de codillos, los machones, cartelas, festones y cogollos que decoran la arquitectura corresponden con el quehacer de Rodríguez Moxica. La imagen de la Virgen, hoy una imagen de bastidor, nada tiene que ver con Muxica. A los lados con posterioridad se le han añadido dos cuerpos para imágenes que no corresponden con el retablo, son de un avanzado siglo XVIII dentro del estilo de placas. Tiene también este retablo un frontal de altar de abigarrada decoración barroca con jarrones y en el centro un óvalo con la representación del pelícano, conocido símbolo de la Eucaristía. Es del siglo XVIII y tampoco puede relacionarse con Rodríguez Muxica.

El retablo está dignamente dorado, aunque su conservación es deficiente.

Como esta capilla no ha sido nunca objeto de referencia ni de catalogación nos parece oportuno señalar también la existencia ya en la nave de dos retablitos de arte barroco popular pero graciosos, los frontales de igual mano que el del altar principal y los tres y los dos retablos serán probablemente del mismo maestro.

Estos retablos simétricos tienen banco, un cuerpo que se llena con un relieve con marco calado y dos columnas salomónicas. Todo se remata en un cascarón de cuatro gajos muy recargado de decoración fitomorfa. Sobre el relieve dos ángeles sostienen cartelas que explican el motivo representado.

Se trata de un programa de claro contexto mariano, muy propio de una ermita dedicada a Nuestra Señora. El del lado derecho representa la lactación de San Bernardo. Este arrodillado con cogulla y báculo está en actitud de reci-

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

bir la gracia simbolizada por el chorro de leche del pecho de María que sobre nubes sostiene en sus brazos al Niño Jesús. Las cartelas angélicas dicen: "MILAGRO DE LA LECHE / HIZOLO CON SAN BERNARDO". El relieve del lado izquierdo representa la imposición de la casulla a San Ildefonso. Este arrodillado con la mitra a los pies recibe la casulla que le impone la Virgen ayudada por un ángel. Sobre ellos el Espíritu Santo y dos ángeles tocando instrumentos de cuerda. La cartela señala: MILAGRO DEL DESCENSO. IZOLO CON SAN ILDEFONSO".

Ambos retablos ingenuos pero interesantes dentro de lo popular sufren un alto grado de deterioro.

CONCLUSIONES

A modo de resumen subrayamos el interés que tiene este maestro barroco, de cronología muy corta en su documentación orensana. Justificamos documentalmente la autoría del retablo de San Juan de la catedral así como el de la capilla de Nuestra Señora do Campo de Mourisco, únicos que se conservan. Mantiene unos esquemas muy similares a los de Castro Canseco, con quien pensamos pudo trabajar.

Quedan abiertas muchas incógnitas sobre su personalidad y obra, la posibilidad de ser identificado con el maestro benedictino Benito Moxica y las coordenadas más importantes de su vida y actividad en otras geografías.

Como aportaciones que consideramos pueden ser de interés y de investigación son las que hacemos sobre el escultor Aymon Pourchelet que realiza la custodia o sagrario de la Capilla catedralicia de San Juan y la atribución que hacemos a Juan Bautista Celma de la talla de San Lucas que se conserva actualmente en la misma capilla.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1695, octubre, 10. Orense.
Escritura del retablo de la Capilla de San Juan de la Catedral de Orense.
A.C. Orense. Protocolos de Gregorio Fernández. Año 1695 fol 91-94.
Original inédito.

Condiciones que se han de guardar por el Maestro Benito Muxica; y por parte de Don Andrés Ruiz de Salamanca, canónigo cardenal en la Santa Iglesia Cathedral desta ciudad en la obra del retablo que se ha de hacer para la Capilla del Glorioso San Juan inclusa en ella, que son las siguientes:

1. Primeramente es condición que el maestro que toma esta obra se ha de obligar por escriptura guarentixa y lo mesmo sus fiadores a guardar las condiciones que abaxo irán señaladas y firmadas de dicho Don Andrés de Salamanca, maestro y escribano por delante quien pasare dicha escriptura.

2. Item. es condición que dicho Maestro se ha de obligar a guardar la planta así en lo alçado como en lo plantado que se le ha de dar y se pondrá junto a estas condiciones firmada asi mesmo de dicho Don Andrés, escribano y maestro sin que quite, añada ni ponga cosa ninguna sin licencia expresa del dicho Don Andrés de Salamanca y acuerdo de maestro que el sobredicho nombrare, y si añadiere alguna cosa sin dicha licencia sea por cuenta del dicho maestro Benito Muxica y si le quitare algo de lo dicha planta él y sus fiadores lo vuelvan a demoler por su cuenta y ponerlo conforme a dicha traza y planta a vista de otro maestro que dicho Don Andrés nombrará cuando le pareciere y fuere necesario.

3. Item. es condición que por la planta referida que queda por cabeza de estas condiciones se ha de hacer la obra y ha de tener diez y nueve quartas de alto y catorce cuartas de ancho según la proporción que le corresponde y en dicha planta han de entrar siete caxas y un trono para la caxa maior con su peana para una imagen de Nuestra Señora que ha de tener una cuarta de alto y cinco cuartas de ancho la caxa del medio. Y el alto que le correspondiere a dicha imagen y las seis caxas restantes para las imágenes de los santos con todo el encho y alto que asi mesmo le correspondieren.

4. Item. es condición que encima de dicho retablo ha de llevar un cielo liso con la frontera labrada por delante que cubra el retablo y altar de pared a pared.

5. Item. es condición que las maderas para esta obra han de ser nogal las que se hubieren de poner delante y las demás de castaño, bueno y seco, limpio que ha de traer a su costa dicho maestro.

6. Item. es condición que los hierros que fueren menester para fixar y asegurar dicho retablo y cielo los ha de dar y poner a su cuenta, puesto todo ello en la capilla del Sr. san Juan desta Cathedral.

7. Item. es condición además de las referidas que aunque en dicha planta no están dibuxadas cuatro columnas salomónicas las haya de poner y ponga en el remate de las cuatro caxas pequeñas y el trono se ha de entender y se entiende el que va dibuxado en el postre de dicha planta.

8. Item. es condición que dicha obra hay de ir segura y no en parte alguna sospechosa y no lo haciendo así, dicho Don Andrés de Salamanca puede llamar maestro o maestros peritos en dicha arte y la haya de volver hacer de nuevo no haciéndose conforme a la dicha traza y planta referida y más condidiciones que aquí van puestas.

9. Item. es condición que dicha obra la ha de dar hecha toda ella para en todo el mes de enero que vendrá de seiscientos y noventa y seis y por razón della dicho Don Andrés de Salamanca ha de dar y pagar ochocientos reales de moneda de vellón usual corriente de a treinta y cuatro mrs. cada uno en esta manera, trescientos reales de contado para comprar maderas y empezar a obrar; ducientos así que esté hecha la mitad de la obra y los trescientos reales restantes acabada y fenecida la cual ha de poner libremente en la dicha capilla de San Juan a su costa y mención, las cuales ha de guardar y cumplir según y en la forma referida nsin que falte cosa alguna y las firmaron dicho Don Andrés de Salamanca y maestro juntamente con mi escribano que de ello doy fe. (siguen las rúbricas).

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

ESCRITURA

En la ciudad de Orense a diez días del mes de octubre de mil y seiscientos noventa y cinco años, ante mi escribano y testigos parecieron presentes el Lcdo. Don Andrés de Salamanca, canónigo cardenal en la Santa Iglesia Catedral desta dicha ciudad y dijo que por cuanto en la capilla del Señor San Juan inclusa en la catedral desta dicha ciudad necesita de que se haga en ella un retablo en el altar que hay en dicha capilla a donde está la custodia del Santísimo Sacramento para su mayor veneración y decencia del culto divino, y el otorgante reparando ser util y necesario dicho retablo se trató de ajustar con Benito Muxica, maestro en su arte de escultor se le previno diese la planta de dicha obra en la forma que se había de hacer y entregándola que es la que queda así mesmo por cabeza, firmada de los otorgantes y de mi escribano con las condiciones puestas y en virtud dello le dio dicha obra al dicho Benito Moxica, maestro de escultor en el precio de los ochocientos reales de moneda de vellón usual y corriente de a treinta y cuatro maravedis cada uno que le ha de dar y pagar en la forma siguiente: trescientos reales luego de contado para prevenir maderas y más aderentes que conducen a principiar dicha obra que ha de dar hecha y fenecida y toda perfecionada según la planta y sus condiciones para en todo el mes de enero del año que vendrá de seiscientos y noventa y seis que se ha de contar desde hoy día de la fecha en adelante hasta que fenezca, y ducientos reales al medio de dicha obra y los trescientos restantes asi que esté fenevida y acabada y cumpliendo dicho maestro con lo pactado y condiciones citadas el otorgante se obligue en forma con su persona y bienes espirituales y temporales presentes y futuros de dar y pagar y que dará y pagará al dicho maestro Benito Muxica o persona en su nombre los dichos ochocientos reales de vellón a los plazo y en la forma que van señalados y los trescientos restantes luego de contado para la prevención de materiales de suerte que no lo haciendo ha de ser visto parar en el proseguimiento de dicha obra por cuenta y riesgo de dicho otorgante y queriendo proseguir dicho maestro consiente dicho Don Andrés ser compelido a la paga. Presente dicho maestro Benito Muxica que aceptó las dichas nueve capitulaciones y tratados que quedan firmadas pro cabeza se obligó en forma con su persona y bienes muebles y raices, habidos y por haber a guardar y cumplir lo aquí contenido y cada una de dichas condiciones de por si, sin que falte cosa alguna y por cuanto una de las primeras es que ha de dar fianzas a la seguridad y cumplimiento de perefeccionar y fenecer dicha obra desde luego cumpliendo con ella, dijo daba y dio por su fiador a Melchor Mendez, maestro de obra prima, el cual que presente está dixo le placía dello y se obligaba y obligó en forma con su persona y bienes muebles y raices habidos y por haber de que el dicho maestro Benito Muxica cumplirá en todo y por todo con lo aquí expresado y contenido en las condiciones que van por cabeza y no lo haciendo ni cumpliendo asi y en lo que queda obligado él como su fiador lo cumplirá y pagará sin que falte cosa alguna a los plazos y en la forma que va referido y a ello consiente ser executado, compelido y apremiado por todo rigor via sumaria o ejecutiva y para que lo cumplirán y execución dello dieron todo su poder cumplido sometiéronse..... y otorgaron escritura de obligación y fianza en forma y le firmaron los dichos Don Andrés y Benito Muxica y por el dicho Melchor Mendez haber dicho no saber a su ruego lo hizo un testigo que lo fueron presentes Antonio Fariñas, Pedro Fernández y Francisco Fernández, vecinos desta dicha ciudad y yo escribano de todo ello doy fe conozco a los otorgantes. (Siguen las rubricas).

PUBLICACIONS DE LA FACULTAT DE TEOLOGIA

1696, mayo, 28. Orense.
Contrato del Retablo de Nuestra Señora de los Gozos.
A.D.Orense. Protocolos de Antonio Pérez Araujo. Año 1696. fol 149.
-X. Ramón e Fernández Oxea. "Santa Marta de Moreiras". Vigo 1968. pgs 91-93.

En la ciudad de Orense y dentro de los Palacios episcopales de ella a veinte y ocho días del mes de mayo de mil seiscientos y noventa y seis años ante mi escribano público y testigos legitimamente constituido el Sr. licenciado D. Isidro de Valmaseda Provisor y Vicario General desta ciudad y obispado y Juez de Obras Pias, dixo que por quanto los días pasados el Ilustrísimo Señor Obispo deste obispado y su merced han ido a visitar personalmente con asistencia del presente escribano la hermita de Nuestra Señora de los Gozos sita en la feligresía de Santa Marta de Moreiras que dexó fundada Pedro Rodríguez Pantaleón, y reconociendo se hallaba algo indecente por falta de retablo hallándose con imáxenes de mui relevante echura y veneración se acordó se fabricase uno de nuebo con quatro caxas, una para el Santo Cristo, otra para Nuestra Señora y dos a los lados para San Pedro y Santo Domingo y se pagase su coste del caudal de dicha capilla y su obra pía. Y para que lo referido tuviese cumplido efecto con la mayor brevedad dispuso su merced, con Benito Rodríguez Muxica, maestro entallador, vecino desta Ciudad el que fuese a reconocer el altar de dicha hermita, su alto y ancho y formase la planta para hacer dicho retablo. Y aviendolo executado así y echo la que va por cabeça desta escritura, se trató el ajuste y coste que podía tener, en que intervinieron personas de intelixencia en esta arte y con efecto se ajustó con el sobredicho en la manera y con las calidades que se sigue.

Primeramente que el dicho Benito Muxica ha de hacer dicho retablo arreglándose a dicha planta sin exceder haciéndole con las cuatro caxas que arriba van especificadas y con las labores de cartón frutero y realces que manifiesta dicha planta. Y cuatro columnas todas salomónicas y no triangulares y ha de tener dicho ancho y alto que expresa el pitipié que está en dicha planta y en todo se ha de arreglar a ella sin exceder de sus labores, ante si añadir los que fueren precisos para su mayor lucimiento sin que sea visto quedar obligado más que a executar dicha planta.

Y ha de ser de buena madera de nogal y castaño los respaldos de las caxas. Y que lo ah de dar hecho y acabado a satisfacción de personas peritas conforme a dicha planta dentro de seis meses siguientes a la fecha de esta escritura puesto a su costa y llevantado en dicha hermita sin que para ello se le haya de dar cosas alguna mas de tan solamente dos pilastras de piedra que han de servir de pedetales y las fixas de hierro para asegurarlo que esto lo ha de pagar dicha obra pía.

Y que por razón de dicha fábrica se le han de dar al sobredicho mil reales de vellón pagados en tres plazos, los trescientos de ellos ahora de contado para comprar las maderas, trescientos en el medio de la fábrica y los cuatrocientos restantes luego que fenezca y ponga en dicha hermita y en esta cantidad y en la forma referida tiene su merced ajustado dicho retablo y cumpliendo con lo tratado obliga los bienes y rentas de dicha hermita y su obra pía de dar y pagar y que dará y pagará por mano del Licenciado Rosendo Rodríguez, su administrador al dicho Benito Rodríguez Muxica los dichos mil reales de moneda de vellón de a treinta y cuatro maravedíes cada uno, a los tiempos y plazos que van señalados de que constituye por deudora a dicha obra pía cumpliendo el sobredicho con su obligación y fábrica del dicho retablo según dicha planta, pena de que será compelido dicho administrador en nombre de dicha obra pía y de que se pagarán las costas y daños que se causaren.

Presentes a todo lo referido el dicho Benito Rodríguez Moxica que açetó y covino en este ajuste y fabrica de dicho retablo y en fuerza del cumplimiento con lo que está de su parte se obliga en forma con su persona y bienes muebles y raices habidos y por haber de hacer y fabricar el dicho retablo según y en la forma que va referido arreglándose a dicha planta en que está dibuxado la mitad de él, sin que falte cosa alguna en sus labores, ancho y largo de alto según el pitipie y medida que en ella está señalada dentro de los seis meses que se le ponen de término y lo pondrá en dicha hermita a su costa, comprando todas las maderas necesarias por cuenta de dichos mil reales y en todo lo demás cumplirá con las calidades y condiciones desta escritura y executará dicha dicha planta a satisfacción de maestros o personas peritas, pena que se hiciere o intentare hacer lo contrario quiere y consiente ser compelido executado y apremiado a ello por todo rigor de derecho via sumaria o executiva y pagará todas las costas y daños que se causaren. En cuya conformidad ambas partes cada una por lo que le toca dan todo su poder cumplido y se someten a las justicias eclesiásticas y seglares del fuero y jurisdicción de juez competente pasada en cosa juzgada renuncia en todas las leies de su favor, la general y derechos della y asimesmo dicho Señor Provisor renunció el capítulo obduardus suandepenis de de solucionibus y las mas que le competen. Y asi otorgaron la presente que firmaron de sus nombres estando a todo ello presentes por testigos Andrés Pérez, Pedro Fernández y Don Manuel Balterra familiar de su Illma, vecinos desta ciudad e yo escrivano doy fee de ello y conozco los otorgantes. (Siguen las rubricas).

NOTAS

1. Agradezco al querido amigo José Hervella alguna de las fotografías que ilustran este trabajo así como sus inapreciables observaciones.

2. PÉREZ COSTANTI, P, *"Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII"*, Santiago 1930, p. 482

3. Idem. idem. p. 403.

4. HERVELLA VAZQUEZ, J., *"Las novenas como fuente documental para el conocimiento de la historia del arte orensano"*. PORTA DA AIRA, nº 4. Orense 1991.p. 45 y ss.

5. GALLEGO DOMÍNGUEZ, O.*"Notas sobre algunas ermitas orensanas"*. BOLETÍN AVRIENSE. Tomo V. Orense 1975 p. 186

6. A.C. Orense. Protocolos de Gregorio Fernández. Año 1695. fol 91-94. Ver Apéndice documental.

7. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *"Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense"*. Orense 1916 p. 159-164.

8. A.C. Orense. Actas Capitulares 3 agosto 1695.

9. A.C. Orense. Actas Capitulares 26 marzo 1697.

10. SÁNCHEZ ARTEAGA. Op. cit. pg. 156, en la fecha de redactar sus apuntes, fines del siglo XIX, aún se conservaba en este retablo una imagen de Nuestra Señora, que podría ser esta del Rosario

11. GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., "La obra del entallador Aymon Pourchelet en Orense (1580-1603)". BOLETÍN AVRIENSE, I. Orense 1971 p. 134.

12. GALLEGO DOMÍNGUEZ, op, cit. pg. 133.

13. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. "El retablo Mayor de la Ex-colegiata de Xunqueira de Ambía". PORTA DA AIRA, nº 4. Orense 1991. pgs 27 y ss.

14. SÁNCHEZ ARTEAGA, Op. cit. pg 119 y 156.

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

15. Sencilla pero elegante traza manierista se colocó años después en la Capilla de las Mercedes y en años no muy lejanos su deterioro hizo que las religiosas lo sustituyeran por otro de mármoles y alabastros que sigue bastante fielmente la traza de aquel.

16. SÁNCHEZ ARTEAGA, M., "Apuntes histórico artísticos de la Catedral de Orense". Orense. 1916. p. 158-159

17. VILA JATO, Mª D. "Escultura manierista". Santiago 1983. p. 31-33.

18. RAMÓN E FERNÁNDEZ OXEA, "*Santa Marta de Moreiras*". Vigo 1968 p. 61.

19. PÉREZ COSTANTI, P. op. cit. p. 483.

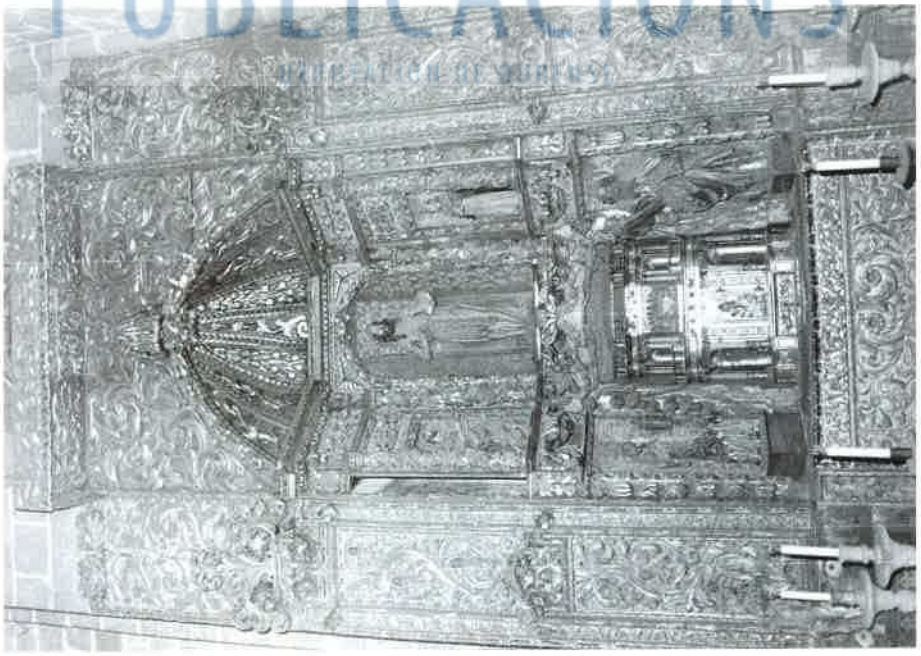
Tengo que lamentar que mis deseos y gestiones de consultar directamente los protocolos notariales donde se escrituraron este y otros contratos en este trabajo mencionados y que se conservan en el Archivo Histórico Diocesano de Orense hayan sido imposibles. Hago votos para que la actual situación obstruccionista inexplicable y caprichosa se supere y los investigadores orensanos puedan estudiar a fondo una documentación lo suficientemente imprescindible para que se prolongue más su secuestro.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

1. Os Gozos. Traza del Retablo por Benito Rodríguez Muxica

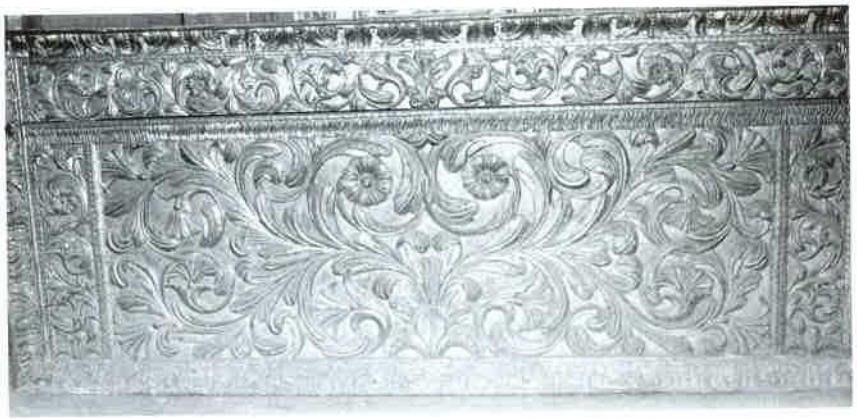
3. Orense. Catedral. Retablo Capilla de S. Juan (detalle)

PUBLICACIÓNS



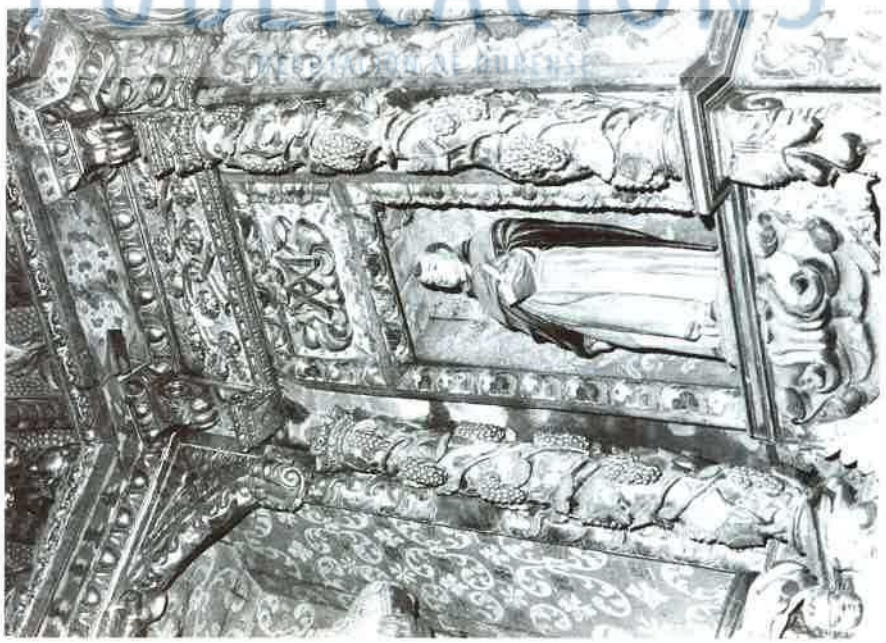
2. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Retablo

4. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan Bautista.



5. Orense. Catedral. Capilla de San Juan. Retablo. Frontal.

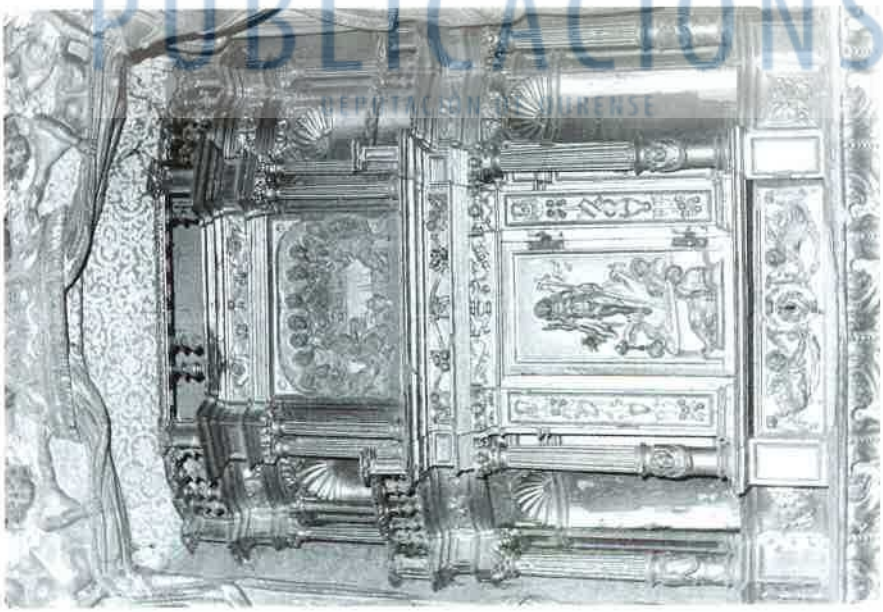
7. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Retablo. Cuerpo superior, izquierda.



6. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Retablo. Cuerpo Superior derecha.

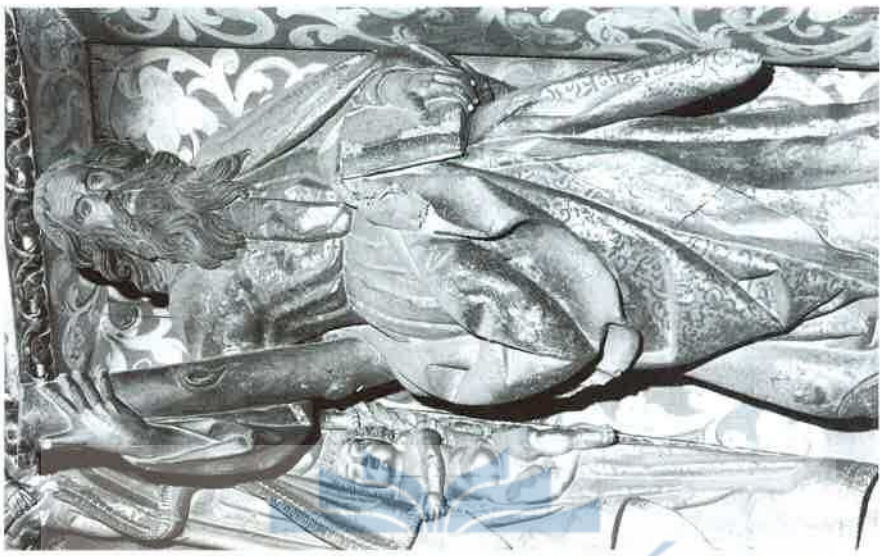
PUBLICACIÓNS

9. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Sagrario interior.



8. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Sagrario.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN OURENSE



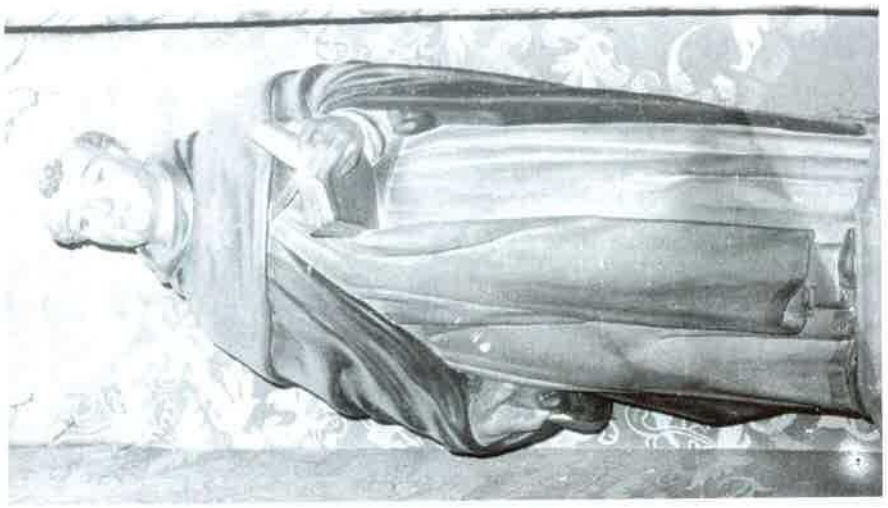
11. Orense. Catedral. Capilla de San Juan. San Andrés.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

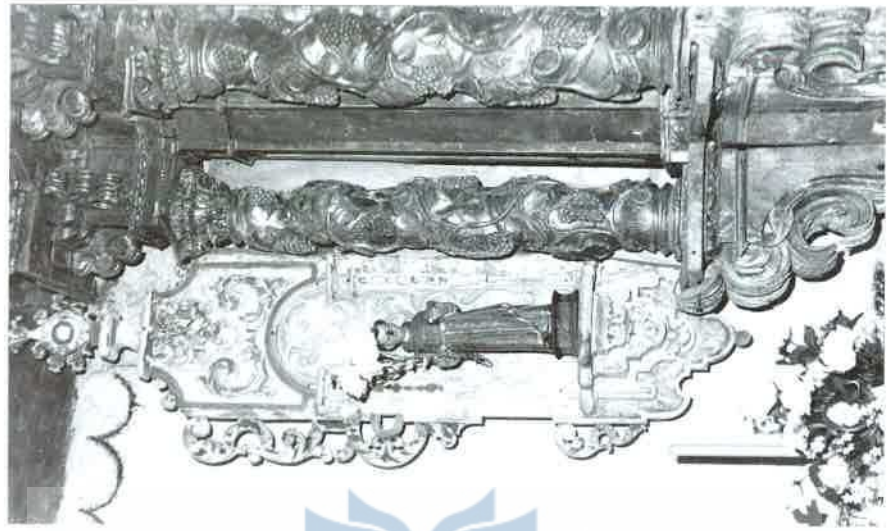
10. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Santa Bárbara.

13. Orense. Catedral. Capilla de San Juan. San Lucas.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



12. Orense. Catedral. Capilla de S. Juan. Santo Tomás de Aquino.



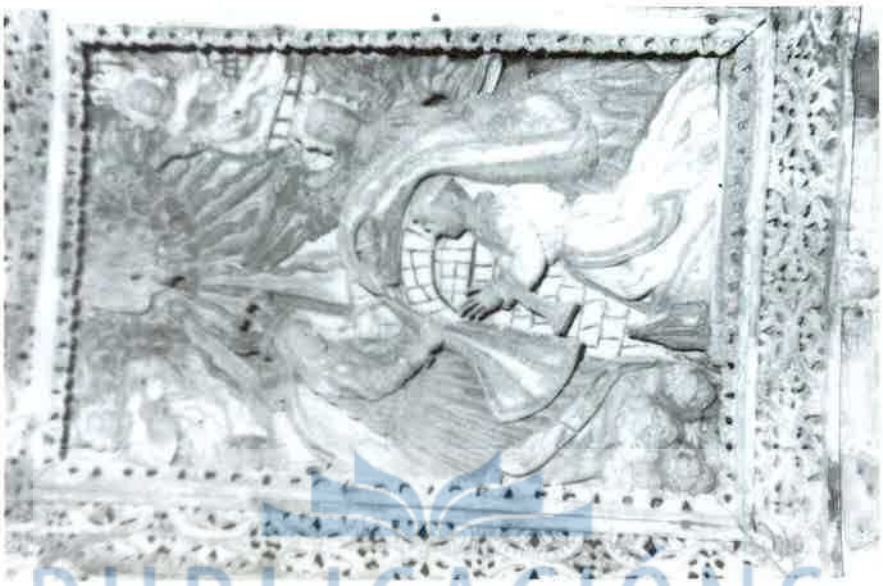
15. Mourisco. Ermita de Nª. Sra do Campo. Retablo Mayor. Lateral.

14. Mourisco. Ermita de N. Sra. do Campo. Retablo Mayor.

PUBLICACIÓNS

16. Mourisco. Ermita de Nª Sra. do Campo. Frontal. Retablo Mayor.

17. Mourisco. Ermita de Nra. Sra. do Campo. Altar de S. Bernardo. Cascarón.



19. Mourisco. Ermita de Nª Sra. do Campo. Altar de S. Ildefonso.

18. Mourisco. Ermita de Nª Sra. do Campo. Altar de S. Bernardo. Lactación.

PUBLICACIONS

Aser Angel Fernández Rey

Los puentes de la Provincia de Orense a principios del XIX

Este pequeño trabajo remonta su origen a las labores de acondicionamiento y rescate ejercidas por don Francisco J. Espino Domarco –archivero y bibliotecario del Ayuntamiento de Orense– a quien debo la noticia del hallazgo de esta documentación y agradezco todos sus desvelos para conmigo.

El 30 de enero de 1804 [1] –bajo el reinado de Carlos IV [2]– "La Justicia y Regimiento de la M.N. y M.L. Ciudad de Orense, cabeza de provincia, de voz y voto en Cortes hace saber a las Justicias de los pueblos de su comprehensión..." el oficio remitido por el señor intendente general del reino, don Agustin de Betancour, inspector general de caminos y canales sobre el deseo de tener noticia de todos los puentes que se hallan ruinosos en el reino.

Con esta fin, a cada coto y jurisdicción de la provincia –la documentación consultada ofrece noticias de 128 cotos y juridicciones– se le manda un modelo del oficio y plantilla para que las autoridades locales rellenasen los datos requeridos y, una vez hecho esto, lo remitiesen a la Escribanía de Ayuntamiento de la capital en un plazo de ocho días [3]:

Además de los datos específicamente solicitados pueden resultar de interés, para la historia local, la multitud de personajes que firman o refrendan las informaciones. Así, aparecen cargos tales como los alcaldes ordinarios, corregidores de la villa, jueces y justicias ordinarias, tenientes de juez, notarios, escribanos (de número, apostólicos y de ayuntamiento), etc... personajes todos ellos envueltos en una época en la que el espíritu francés domina Europa; inmersos en conflictos sociales donde figuras como el P. Sarmiento, Raimundo Ibáñez, o Fontán, ilustran el panorama social y cultural en Galicia [4].

Este fin de siglo XVIII e inicios del XIX –no nos encontramos demasiado lejos de la Guerra de la Independencia y de las desamortizaciones– es un momento marcado por la lucha constante de los campesinos contra el poder jurisdiccional de condes y abades [5]. La ya de por sí precaria economía en la que

se movían nuestras gentes, y sus necesidades espirituales se veían fuertemente mermadas en épocas invernales. Así, por ejemplo, resulta muy frecuente encontrar en los protocolos notariales multiples documentos recogiendo las quejas sobre los desperfectos de los puentes, caminos, vereas, y las largas y penosas distancias que las gentes tenían que recorrer por los intempestuosos caminos para poder asistir al oficio de la Santa Misa en su iglesia parroquial o allegarse a tal o cual sitio donde tenía lugar una festividad económica-lúdica-religiosa, bien fuese una romería , una feria, etc... Estas dificultades frecuentemente daban pie a alguna que otra mejora llevada a término con el pecunio vecinal y el permiso de la autoridad competente (laica en el caso de puentes y caminos; religiosa en el caso de la creación, reforma o transformación de tal o cual capilla como centro de misa o nueva parroquial) aunque, en ambos casos, los objetivos finales es muy probable que tuviesen un marcado trasfondo económico [6].

Antes de profundizar en el contenido de los documentos hemos procedido a la ordenación alfabética de las jurisdicciones y cotos [7] indicando en cada uno de ellos el número de puentes y sus denominaciones (ordenados tambien alfabéticamente).

La mayoría de las veces los nombres de las jurisdicciones los encontramos de forma abreviada o con el nombre incompleto –tal vez debido a la familiaridad que para el informante tenían los nombres de los ríos, puentes, y lugares que estaba describiendo– por ello hemos tenido que cerciorarnos de la correspondencia final de los topónimos [8].

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Inicialmente presentamos un listado general de las jurisdiciones y cotos cuya respuesta se ajusta a un tipo rutinario. Optamos, en estos casos, por extractar la información entre comillas o bien señalar la inexistencia de datos ("*No hay*"). A continuación pasamos a desgranar cada uno de ellos señalando la fecha, el contenido de los documentos y las referencias o puntualizaciones pertinentes (Ver...) (Coto).

Iniciamos pues nuestro recorrido con aquellas jurisdicciones y cotos cuya respuesta es negativa:

BEADE: (1804. Mayo, 28). "No hay". "Don Vicente Fernandez Castro juez y justicia ordinaria de la jurisdicion de la encomienda de Santa Maria de Veade; Joseph Benito Garcia, escribano de numero".

BENTRACES: (1804. Junio, 22). "No hay. Pedro Sabuzedo, juez".

BUSTAVALLE E PIUCA: "No hay puentes ninguna. Pedro de Otero".

CALDELIÑAS: (Coto) (1804. Mayo, 30). "No hay. Rosendo Salgado teniente de juez de este coto; Manuel Fernandez escribano de S. Magestad".

CASASOA: (s.d.). "No hay en la jurisdicion de Casasoa".

COVAS: (1804. Julio, 26). "No hay. Joseph Alvarez, juez y justicia y el notario apostolico y escribano numerario don Eusebio Couso".

CUALEDRO: (Coto). "No hay. Manuel Fernandez Romasanta".

CUDEIRO (S. Pedro de): (Coto de Costoia) (1804. Junio, 1). "No hay. Miguel do Pazo, juez; Jose Naveira, escribano a falta de numerario".

ENTRAMBOSRIOS: (1804. Junio, 8). "No hay. Como juez Salbador Rodriguez".

ENXAMES E DEVESA: (Coto) (1804. Junio, 4). "No hay. Don Josef Guerra juez y justicia ordinaria; Antonio Alvarez escribano. "

FEARDOS: (Coto) (1804. Mayo, 29). "No hay. Don Pedro Alvarez Gallego abogado de este Reyno y juez deste coto".

FONCUBERTA: "No hay".

FORXAN: (1804. Junio, 9). "No hay. Don Manuel Rodriguez Feyjoo y Araujo juez ordinario".

FRUIME: (Coto) (1804. Agosto, 25). "No hay. Domingo Fernandez, juez y justicia ordinaria; Benito Antonio Suarez, escribano".

GARABAS [8]: (Coto) (1804. Mayo, 25). "No hay. Thomas Garcia juez ordinario en este real coto de Garabanes; Pantaleon Lopez, escribano".

GONDULFES: (1804. Junio, 1). "No hay. Don Juan Manuel Mascareñas juez; Don Joseph Canto, escribano".

GRANXA: (1804. Diciembre, 2). "No hay. Josef Lopez juez y justicia ordinaria; Josef Gonzalez Santos, escribano".

LAIOSO DE PARADA DE OUTEIRO: (1804. Junio, 4). "No hay".

LUEDA (San Payo de): (Coto) (1804. Mayo, 21). "No hay. Juan Gomez, juez y justicia ordinaria; don Eusebio Couso, escribano de numero y notario apostolico".

MADARNAS (S. Tomé de): (Coto). "No hay puente alguno en todo el distrito del coto de San Thomé de Madernás que se compone de una sola feligresia. No ay rio alguno ni riachuelo".

MAUS DE SALAS: (Coto) "No hay. Juez Ramon Ribera"

MENDE (S. Pedro de): (Coto) (1804. Junio, 2). "Es coto de San Pedro de Mende feligresia de Santa Eufemia la Real de Orense. No hay. Antonio Estevez, escribano".

MERENS: (Coto) (1804. Junio, 2). "No hay. Don Pedro Alvarez Moure juez y justicia ordinaria en este coto de Merens por el Señor Conde de Mazeda; Jacinto Alvarez, sindico procurador, y el escribano Vicente de la Rua Figueiral".

MEZQUITA [9]: (1804. Enero, 2). "No hay".

MOREIRAS: (1804. Junio, 7). "No hay. Vicente de Montes, juez".

NOGUEIRA DE BETAN: "No hay".

PAIO MUNIZ: "No hay".

PARADA: "No hay. Miguel Rodriguez que hace de juez y xusticia ordinaria por falta de juez; Vicente Seguin, escribano".

PENAPETADA (S. Estebo): (Coto) "No hay. Jazinto Perez juez y justicia ordinaria; Juan Lorenzo Alvarez Salgado escribano de S. Magestad".

PENAVERDE: (Coto) "No hay. Don Juan da Rua juez y justicia ordinaria; Francisco Gonzalez escribano de S. Magestad".

PEREIRO DE AGUIAR: "No hay. D. Manuel Rodriguez Perez abogado de los Reales Consejos, correxidor y xusticia ordinaria de esta villa y jurisdicion; Josef Cerviño, escribano de numero".

PIAS: "No hay".

PIÑOR: "No hay".

PIORNEDO: "No hay. Escribano Jose Fernandez Vermudez. "

POEDO: "No hay".

PORQUEIRA: "No hay. Don Joseph Faraminas juez y justicia ordinaria; Vicente Seguin, escribano".

PORTELA DE LIMIA (Torre de): (1804. Junio, 12). "No hay. Como juez de xurisdicion Francisco Diaz Bolaño".

PRADO DO MIÑO: (Coto) (1804. Junio, 13). "No hay. Manuel Chousal juez y justicia ordinaria del coto de Prado Miño; escribano de S.M. Juan Conde. "

PUGA (S. Mamed): "No hay. Don Salbador Villamarin juez y justicia ordinaria ; don Josef Fernandez y Noboa escribano de numero".

RIBAS DE SIL (S. Cristina): "No hay".

ROUCOS: "No hay. El licenciado don Josef Maria Perez Lebron abogado de los reales consejos y alcalde en esta xurisdicion; escribano de numero don Manuel Vazquez Charlon".

SABUCEDO DA LIMIA: "No hay... Joseph Mendez Vigario del coto de Sabuzedo de Limia, que como tal en ausencia del juez administra justicia; Joseph Francisco Salgado, escribano".

SAN CLODIO DO RIVEIRO (y cotos agregados): (1804. Junio, 4). "No hay. Don Juan Bernardo Retorta juez ordinario; Vicente Fernandez de Castro, escribano de numero".

SAN LOURENZO E VIL: "No hay. Ambrosio Perez juez y justicia ordinaria; Manuel Lopez Quiroga, escribano".

SANGUÑEDO: "No hay. Theniente de Juez Domingo Bidal".

SANTAS: "No hay".

SERVOY: (Coto) (1804. Mayo. 29). "No hay. Don Francisco Albar juez interino y justicia ordinaria; escribano Ambrosio Alvarez".

TAIN : (Coto) (1804. Junio, 12). "No hay. Antonio da Ucha, juez que ha sido hasta el veinte y cinco de Diciembre".

TORBEO (Santa Maria): "No hay. Pedro Vazquez juez y justicia ordinaria; Juan Lorenzo Alvarez Salgado, escribano de S. Magestad".

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

VACARIZAS: "No hay. Pedro Garcia teniente juez ordinario; Manuel Francisco de Ontiveros, escribano de S.M"..

VALIÑAS: "No hay. Domingo Rodriguez juez y justicia ordinaria; Roque Alarcon, escribano de S. Magestad".

VEREA: (1804. Octubre, 6). "No hay. Jueces en dichos cotos de Verea: Manuel Rodriguez, Antonio Losada y Lemos, Ysidro Losada, y por mandado de sus mds. Benito Antonio Alvarez".

VILAMAIOR DA XIRONDA: (Coto) "No hay. Don Francisco Bailon juez y justicia ordinaria; Ambrosio Alvarez escribano de Su Magestad".

VILARMEAO: "No hay. Jose Gallego Losada y Armesto, juez; Lopez, escribano".

VILELA: (Coto) "No hay".

XESTOSA: "No hay. Don Pedro Alvarez juez y justicia ordinaria; Salvador Villamarin y Varela, escribano de S. Magestad".

Pero esta falta de datos o la susodicha negativa en algunas poblaciones no significa necesariamente que en ese coto o jurisdicción no exista puente alguno sino que no necesitan de reparación. Resulta interesante, en este sentido, lo que se nos dice en **MACEDA DE LIMIA**: "*...hay puentes pero no necesitan reparos.* "o en el caso de **BEADE**, donde la respuesta se atiene estrictamente "*... a lo que desea saver del Señor D. Agustin de Betancour*"..

El contenido de cada una de estas informaciones resulta de interés tanto si proporciona noticias de la existencia de algún paso, pontillón, puente de madera o de piedra, vía hacia algún puerto, aduana [10], o paso frecuente de arrieros y traficantes hacia las ferias y mercados más próximos [11], pago de portazgo [12], comunicaciones entre distintas poblaciones (camino real, carretera a Pontevedra, a Santiago, a Lugo, a Orense, etc...) [13], tránsito del correo [14], o bien nos comenta la inexistencia de los mismos y por lo tanto nos va indicando la mayor o menor importancia de los caminos y/o el grado de abandono en que se encuentran [15].

Puentes como el BIBEI, FREIJO, LOÑA, PARADELA, PAZOS DE ARENTEIRO, PETIN, PONTE CASTRELO y VERIN, pueden resultarnos bien conocidos, pero no sucede la mismo con el resto de los 145 mencionados en estas informaciones. Todos y cada uno de ellos, de mayor o menor relieve, tienen una finalidad práctica común; el termino "PUENTE / PONTE "es por ello harto frecuente en la toponimia gallega, pues, cuando se trata de dejar señalizadas las demarcaciones territoriales, indudablemente, el puente –al igual que la iglesia o la fuente del lugar– fue y sigue siendo un elemento constante de orientación y delimitacion de territorios en las descripciones geográficas –y así

lo atestigua la variada tipología documental de nuestros archivos (foros, partijas, etc..)–, sobre todo al referirnos a un medio eminentemente rural.

JURISDICCIONES y COTOS.

1. **ACEVEDO:** 1804. Mayo, 30. Acevedo.

"No hay puente alguno de Piedra, ni más río que el que llaman Tuño, y sirve de división de dicho coto y el de Ramiranes, en el qual por ser nada caudaloso no hay ni se necesita puente de piedra, y solo tal qual de palo. Don Manuel Miguez teniente juez y justicia ordinaria; Joseph Gonzalez Carrero escribano".

2. **ANGUEIROS:** (Ver Ibedo) (Ver Sobrado de Trives) 1804. Junio, 24.

"No hay ni se alla puente alguno exceuto el nombrado Bibey situado sobre el río del mismo nombre, que haze raya dividida entre este juzgado y el de Sobrado de Tribis, compuesta de tres arcos de piedra, que en la actualidad, se alla firme y sin necesidad de reparo alguno. Manuel Blanco teniente de juez ordinario; Manuel Francisco de Ontiveros escribano de S.M. y de numero".

3. **ARCOS (Santa María):** (Ver Lovanes) (Ver Orcellón) 1804. Junio, 3.

PUENTE A VEIGA: "...que dicho pueblo se circula por la parte del trabesio y poniente con rio caudaloso nombrado del Arinteiro, que hace división medianil con el coto de Lovanes y con la jurisdición de Orcellón en donde se halla fixado un puente de piedra llamado Puente a Veiga, con un sólo arco, en cuyo sitio tiene dicho río el ancho de veinte cuartas regulares por donde sigue verea pública para las ciudades de la Coruña, Santiago y otras partes, así como en regreso para la de Orense y diversos partidos;el cual puente se halla por ahora reparado tanto en lo que dice a dicho Orcellón, cuanto en lo que mira a dicho pueblo de Arcos a menos una calzada que se repara a este lado y se necesitaran para su pronta reedificación unos cuatrocientos reales por estar deteriorada. Bien que para lo subcesivo no costará tanto. Don Jose Piteira juez y justicia ordinaria; Benito Francisco Cobelo escribano de numero".

4. **ARMARIZ DA TORRE:** 1804. Julio, 3.

PUENTE DE LA PIEDRA: "Hay suma necesidad el reparar el Puente de la Piedra, camino real de Castilla, cuyo puente se divide por las dos jurisdiciones de Baños de Molgas y dicho Armariz, sin que haya otro alguno en este juzgado, ni menos especial necesidad". "Puente de la Piedra, en el río Arnoya. Pertenece a este juzgado y Baños de Molgas. La anchura del río será la de treinta varas castellanas fundado sobre peñas. Tiene un arco tan solamente. Necesita enlastrarle pues ya se pisa en las piedras fundamentales, ni tiene beiril o laderas y en su cimiento se halla bastante descuadernado con peligro de ruina. Domingo Miguez,

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN OURENSE

que administra justicia en este juzgado por ausencia del propietario don Roque Verjano; y el escribano de numero Ramon de Acuña y Troncoso".

5. **ARNUIZ:**
ARNUIZ: "Rio Arnoya. Al coto de Arnuid. Ancho diez varas. Un arco. Esta en buen servicio".

6. **ATANES:** (Coto) 1804. Enero, 31. "... que doy fe en el coto de Qualedro, Vilela y Atanes todos en una misma jurisdicción, no hay puente alguna ni río caudaloso de que deva dar cuenta... Manuel Fernandez Romasanta".

7. **BALDRIZ:** 1804. Mayo, 29. "No hay. Don Ventura Gallego juez y xusticia ordinaria del coto de Baldriz; por mandato de su merced Francisco Gonzalez".

8. **BANDE:** 1804. Junio, 10. "Puente Soutelo, en el río de Cadones y río Limia. Pertenece a la jurisdicción de Bande y a la de Reiriz da Veiga, y habiendo de construirse de nuevo a las inmediatas de dos leguas de circunferencia. Tiene de ancho 67 baras y media castellanas, y está en los términos del lugar de Nigª que sirve de transito para la real Aduana de Calvos de Randin y otras partes. Tiene cinco arcos de palo en donde por lo mismo se experimentan varias disgracias en transeuntes y suscaballerías. Es preciso hacerla toda de nuebo y en parage que hay proporcionado para que lleve mucho menos ancho y pocos arcos. Teniente juez Pedro de la Peña; escribano de numero y Ayuntamiento Jose de Quintas y Castro".

9. **BARRA** [16]**:** 1804. Junio, 7. "Barra, en el río del mismo nombre; perteneciente a Villarrubin y la Barra. Tiene veinte cuartas de ancho, dos cepas en mampostería y cubiertas de madera que forman un ojo. Se halla reparado de nuevo. El juez Manuel Feyjoo".

10. **BEIRO (S. Pedro):** 1804. Mayo, 27. "No hay. Juan Martinez Minº ordinario y mas antiguo de la feigresia y coto de San Pedro de Veiro; Joseph Fernandez Bermudez, escribano del numero".

11. **BOLO:** 1804. Junio, 26.
ALBERGUERIA: "En el río Xares. Pertenece al mismo pueblo de Albergueria de esta jurisdición. Tiene diez varas y un arco está corriente".
BAÑOS: "En el río Xares. Pertenece al mismo lugar de Baños de esta jurisdicción. Tiene veinte y dos varas, cuatro arcos o peanes; está corriente y no necesita por ahora reparo alguno".
CASTROMARIGO: "En el río Xares. Pertenece al lugar de Castromarigo de esta jurisdicción. Tria y una varas, con sus dos arcos o peanes. Necesita repararse o estenderse hacia la parte del ponte puesto que en creciente se inundan unos parales que tiene y se pone intransitable".

LOVEGA: "En dicho río. Pertenece a los lugares de la Vega, Carracedo y Castromao, de una feligresia de esta jurisdición. Tiene veintiocho varas y cuatro arcos o chancas de madera. Necesita hacerse a cimientis por estar casi intransitable, y de piedra pues lo está de madera con poca firmeza".

PARADELA: "No río Chao do Prado. Pertenece a dicho Paradela. Tiene tres varas, un arco y necesita hacerse de nuevo por su poca seguridad e inundarse cuando hay creciente unos parales que dicen a medio día".

PUERTO MORISCO [17]: "En el río Xares. Pertenece a dicho Santuario (de las Ermitas). Tiene 16 varas, un arco y no necesita reparo alguno".

SANTA CRUZ Y LAS ERMITAS: "En el río Bibey. Pertenencen al venerable Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas de esta jurisdicion a cuya costa se han construído. El río tiene de ancho ochenta y seis varas, tres; es de tres arcos y estan bien reparadas y construidas".

"Francisco Alvarez Quiroga juez, uno de dos. Esteban Salgado Gayoso, escribano".

12. **BOVEDA DE LIMIA:** (Coto) 1804. Diciembre, 7. "No hay. Manuel Garcia, teniente de juez y justicia ordinaria del coto de Santa Maria de Boveda de Limia".

13. **CALVOS DE RANDIN:** (Ver Grou, S. Martiño) 1804. Julio, 15.

PUENTE PEDRIÑA: "En el río Limia. Jurisdicción de Santa Cruz de Grou y esta de Calvos de Randin. Tiene 21 baras castellanas y dos arcos. Necesita reparase el arco mayor por estar abierto en su medio y a la parte del norte principiando de arruinarse lo que se verificará no reparandose luego".

PUENTE PRADO: "En el río Salas, feligresía de Prado, jurisdicción de Calvos. Tiene catorce varas castellanas y dos arcos. Necesita construirse por haberla llevado el agua, dejando solo parte del contaneax (¿?). "

PUENTE RANDIN: "En el río Salas, feligresía de Randin, jurisdicción de Calvos. Tiene veinte y dos varas castellanas y tres arcos. Necesita construirse por estar destruída y quasi incapaz de pasarse por ella".

"El juez Silvestre Perez, refrendado por el escribano Jose Blanco".

14. **CAMPORREDONDO (S. Andres de)**: 1804. Junio, 5. "No hay ninguno. Por los términos de la feligresía de San Andres de Camporredondo pasa el río nombrado el Avia. Por la de Santa Maria de Razamonde y el coto de Quenlle sito este en la feligresia de Santa María de Fea pasa por sus terminos el río Miño. Hay las feligresias de San Andres de Camporredondo, San Juan de Sadornin, Santa Maria de Razamonde, Santa Maria de Mesiego, coto de Quenlle, pertenecen todos estos pueblos a la jurisdiccion de San Andres de Campo Redondo. El rio Abia tendra de ancho cien cuartas y el rio Miño cien varas castellanas poco mas o menos en los quales y distritos de las feligresias y coto por donde pasan no hay puente alguno. El juez y justicia ordinaria don Miguel Montero y Montesinos y escribano de S.M. don Luis Loureiro Montesinos".

15. **CANEDO DO MIÑO:** (s.d.)

PALLOTA: "... hay un puente que aunque se hizo nuebo hace treinta años a esta parte, por quedar inutil se necesita de nueva lebulicion (?). Llamado Pallota". "Se encuentra sobre el riachuelo llamado Firveda, tiene trece varas castellanas y un solo arco. No esta en Camino Real, solo es de mucho arriero".

16. **CASTRO CALDELAS:** [18] (Ver Queixa) (s.d.)

PARADELA: "En el caudaloso rio Sil, pertenece a la villa de Castro de Caldelas y su jurisdiccion. El arco mayor de ancho de ciento sesenta cuartas, otro de cuarenta cuartas y el otro de setenta cuartas. Total entre los tres doscientas setenta cuartas. Fabricar de nuevo".

Otro de los documentos consultados tambien se refiere a Castro Caldelas: (1804. Julio, 4) "... hay uno en el caudaloso rio Sil que contenia tres arcos y de mucho tiempo a esta parte se halla arruinado y por lo mismo mantiene esta villa una barca para el transito de gentes y ganados conocida por del Puerto de Pradela que es el que subsisten actualmente los pilares que denotan el Puente aunque desmoronados: el cual servia, como lo hace la barca, para la comunicacion de esta provincia con la de Lugo y más del Reino; Es evidente que antes de ahora se han practicado varias diligencias para construir de nuevo el puente y que se ganaron de las Justicias de las jurisdicciones y cotos los correspondientes permisos en vista de la conocida utilidad y necesidad que había y hay de dicho puente, en virtud de orden superior, y que en su consecuencia se hizo uso en la Real Intendencia de este Reino de que resultó haber partido comisionado al reconocimiento del río y sitio donde se hallan los pilares, y coste que podría tener la nueva fabrica del puente y por conocer que seria mejor, mas conbeniente y equitativo, el mudarlo mas arriba, formo sobre de ello plan que han visto muchos de los que actualmente se hallan en esta villa y sus inmediaciones, y que el tal comisionado se llamaba Mazo [19] y con el motivo de haber corrido con estas diligencias don Francisco Javier Perez Gutierres, abad y cura parroco que fue de la feligresía de Santa Maria de la Abelelda de esta jurisdicion y fallecido habrá de doce a catorce años, se han obscurecido las tales diligencias sin que haya la menor noticia de ellas. Cuyo puente mantenia tres arcos segun denotan los pilares, y el rio tiene de ancho ciento y setenta cuartas que abraza el arco mayor; el otro cuarenta y el otro setenta, todo ello poco mas o menos en el supuesto de que por estos dos no pasa agua sino en tiempo creciente... Don Luis de Losada y Becerra, abogado de los Reales Consejos, corregidor de la villa de Castro Caldelas, y Francisco Xavier Perez de LLera, escribano de numero y Ayuntamiento".

17. **CASTRO CAVADOSO:** (Ver Corneira y Portaton) 1804. Julio, 20.

PUENTE ARENTEIRO: "Situada sobre el rio de Castro, en la parroquia de Pazos de dicha jurisdiccion; tiene de ancho el río veinticuatro varas y media; tres arcos pero uno muy pequeño. Necesita repararse con prontitud una zepa o pilar".

PUENTE ARIZA: "Sobre el rio del Castro, en las feligresias de Moldes y Sagra de la propia jurisdiccion; tiene de ancho veintiocho varas y media; tiene dos

arcos. Necesita hacerse toda la calzada, pues la misma doela está ya descubierta y gastada, y echarle otras orillas, y con prontitud por ser transito de correo y amenazar ruina, sobre lo cual ya se hizo antes de ahora representacion a la Capitania General".

PUENTE DEL CASTRO: "Sobre el rio del Castro, en las feligresias de Moldes y Banga de dicha jurisdiccion; tiene de ancho el rio catorce varas y media; un solo arco. Necesita reparar las orillas empte. y la calzada".

PUENTE DE PAZOS DE ARENTEIRO: "Situada sobre el rio Avia, en las feligresias de Ser^{tes} y Pazos en la jurisdiccion de Castro Cavadoso. En verano acupa el rio el arco mayor, y en invierno tiene de ancho sesenta y ocho varas castellanas y mas... ; De cuatro arcos, tiene uno arruinado. Esta mandado construir una nueva con orden del Real y Supremo...".

Finalmente, se produce la certificación del escribano y se dice: "...Y para la comunicacion de muchos pueblos del Rivero Avia, despacho de vinos y otros tráficos seria mas combeniente y aun necesario construir un puente sobre el rio del Varon y recomponer el camino que se halla muy destruido, dandole el curso por distinto paraje. Don Pedro Javier Perez Gaioso juez y justicia ordinaria; Francisco Antonio Carvallal y Ulloa, escribano de numero".

18. **CORNEDA:**

PUENTE EIXAN: "Sobre el riachuelo del lugar da Pedriña que baja de Loureiro a Astureses, pertenece a la feligresia y coto de Santiago de Corneda, provincia de Orense. En las crecientes comprende la anchura de veinte varas castellanas; tiene un pontillon compuesto de dos columnas a los lados y por sobre ellas las caballerias; pero en crecientes mayores ni pasan caballerias ni gente por tomar el las laderas, sin embargo de ser vereda de bastante concurso de arrieros, traficantes y otras personas. Para que en todo tiempo del año fuese transitable era necesario hacerse un puente de piedra segun arte de dos o tres arcos que comprendiese a lo mas que la anchura del rio para transito de gentes, caballerias y carros".

19. **CORNEIRA Y PORTATON:** 1804. Julio, 14.

PUENTE DE PONTATON: "Sobre el rio Abia; pertenece a la jurisdiccion del Castro Cabadoso y este de Corneyra cuyas jurisdicciones divide por medio. Su largo mas de sesenta cuartas y el rio cincuenta de ancho; paraje el de Portaton en medio de dichas jurisdicciones y la de Albarellos. Contenía tres arcos y necesita reedificarse de nuevo por hallarse del todo arruinada hace medio año. El juez y justicia Manuel Corbal, refrendado por el escribano de S.M. Francisco Araujo".

20. **ESPINOSO (S. Miguel):** (Coto) (Ver Vil. dos Inf.) 1804. Julio, 12.

PUENTE FREIJO: "Hallase en el rio que llaman Arnoya. Pertenece la mitad a la jurisdiccion de Villanueva de los Infantes y la otra mitad a este coto de San Miguel de Espinoso sufraganeo a aquella; tiene de ancho el rio sesenta varas castellanas; hallase en el declive de dos cuestas que suben a la feligresia y coto de dicho

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Espinoso, una de ellas por la parte del Noreste y la otra hacia el medio dia que sube al lugar de Freijo y otros. Cuatro arcos de bastante magnitud. Necesita todos los petriles, y embaldosarla y redificar y reparar las dos cepas que sostienen uno de los ojos o arcos principales que sufren la mayor corriente del agua, y por falta de estos reparos se halla propicio a arruinarse". "En cumplimiento de la Orden adjunta, yo Martin de Varros... certifico en quanto puedo que en el distrito de el no hay mas puentes de consideracion que la metad de la que va dado razon en el antecedente modelo, aunque si hay dos puentecillas compuestas de madera, sobre el riachuelo que llaman de la Ella y media este entre los lugares que llaman de la Ella de Abajo y de Arriba y la Yglesia de dicha feligresia y coto de San Miguel de Espinoso, y dan paso uno y otro para la administracion de Sacramentos de dicha parroquia, acarreo de frutos que se conducen del valle de Celanova, Ramiranes, para el Ribero de Abia y mas inmediaciones; hallarse dichos dos puentillos enteramente destruidos y necesitan su total reparo para su subsistencia y por experimentarse en los mas de los años que acahecen avenidas el arruinar estas aquellos ... Martin de Varros, juez pedaneo de este coto; Antonio Camino Recio, escribano de numero y Ayuntamiento de Villanueva".

21. **GROU DE CELANOVA:** 1804. Junio, 4.

TORNO: (Ver Xendive) "Uno de Torno. Sobre el rio Limia; perteneciente al coto de San Mamed de Grou y al de Gendive por mitad; el ancho del rio sera de cuatro brazas. Tiene tres arcos y no necesita reparo".

PUENTE DE GROU: "Sobre el rio del mismo nombre; perteneciente a los cotos de Grou y Santa Cruz por mitad; de tres brazas con corta diferencia. Tiene un arco y necesita repararse tanto el piso como los respaldos".

"... certifico, en cumplimiento de la orden anterior,... que los dos que llevo expresados que fueron construídos y reparados hasta ahora por cuenta de los naturales,... Domingo Salgado juez ordinario de este coto de San mamed de Grou; Jose Benito Portela escribano de numero de este coto".

22. **GROU (San Martiño)** [20]: (Coto)

PUENTE PEDRIÑA: "Poio Limia. La mitad del dicho puente, a esta jurisdiccion y la otra mitad a la jurisdiccion de Calbos de randin; tiene de hancho el río donde se halla situado el puente setenta y ocho quartas, paraxe en el sitio llamado de las casas. Se halla con dos arcos, el mayor tiene sesenta y una quartas de hancho, sesenta y una quartas y de alto quarenta y dos quartas y el arco menor tiene trece quartas de hancho y de alto catorce. Esta puente se halla sin petril bastante arruynado poes el arco mayor se halla habierto por el medio y una cepa de este dicho arco se halla habierta por dos partes, de manera que se halla bien detiorado amenazando ruina".

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

23. **GUDIÑA, A:** 1804. Junio, 30.

PUENTE DE SAN LORENZO: "... hay solamente un puente de madera sobre dos pilares de piedra, solo de un ojo, llamado el puente de San Lorenzo, sobre el rio del mismo nombre, de quarenta quartas de largo y once de ancho, que hasta aora se ha compuesto por quenta de dicha jurisdiccion, y por estar seguro al presente omito la remision del modelo por no ser de los de que pide razon la Orden... Don Manuel Gonzalez Esteban".

24. **IBEDO:** (S. d.)

BOCA DE MONTE: "Sobre el caudaloso Sil; pertenece a los de la jurisdiccion de Montefurado los de la de Anguieiros, y de este de Ybedo; tiene treinta varas castellas, un solo arco, un agujero echo artificialmente en la peña y tierra. Azia el Naciente y Norte por haberse elebado considerable parte de dos caminos reales que por el jiran el reedificar estos para evitar muchos daños a los ganados y fuerza de jentes que suelen caerse al rio por su imperfeccion".

A este mismo puente de Boca de Monte, pero ahora encuadrado bajo la localidad de SAN MIGUEL DE **MONTEFURADO**, se refiere otro documento en donde se nos dice: "Sobre el caudaloso Sil. Pertenece a los de San Miguel de Montefurado y Anguieiros e Ybedo; que tiene su ancho treinta baras, un solo arco o agujero echo artificialmente en la piedra. Se necesita considerable reparacion en los caminos que por sobre el jiran a Castilla, y Puertos de Galicia, por haberse arruinado al Naciente y Norte mucha porcion de piedra y tierras quedando los caminos intransitables y con mucho riesgo a daños".

25. **LOBIOS:** 1804. Octubre, 15.

PUENTE BUSTEU: "Esta en el rio del valle de Riocaldo. Pertenece a los cotos de Lobios y Trasportela; tiene de ancho trece varas que hacen cinquenta y dos cuartas; tiene dos arcos y no necesita reparacion alguna".

PUENTE DE LA PORTAXE: "Esta en el riachuelo de la Alvarosa. Pertenece al coto de Lobios y a la jurisdiccion de Arauxo; tiene de ancho doce varas que hacen cuarenta y ocho quartas; tiene un arco y necesita ser construida de nuevo mediante que ya se le rompen las piedras que cierran el arco, y por que se paga portazgo en ella, no se compone, ni el que percibe el portazgo da orden a ello".

PUENTE DE LA VILLA DE PAZOS: "Esta en el riachuelo que baja por dicha villa y se le da el mismo nombre; pertenece a la villa y coto de Lobios; tiene de ancho diez varas que hacen cuarenta quartas. Dos arcos y no necesita reparación alguna".

"Su merced el Señor Cristobal Rodriguez juez ordinario y el escribano de numero Benito Rodriguez".

26. **LOVANES:** 1804. Mayo, 30.

AMIEIROS / AMIGO / FERBENZA / OLELAS: "Cuatro puentes que se llaman Olelas, Amieiros, Ferbenza, y de Amigo. El rio llamase de el Arenteiro; per-

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE OURENSE

tenece a dicho coto de Lovanes; su ancho lo es de veinte cuartas en unas y en otras de treinta. Tienen un solo arco y necesitan repararse trescientos reales anuales.... certifica a este y a quien más toque y la presente manifestada sea como dicho pueblo de Lovanes se halla circulado por las partes de naciente y medio dia con un rio caudaloso llamado del Arinteiro, sobre el cual siempre hubo y hay cuatro puentes de madera llamadas de Olelas, Amieiros, Ferbenza y de Amigo; como menestesas para los transitos diarios de que usan los naturales y aun forasteros; el nombre de dicho rio ya va dicho lo es de el Arinteiro a que se incorporan dos brazos de riachuelos llamados de Osera y Cea; hace division jurisdiccional entre dicho pueblo de Lovanes y las jurisdicciones de Osera, Santa Maria de Arcos y aun con la del Castro Cavadoso; el ancho de dicho rio principal lo es de veinte quartas en algunos sitios, y en otros de treinta esto es donde se hallan fijadas dichas puentes; estas, no tienen mas de un solo arco atento a que son substenidas de vigas que atraviesan el expuesto rio; necesitanse a lo menos trescientos reales annuales para reedificarlas de lo necesario a trueque de que esten corrientes los transitos que por ellas jiran y mucho mas en los años que las arruinan las crecientes y avenidas, pues entonces, por lo regular, es forzoso costear maderas nuevas de pendido de dejar desnudo dichas crecientes el tramo donde existen por marchar rio abajo las que tenian, conforme acaecio en el presente año, cuyo coste sufren los individuos de dicho Lovanes... Don Juaquin de Noboa, juez y Xusticia ordinaria y refrendada por el escribano del partido de Arcos, por ausencia del de Lovanes, don Benito Francisco Cobelo".

27. **MACEDA DE LIMIA:** 1804. Agosto, 26. "En la extraccion presente no necesitan reparase los puentes de esta jurisdiccion que todos los que hay dan el servicio necesario. Diego Pat^{e} Salgado. Manuel Conde Noboa".

28. **MANZANEDA DE TRIVES** [21]: 1804. Junio, 24.

ACEA: "Acea; pertenece a la villa de Manzaneda; tiene ocho varas sitio quebrado, dos columnas y tres vigas. Para repararla de palo cien reales".

BARJA: "Mourela; pertenece a la feligresia de Cesures, jurisdicion de Manzaneda; tiene doce varas sitio quebrado, dos columnas, vigas y piso de palo. Para repararla trescientos reales".

CAMPO DE RIO: "Campo de Rio; feligresia de Cesures, jurisdiccion de Manzaneda; tiene quince varas; dos columnas y vigas. Para repararla quinientos reales".

MOURELA: "Mourela; feligresia de Cesures, jurisdicción de Manzaneda.Tiene diez varas y sitio muy quebrado. Dos columnas, vigas, tablado y barandillas de palo. Por ahora esta reparada".

REIGADA: (Ver Sobrado de Trives) "Reigada; feligresia de Reigada, jurisdicion de Manzaneda de Tribes. Catorce varas, sitio quebrado; dos columnas vigas, tablado y varandillas de palo. Para repararla seiscientos reales".

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

SAN LORENZO (LA MITAD): "San Lazaro. La mitad a Manzaneda y la otra mitad a Sobrado; doce varas sitio quebrado; dos columnas y cuatro vigas con piso de tabla. Para repararla de palo la mitad trescientos reales".

"Jose Losada juez; Lopez, escribano".

29. **MASIDE:** 1804. Mayo, 28.

PONTILLON DE TOUZA: "Riachuelo de la Touza; pertenece a la de Masi-de. Tiene veintiseis varas y se halla en el mismo camino al salir del lugar de la Touza. Tiene dos arcos pequeños y necesita hacerse de nuevo para que puedan pasar los carros en tiempo de invierno".

PUENTE O PONTILLON DE LA IGLESIA DE MASIDE: "Riachuelo de la iglesia de Maside; pertenece a la de Maside; tiene cuarenta y seis varas de ancho por el esconze que hace y se halla en el camino que va de Orense a Pontevedra antes de entrar en la villa de Maside. Tiene dos arcos pequeños y necesita hacerse de nuevo para que puedan pasar los carros en tiempo de invierno".

"Don Carlos Mosquera y Deza, juez de Maside".

30. **MELON:** 1804. Junio, 4.

PUENTE CERVES: "Se halla en el riachuelo de Cerbes. Toca a la jurisdiccion de Melon y esta en la vereda Real. Tiene de ancho el rio siete varas castellanas. Tiene solo un arco de longitud de diez varas y suele en las crecientes tomarla el rio por una parte. No necesita reparacion alguna".

PUENTE DE CASTEL DE MIÑO: "Esta en el rio Cerbes e inmediata al rio Miño. Toca a la jurisdiccion de Melon y esta en la vereda que pasa a Filgueira y Baños de Cortegada. Tiene de ancho el río treinta varas castellanas. Tiene solo un arco de longitud de diecisiete varas. Necesita ser ladrillada y sus barandillas que costara tres mil reales".

PUENTE MELON: "Esta en el riachuelo de la Feixa. Toca a la jurisdiccion de Melon y esta en la vereda Real; tiene de ancho el rio veinte varas castellanas. Tiene solo un arco de longitud de siete varas. No necesita composicion alguna".

PUENTE DE OTERO: "En el riachuelo de Otero, junto al rio Miño. Toca a la jurisdiccion de Melon y esta en vereda real. Tiene de ancho el riachuelo treinta y seis varas castellanas. Tiene solo un arco de doce varas de largo. Necesita ser reedificada de nuevo por estar intransitable y tomarla en las crecientes el rio para su construccion se necesitan treinta mil reales".

PUENTE DE PENA LONGA: "En el rio que baja de Cobelo. Toca a la jurisdiccion de Melon y da serventía a varios lugares; tiene de ancho el rio veinte varas. Tiene solo dos buques o pontillones sin forma de arco. Necesita sus varandillas".

PUENTE REPIQUE: "En el riachuelo que baja del Burgo; toca a la jurisdiccion de Melon y esta en la vereda real. Tiene de ancho el rio ocho varas castella-

nas. Tiene dos buqes o pontillones sin forma de arco. Necesita ser reedificada toda ella y costara ocho mil reales".

PUENTE SUB MELON: "En el rio que baja del Burgo y la Feixa. Toca a la jurisdiccion de Melon y da servintia a varios lugares; tiene de ancho el rio treinta y cuatro varas. Tiene un solo arco de longitud de diez varas. Necesita las varandillas y ser ladrillada que costara dos mil reales".

PUENTE DE VILAVERDE: "En el rio Villaverde. Toca a la jurisdiccion de Melon y da serventia a varios lugares; tiene de ancho el rio doce varas; tiene solo un arco y dos pontillones a su entrada aquel de longitud de ocho varas. No necesita reparación alguna".

"Thomas Gonzalez, como alguacil mayor de la jurisdicion; Roque Salgado, escribano de numero".

31. **MONTEFURADO (S. Miguel):** (Ver Ibedo)
BOCA DE MONTE

32. **MONTERREI** [22]: (Ver Atanes/Cualedro/Mourazos/Vilela)

PUENTE DE ALBARELLOS: "... que es de palo. Sobre el rio del mismo nombre. Pertenece a la de Monterrei. Tiene de ancho este rio a donde exsiste el puente cuarenta y cuatro varas castellanas. Es de un solo arco de madera y exsiste en la vereda real por donde transita el correo a Orense y Castilla. Necesita hacerse toda de nuevo y de piedra para la suficiciencia de su transito, por estar peligrosa y no poderse pasar a caballo por ella...".

PUENTE DE VILLAZA: (Ver Oimbra) "En el rio Bubel; pertenece a la de Monterrey; tiene el ancho del rio en donde exsiste el puente ochenta y una baras castellanas. Tiene arcos arruinados porque es intransitable y peor el rio. Hacer todo este puente de nuevo".

PUENTE DE YNFESTA: "Sobre el rio del mismo nombre y de Paradiña. Pertenece a la de Monterrey. Tiene de ancho este rio en donde exsiste el puente treinta baras castellanas. Es de un solo pontillon de madera y exsiste en un ramal de la vereda Real por la que pasa el correo a Orense y a Castilla...; necesita hacerse de nuevo y de piedra por ser mui estrecha y no poderse pasar por ella a caballo, en tiempo alguno, a no ser con mucho riesgo".

"Don Manuel Losada Cadorniga".

33. **MOURAZOS:** (Coto) 1804. Enero, 30. Englobada dentro de **MONTERREY**, aparece la certificacion siguiente: "... en este coto de Mourazos, que en su comprension no hay puente, canal, ni rio caudaloso de que deba dar quenta... Manuel Fernandez Romasanta".

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

34. **NAVEA** [23]: "Uno de palo en un rio que llaman Nabea. Pertenece a este coto de Nabea. Tiene unas veinte baras castellanas, y un arco. Esta construida y no se necesita otra en este termino".

35. **NIÑODAGUIA:** 1804. Junio, 7.

NIÑODAGUIA: "En el rio Niñodaguia y despues en el Arnoya; Pertenece a Niñodaguia, y tiene ocho varas. De dos ahujeros con tres cepas de piedra en bruto, debe construirse de nuevo por ser paso para Castilla por el camino de Ponferrada. Como juez, Manuel Alonso".

36. **NOALLA:** 1804. Junio, 13.

PUENTE NOALLA: "En el rio Barbaña. Pertenece al coto de Noalla y al de Reboredo. Tiene treinta cuartas, dos arcos y necesita igualar el piso y formar los petriles". Hay tambien "un pontillon formado de bigas en el mismo rio distante de aquel medio quarto de legua; Pertenece al mismo coto, tiene la misma anchura y dos agujeros que forman las vigas. El pontillon necesita hacerse de piedra. Como juez, Manuel Paredes".

37. **OIMBRA:** 1804. Diciembre, 13. "... por lo respectibo a los terminos de esta jurisdiccion aunque pasa por ellos el rio Tamega, no hay noticia huviese havido puente, ni la nezesiten, pues para pasar a la otra parte de dicho rio algun dia de inundazion y crecientes de hagua, se haze por la puente de Villaza, que esta situada en el rio Bubal, y amenazando ruina, como de ello daran razon los de aquel pueblo... ""Nicolas Salgado, escribano de numero".

38. **ORCELLON:** 1804. Mayo, 28.

PUENTE BEYGA: "En el rio Beyga. Pertenece a la de Orcellon; tiene cuarenta baras esta en Beyga; tiene un arco y dos oydos pequeños. Esta buena y solo necesita al naciente una calzada".

PUENTE BRUES: "En el rio Minau. pertenece a Horcellon; tiene setenta baras, esta en Brues y tiene dos arcos. Para su reparo necesitara veinte mil reales por estar deteriorada".

PUENTE PEREIRAS: "Hay un puente o pasaje de unos sesenta pasos donde es necesario un puente donde atajar desde la ciudad de Orense a Sotelo de Montes camino de Santiago y Padron y Pontebedra dos leguas".

PUENTE DE YRIJO: "En el rio del Yrijo. Pertenece a Horcellon; tiene cincuenta baras en el mismo lugar de Yrijo. Tiene un arco y no necesita reparo sino las entradas".

"Benito Gonzalez".

39. **ORENSE:** (Ver Velle) (Revisar: Doc. 35/36/37).

40. **OSEIRA:** 1804. Septiembre, 7. "... extra de algunos pontillones pequeños de madera que tienen los naturales para pasar en tiempo de invierno los regatos que componen y reparan por si mismo; los vecinos de los lugares confinantes; ".

PUENTE DEL ARINTEIRO: "En el rio del mismo nombre, que media entre las feligresias de Santa Maria de Carballeda, de esta citada jurisdiccion, y la de San Juan de Varran que lo es de la expresada de Amoeiro. La cual tambien se compone de un solo arco de piedra de canteria, fijado de uno y otro lados en peñascales, tiene de hueco veinticinco cuartas, que es lo que comprende el rio, en aquella parte, y de alto tambien en hueco cerca de quince cuartas cuyo arco se halla perfecto, y solo necesita el lastre enteramente, en el largo de ciento cuatro cuartas, reedificar y en mucha parte hacer de nuevo, el orillo, o pasamanos de ambos costados para lo cual según exposición de personas del arte, haciendolo con seguridad y perfeccion se necesitan quando menos mil quinientos reales por contener el ancho de dicho puente trece cuartas de orillo a orillo".

PUENTE SOBREIRA: "En el riachuelo del mismo nombre, que media entre la feligresia de San Roman de Viña, de este domicilio y la de San Juan de Sobreira, de la jurisdiccion de Amoeiro, el cual se compone de un solo arco de piedra de canteria con sus orillas de lo mismo; la cual por ahora no necesita de composicion por hallarse buena, y segura a excepcion de que sea tal cual piedra del lastre en la entrada o salida, que no es de consideracion".

"Los cuales dos puentes se hallan en la vereda que desde la ciudad de Orense pasa a la de Santiago, Coruña y otras partes, y desde estas ha aquella por las que pasan carros y caballerias".

"Don Josef Maria de Noboa y el escribano don Andres Antonio Navaza".

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

41. **PARTOVIA:** (Coto)

PONTILLON DEL TAMBORILEIRO: "En el riachuelo del Tamborileiro, pertenece al coto de Partobia. En tiempo de invierno cinquenta baras castellanas. En el Camino Real que de Pontevedra para Orense y otras partes. No tiene arco alguno solo tres agujeros por donde corre el agua. Se necesita hacer de nuevo porque por ella no transitan carros por ser estrecha".

42. **PAZOS DE ARENTEIRO:**

PUENTE DE PORTO CARREIRO: "En el rio de Astureses; pertenece a la jurisdiccion de Pazos de Arenteiro y pueblo de San Julian de Astureses de ella. Tiene doce baras castellanas y es de poldros o pontillones de piedras largas. Necesita ponerse puente de un arco. El puente referido convendria construirse de canteria segun arte para transito de arrieros, comerciantes y otros viajantes por pasar dicho Camino Real del Carballino al Puerto Pereyras, y de alli a Santiago, Pontevedra y otras partes. Se advierte que en el rio y sitio de dicho Puerto Pereiras comprende en esta jurisdiccion y en la de Orcellon con ser caudaloso, tampoco hay puente alguno mas que unos pasales de piedra para de verano y en invierno se transita con mucha dificultad y peligro, tambien se advierte que a las dos jurisdic-

ciones no les será facil costear dichos puentes porque ademas de la pobreza de los domiciliarios acaban de contribuir sumas bastantes crecídas para otros puentes como son los de la villa de Orbigo en el reino de Leon [24], la de la Villa en el Arzobispado de Santiago, y la de Pazos de Arenteiro en el Rivero de Avia, extra de otros puentes y transitos ocasionales que arruinaron las ultimas crecientes. Por lo cual y mucha escasez de frutos en estos años eran sumamente atrasados".

43. **PIÑEIRA DE ARCOS:** (Coto) "Hay un solo pontillón. Un riachuelo en el sitio llamado de las Casas de la Puente bastante caudaloso en tiempo de invierno; pertenece a este coto de Piñeira de Arcos. Tiene en partes tres baras y en otras más, y se haya cortando la vereda y carretera real que va a Madrid. Tiene dos arcos que forman unas piedras y una viga malamente construidas. Se necesita construirlo de nuevo, mas largo, alto y ancho, con sus petriles de piedra o madera. Antonio Reza Feixoso escribano; no lo hace Joseph Perez Vigario, que egerce las funciones de juez y justicia ordinaria, por no saber".

44. **PONTE CASTRELO DO MIÑO:** 1804. Julio,6.

PUENTE CASTRELO [25]: "En el rio Miño; perteneciente a Castrelo. En el sitio llamado del Puente; tiene de ancho en el dia dicho río treinta baras castellanas. Tiene ocho arcos que necesitan todos ocho de ser reedificados y echos de nuevo de que resultaría imponderable utilidad a la monarquía y sus vasallos. El regidor decano don Jacobo de Arze y el escribano Felipe Dominguez de Prado".

45. **QUEIXA** [26]:

BAL DE MOUROS: (1)/ BARALLA: (2)/ BRETELO: (5)/ CARTELIGO: (9) / CHANDREXA: (4)/ FORCADAS: (6)/ PONTIÑAS: (10)/ POUSA: (3) / PREVISA: (8)/ REQUEIXO: (7)

"Hallanse los dos primeros puentes en el rio Candedo, el tercero en el rio Queixiliña, el cuarto y quinto en de Bretelo, el sexto y septimo en el de Requeixo, el octavo y nono en el de Casteligo, el décimo en el riachuelo de Buzquemado. Quanto a los dos primeros pertenecen a los dos pueblos de Caldelas y Queixa... a Queixa, a los tres lugares y Queixa. A Queixa, a los tres lugares y Queixa, el nono y los demás a Queixa. El primero tiene veinte pasos, el segundo dieciocho pasos su paraxe de dieciocho. Candedo. el segundo Santa Cruz. Tercero, cuarto y quinto en el de Chandrexa. Sexto y septimo en el de Forcadas. Octabo, nono y décimo en el de Forcadas. Todos los dichos puentes son de madera con dos pilares de piedra a las márgenes. Todos necesitan de reparo los mas de los años".

46. **RABEDA:** 1804. Junio, 12.

CALBOS DE LA RABEDA: "Un pontillón llamado de Calbos de la Rabeda, sobre el río del mismo nombre, le pertenece a Santa Cruz de la Raveda; tiene

treinta quartas de ancho, y dos agujeros. Se tiene que construir de nuebo de cantería. Teniente de Juez. Mateo Gallego".

47. **REBORDOCHA E CABO DE ARNOIA** [27]:

PUENTE DA QUINCHOUSA: "Hay una que llaman a puente da Quinchousa, sesenta cuartas de largo; en la jurisdiccion de Cabo de Arnoia en el rio caudaloso once puentes, cada una con dos propiaños de piedra y cada una con cuatro vigas de sesenta cuartas de largo. En los riachuelos hay ocho puentes cada una con tres vigas de treinta cuartas de largo y estas vigas vienen del valle de Laza. Rebordechao prodo Riobó. De ancho sesenta cuartas, paraje de las puentes de Rebordechao una a Quinchousa otra a Trapa, otra a Escambradelo, otra a Ermida otra as Laguñas, otra a Abeleira, otra a Carballa grande, otra os Barjos, otra a Porto da Lameira, y en Prado una os Ramos otra a Roda otra a Currelo, otra a Campelos, otra a Regueiro de Espada y en Riobó una a la iglesia y dos a Trapa. Ningunos. Tambien se necesita mucha supertacion porque el rio es muy caudaloso y siempre esta arruinandolas porque no llegan por año 2000 reales".

48. **REBOREDO:** (Coto) (Ver Noalla)

PUENTE DE RIOSECO: "Puente de Rioseco en el de Rioseco".

OTRA DE REBOREDO: "El de Revoredo. A la jurisdiccion de Revoredo. Tiene de ancho el rio que todo es uno treinta cuartas. Tiene cada una de dichas dos puentes cuatro arcos o ojos. Las cuales se hallan mal reparadas y necesitan darle alguna elevación, se hallan rasas y sin beiril alguno".

49. **RIOCALDO:** (Coto) 1804. Octubre, 18.

PUENTE DA BOUZA: "Esta en el riachuelo da Bengua; pertenece al mismo coto Riocaldo. Tiene de ancho veinte baras que hacen ochenta cuartas; tiene tres arcos y no necesita reparacion alguna".

OTRO PUENTE DA BOUZA: "Esta en dicho riachuelo da Bengua. Pertenece al mismo coto de Riocaldo. Tiene de ancho trece baras que hacen cinquenta y dos cuartas; tiene un arco y no necesita ninguna reparación".

PUENTE DO CARBALLEDO: "Esta en el riachuelo da Portela de Home; pertenece al coto de Riocaldo y tiene de ancho dieciseis baras que hacen sesenta y cuatro cuartas. Tiene dos arcos y no necesita reparacion alguna".

PUENTE DE TORNEIROS: "Esta en el riachuelo de Portela de Home; pertenece al coto de Riocaldo y tiene de ancho doce baras que hacen cuarenta y ocho cuartas. Tiene un arco y no necesita reparacion alguna".

"Señor Manuel Fernandez, juez ordinario, que no firmo por no saber. Benito Rodriguez, escribano".

50. **RIOS O SOUTO VERMUDO:** 1804. Enero, 30.

AL MENTE: "Que en el distrito de ella, no hai más de un puente sobre el rio nombrado Al Mente, el qual tiene el mismo nombre, y se halla situado en la vereda que viene del reino de Castilla para este de Galicia en el término del lugar del

Naballo de esta jurisdiccion; que el rio sobre que se halla tiene de ancho siete baras y media castellanas, cuio puente tiene dos ojos, o arcos, siendo su construcción de madera y piedra, necesitando mucho el que se haga todo el de piedra por hallarse mui mal construido, y de ser transitado por los correos que pasan quatro bezes en cada semana por el de Castilla para Galicia, y tambien de las demás gentes que transitan de uno para otro reino... El licenciado don Julian Araujo, abogado en los reales Consexos, correxidor por S. M. en esta xurisdicion. Por mandado del Señor Correxidor Josef Canto y Montanos".

51. **RUBILLON:** 1804. Junio, 2.

PUENTE BAISTE: "Se halla colocada en el riachuelo llamado de Chao da Veiga; pertenece la mitad de ella a este coto de Rubillon, y la otra mitad a la jurisdiccion de Sotelo de Montes. Tiene cuarenta varas castellanas, dos buques o pontillones sin forma de arcos: Se necesitan 9000 reales para reedificarla, hacerla de arcos de cantería como toca".

PUENTE COUSO: "En el río de Couso. Pertenece mitad a este coto de Rubillon y la otra mitad a la jurisdiccion de Avión. Tiene doce baras castellanas de anchura. Es de madera y tiene solo un buque que sirve de arco. Necesitanse 12.000 reales para hacerla de arcos seguros y transitables".

PUENTE MARELA: "Esta en el mismo riachuelo de Chao da Veiga más abajo de la puente Baiste; corresponde su construccion a este dicho coto y jurisdiccion de Montes por mitad. Su anchura en esta parte lo es de treinta y cinco baras castellanas. Tiene dos buques o pontillones y no arcos. Necesitanse para hacerla puente de arco de cantería otros 9000 reales".

NOBE SOLDES: "En dicho río de Chao da Veiga; toca su mitad a la jurisdiccion de Montes y la otra mitad a este coto. Tiene de anchura treinta baras castellanas. Solo tiene un buque llano o pontillon pero no arco. Necesitanse 8000 reales para ponerla de arcos de cantería".

"Advertencias: Estos puentes no estan colocados en vereda real y solo transitan por ellas los que de la jurisdiccion de Abión van a la ciudad de Santiago, ferias de Soutelo, y Doade, y el mismo transito hacen los vecinos de este coto. Este puente Couso es la que necesita mas pronta construccion por ser servicio de parroquia, y estar entre montes eminentes que en tiempo de invierno las muchas aguas que a este rio descienden y aires oprimidos la hacen casi intransitable. Como alcalde mayor de la xurisdicion de Melon y este dicho coto como anexo a ella: Lizenciado don Benito Feyjoo Lobariña. El escribano Jose Benito Salgado".

52. **SAN CIBRAO DAS VIÑAS:**

PUENTE FERREIRA: "Se halla en el río Ferreira; se halla en la de Seijalvo y esta de San Ciprian de las Viñas por mitad. Se halla en la jurisdiccion de Seijalvo y S. Ziprian de las Viñas. Tiene de ancho el rio ocho baras castellanas; tiene cuatro ojos o arcos. Dicha puente es rasa, su construccion mala, y por lo mismo se necesi-

ta hazer de nuebo por el camino hallarse todo inutil. Sin embargo ser mui nezesario para las dos jurisdicciones".

53. **SAN CLODIO DE PAZOS:**

PUENTE EN EL RIO BALMONTE: "... en el río Balmonte, su largor cinco baras y dos de ancho".

PONTILLON DO AMEDO: "... tiene doze baras de largo y quàtro quartas de ancho".

PONTILLON DE FRECHERIA: "... su largor quatro baras y quatro quartas de ancho".

PONTILLON EN EL IGLESARIO: "... su largor nuebe baras y quatro quartas de ancho".

PONTILLON EN EL LUGAR DE LOS MOLINOS: "...su largor quatro baras de largo y tres quartas de ancho".

PONTILLON DE PORTOCELOS: "...su largor diez baras y tres quartas de ancho".

OTRO PONTILLON: "...su largor doce baras y seis quartas de ancho".

54. **SANTA LEOCADIA PASADAN:** 1804. Junio, 14.

AL ALLARIGO/ AL PORTO/ AL RIO DO MIÑO:

"Al Porto, al Allarigo y al Rio do Miño. Riachuelo del Porto. Al de Santa Leocadia y Pasadan. En una parte tienen veinte y ocho quartas y en otras dos a veinte y dos. Los tres puentes o pontillones tienen a tres arcos de piedra. Hay tres puentes o pontillones.; en el mismo río que distan uno al otro medio quarto de legua. Al mismo coto. La misma que va dicho en su anchura. Tres augeros cada uno. Necesitase el llevantarlos y construirlos casi de nuebo para su uso, por que en el Ybierno mayormente impiden el transito para la misa y otros efectos. Miguel Valcarzel, juez de dicho coto de Santa Leocadia y Pasadan".

55. **SOBRADO DE TRIVES:** 1804. Mayo, 29.

BIBEY/ CABALAR/ PUENTE DE ESQUADRIO/ SAN LAZARO:

"Ay en esta jurisdiccion de Sobrado de Tribes quatro puentes la principal nombrada Bibey otra San Lázaro, otra Cabalar y la otra puente de Esquadrio. Dicha puente Bibey se alla en el río del mismo nombre, la de San Lázaro en el del propio, la Cabalar y la de Esquadrio en el rio Cabalar . La Bibey pertenece la metad a esta jurisdiccion de Sobrado y la mitad al coto de Anguieyros. La de San Lázaro a esta dicha jurisdiccion la metas y la otra a la de Monzaneda, la Cabalar y de Esquadrio, la mitad de cada una a esta dicha jurisdicción y la otra a la de la Puebla de Tribes. El rio Bibey en el sitio del puente por ser hondo de un lado y otro, y tierra quebrada tendrá de ancho veinte y seis baras. El de San Lázaro unas seis baras. El Cabalar y Esquadrio otras seis. Cuios puentes de Bibey y Cabalar es bereda real de Orense para los reinos de Castilla, y el de Esquadrio y San Lázaro para el Santuario de las Hermitas. Puebla de Sanabria, ciudad de Toro. Dicha

puente Bibey tiene tres arcos bastante elebados la de San Lazaro se compone de unas bigas y tablas sin arco alguno, lo propio la Cabalar y Esquadrio. La puente Bibey se necesita reparar en uno de sus arcos y las otras tres por hallarse de palo y arruinarse quasi enteramente en tiempo de Ybierno por las avenidas deberian hacerse de piedra y a cada una le bastaría su arco. Juan Antonio Andion, regidor en la xurisdicion de Sobrado de Tribes, ante mi Leon Andres Vaamonde y Oiero, escribano de numero".

56. **SORGA:** (Coto) 1804, mayo, 29.

PUENTE SALIDA: "En Sorga, es coto. Rio Sorga. Sorga al mismo coto de Sorga. Ancho veinte y ocho quartas, Puente Salida. Dos arcos tiene. Por haverla arruinado una creciente este presente año se necesitan ocho mil reales vellon para su fabrica. Como juez Benito Blanco".

57. **VALDEORRAS** [28]: 1804. Junio, 19.

PUENTE DE ARCOS: "Sobre un arroyo o riachuelo. Jurisdiccion de Valdeorras. Cinco varas de ancho. Un arco. Su reparacion ascendera a 800 reales".

PUENTE DEL BARCO: "Sobre un arroyo o riachuelo. Jurisdiccion de Valdeorras. Ocho varas de ancho. Un arco. Su reparacion por falta de varandas calzadas que está todo deteriorado 3000 reales de coste".

PUENTE DE ENTOMA [29]: "Riachuelo del lugar de Entoma. Jurisdiccion de Valdeorras. Ocho varas. Un arco. Su reparacion y falta de varandas ascenderá a 1000 reales".

PUENTE NUEVO: "Rio Sil. Jurisdiccion de Valdeorras. Veinte varas. Siete arcos y su construccion o reparacion ascenderá a 3000 reales".

PUENTE DE PITIN: "Rio Sil. Jurisdiccion de Valdeorras. Veinte varas de anchura. Cinco arcos. Se reedificara con 1000 reales por hallarse sus varandas y piso deteriorado".

PUENTE DE LA PUEBLA: "Sobre un riachuelo. Jurisdiccion de Valdeorras. Tres varas de ancho. Un arco. Su construcción por falta en varandas 300 reales".

PUENTE DE LA RUA DE LEIRA: "Nada necesita. Sobre un arroyo o riachuelo. Jurisdiccion de Valdeorras. Diez varas. Un arco. Se halla reedificada de nuebo".

"Juez y justicia don Jose Losada y Buelta y Manuel de Flongrio, escribano".

58. **VALENZA (San Bernabe de):** (Coto) 1804. Enero, 30.

BAGOY: "Hay dos pontillones que se nombran de Bagoy. Es un riachuelo que se denomina de Bagoy. A la de San Bernave de la Valenzana. Doze cuartas de ancho. Tienen cada uno un arco. Los cuales se hallan rasos y sin beiril, cuya construccion siempre ha sido asi".

59. **VEIGA (S. Munio)** [30]: (Coto)

CACABELOS/ VEIGA: "Dos puentes de Veiga, una Veiga y la otra Cacabelos. Río Veiga. Coto de Veiga. Ancho en la una, quince varas castellanas en la otra

diez varas. La primera tres arcos y la segunda dos. Para la primera doce mil reales para hacerla nueva que se halla quasi arruinada con una creciente y para la segunda cuatro mil reales que esta es de palo necesitar para su reparo y construccion la de Vega tres arcos de piedra y la otra dos. Como juez del coto, Fernando da Cal"

60. **VELLE:** 1804. Julio, 17.

PUENTE LOÑA: "Río del puente Loña y Mende. A Velle y la ciudad de Orense. Veinticuatro cuartas poco mas o menos esta fijada en dos peñas. Un arco. Tiene a la superficie una hilera de piedra y le falta la segunda. Como juez, Antonio Rodriguez de Noboa".

61. **VERIN:** 1804. Junio, 6.

PUENTE DE VERÍN: "Hay un puente dentro de este pueblo de Verin y tiene nombre Puente de Verin. Río Tamega. Villa de Verin, capital de su jurisdiccion. Trescientas cinco cuartas, se halla entre la villa y su barrio de San Lázaro. Seis arcos. No necesita construccion ni reparo alguno. Don Francisco Garza, licenciado, abogado de la R[l] Audiencia, Corregidor de esta villa y xurisdicion de Verin; y Antonio Fernandez, escribano de numero y Ayuntamiento".

62. **VIANA DO BOLO:**

PUENTE DE SANTA MARINA DE LA PUENTE: "Sobre el río llamado Conselo existe un puente de madera llamado de Santa Marina de la Puente, cuya inmediacion pasa dicho río, muy ruinoso, que con dificultad se pasa por él a menos que sea con conocido peligro. El cual necesita ser construido de piedra por ser vereda que en algunas ocasiones hizo paso partida de tropa, y ademas, es la que tira a la ciudad de Orense y a otras partes. Y por la necesidad que exige la construccion y fábrica del citado puente hay recurso pendiente en el Supremo Consejo de Castilla desde algun tiempo a esta parte,.. Puente de Santa Marina. Río Conselo. El lugar de Santa Mariña pertenece a Viana. Tendrá de ancho como dieciseis baras. Necesita ser de dos arcos. Don Jose Maria Losada, alcalde ordinario; Cayetano Alvarez de Araujo, escribano de Ayuntamiento".

63. **VILANOVA DOS INFANTES:** 1804. Julio, 10.

PUENTE FREIJO: "Río Arnoya. Pertenece la metad a esta jurisdiccion de Villanueva de los Infantes y la otra mitad al coto de San Miguel de Espinoso, agregado a dicha villa. Tiene de ancho el citado río sesenta baras castellanas poco más o menos. Hallase en el declibe de dos cuestas o ramblas que suben una a la feligresia de dicho Espinoso que es hacia la parte del norte; y otra al medio dia, que sube y dice al lugar y feligresia de Santa Christina de Freijo y otras partes. Tiene cuatro arcos de bastante magnitud. Necesita de reparos todos los petriles y embaldosar el piso; reparar y reedificar las dos cepas que sostienen uno de los arcos principales que sufren el mayor corriente de agua y un cortamar destruido por falta de dichos reparos se halla expuesto dicho puente a arruinarse enteramente.

Don Francisco Gutierrez, teniente corregidor, xusticia ordinaria en la villa y xurisdicion y el escribano de numero y Ayuntamiento don Antonio Camino Recio".

64. **VILAR DAS CAS:**

AGUAS VERDES/ PONTIÑA/ TANQUE: "Hay tres debiles puentes llamadas la una del Tanque, la otra de Aguas Verdes y la otra Pontiña, todas de madera, sin que por ahora necesiten reparo. Río de Vilar. Vilar de Canes. Tres varas. Tienen sólo un mal arco. Domingo de Frores"

65. **VILAR DE SANTOS** [31]: (Coto)

PARADELA: "Esta puente se halla en la vega para atravesar la Laguna. Corresponde a la feligresia y coto de Villar de Santos y rehuyendo un lugar de dicha feligresia Seisela, jurisdiccion de Allariz llamado Varrio. Tiene de longitud un tiro de fusil de bala. Tiene veinte arcos. Esta puente necesita repararla y darle mas lebante para el tiempo de Invierno; más ancha para que pase el carro cargado que sin ello no se cultivan las tierras que se hallan al otro lado, bastante estensibos y manutenido de ganados que podrían —— con poco coste redificarla —— ".

66. **VILAR DE NOGUEIRO** [32]: 1804, junio, 13.

PUENTE COTELAS: "Río de Cotelas que se halla en el mismo coto. A Villariño de Noguerol. Dieciseis cuartas. Uno. Se halla reparada por ser camino real para Santiago. "Felis Gonzalez, teniente de juez".

67. **VILARIÑO DE PEDRO LOPEZ:**

PUENTE MIRELA: "Rio de Mirela. A Villarino de Pedro Lopez y a la jurisdiccion de Amoeiro. Uno. Se necesita reparar los petriles y orillas por ser camino real que va a Santiago, Coruña y otras partes".

68. **VILARIÑO DO CAMPO:** 1804. Junio, 4.

COUTADA: "Un pontillon nombrado de la Coutada. Un riachuelo que divide esta jurisdiccion y la de la villa de Celanova, que en tiempo de verano va seco del todo. Pertenece a una y otra que queda referida en la antecedente casilla. Tres baras de ancho poco mas o menos y en el parage en que se halla el puente, cinco baras, y el camino que va a Puentefechas. Tiene un arco que forman dos vigas, valdosado todo con losas de piedra puestas con poca orden. Se necesita formarlo mas ancho y hacerle sus respaldos, para que pasen las gentes con menos peligro. Don Juan Benito Feixoo de Losada, juez y justicia ordinaria; Antonio Reza

Feixoso, escribano. "

69. **VILARIÑO FRIO:** 1804. Diciembre, 21.

CARROS: "En el de Carros. Pertenece la mitad a la jurisdiccion de Villariño Frío y la mitad a Santa Cristina de Ribas de Sil. Siete varas en llano. Tiene dos

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

arcos de construccion de palo. Por no tener tanto transito de gentes son precisos cuarenta reales cada año para su reparacion".

LEBUEIRO: "La mitad a Villariño Frío y mitad a Montederramo. Diez varas en sitio llano. Dos arcos. Es su construccion de palo. Lo menos 100 reales para componerla cada año".

PRADO MAO: "La mitad a Villariño Frio y la mitad a Montederramo. Seis varas tambien en llano. Dos arcos. Es su construccion de palo. Cinquenta reales para repararlo cada año".

RAIRO: "Villariño Frio. A la jurisdiccion de Villariño Frío. Seis varas en sitio llano. Un arco de piedra. Hacerlo de nuevo".

"Juez del coto de Vilariño. Jose Gómez".

70. **VILASECO**: 1804. Septiembre, 25.

PUENTE BUENO DE PIEDRA DE CANTERIA: "...que por este referido coto pasa un río que tiene principio en las montañas de Osera, comprensibas en esta dicha provincia, y en la de Lugo atravesando distintas jurisdicciones. Y en el ancho que por esta coje es por quinquenio de quarenta y quatro quartas; bien que quando crece, cojerá mas, y quando mengua menos, en donde ay un puente bueno de piedra de canteria al parecer bien seguro, con un solo arco por donde pasa dicho río; y aunque ay otro regatillo medieante es de poca consideracion y por lo mismo no es necesario dar razon de el... Don Francisco Alanis juez y justicia ordinaria; Rosendo Rodriguez escribano de S. Magestad".

71. **XENDIVE:** 1804. Junio, 9.

PUENTE DE TORNO: "En el río Limia. A la de Gendibe y San Mamed de Grou por mitad por ser limite de las dos. Esta situada en la peninsula que forma el Limia donde llaman Herdadiña y la anchura del rio sera de veinte baras. Tres arcos. Por ahora solo un ligero reparo el camino de las entradas. Juan Teixeiro, juez".

72. **XUNQUEIRA DE ESPADAÑEDO:** 1804. Mayo, 22. "...certifico , como en esta mi jurisdiccion en tres riachuelos que hay en ella, hay cuatro puentecillas, una de ellas de losas de piedra, las otras tres de madera, las cuales son construidas y reparadas por los vecinos de este juzgado: dichos riachuelos son de pocas aguas, y lo mismo sus puentes de poca consideracion, pues la mayor parte del año las gentes y los ganados cortan dichos riachuelos por todas partes, y por esta causa estos riachuelos y las puentes no tienen nombre; y para que todo ello asi conste doy la presente... Don Miguel Perez juez y justicia ordinaria; don Josef Ramon Perez escribano de numero".

NOTAS

1. En este mismo año de 1804 aparece publicada la obra de don J. Lucas Labrada "Descripción económica del Reyno de Galicia". Esta coincidencia cronológica nos muestra el interés que en estas fechas se le concede al tema de la comunicaciones. Por nuestra parte, y dando por supuesto el interés general de esta obra, nos limitaremos a señalizar las particularidades referidas a la provincia de Orense.

2. DE LA SECA, A.: *La proclamación de Carlos V.* B. C.P.M.Or. T.IX pp. 369-373.

3. Ver anexos I y II. La existencia de esta documentación no implica que los desperfectos o necesidades de las que se informa se hubiesen finalmente subsanado o realizado.

4. MOURE MARIÑO L.: *"Galicia: 1809"*. Galicia. Revista del centro gallego de Buenos Aires. Año XXXVII. Nº 583. 1972. Nos habla de la Galicia invadida por los franceses.

- BERMEJO X.C., (et ali): Historia de Galicia. Ed. Alhambra. 1981. Pp. 208-214.

5. Villares, Ramón: Historia de Galicia. Madrid. 1986. pp 118-119.

"Los hay contra las levas militares en épocas de guerra y contra los tributos e impuestos exigidos por el rey y que la Junta del Reino no sabía eludir. Se producen mitines y asonadas en época de hambre contra los acaparadores de grano, y tumultos contra la contribución de la Unica, como los acontecidos en 1790 en Valdeorras. ""... produciendose casos sonados como pleitos de los paisanos de Oia contra el monasterio y los de Refoxos contra el monasterio de Celanova".

- Gallego Dominguez, Olga: Demografía orensana, desde el s. XIV al XIX. Separata del tomo IV del Boletin Auriense. Orense 1974. pp 89: "En 1801 según la Estadística de Partidos Judiciales de Orense, hecha para la reforma de escribanías, la provincia tenía 55.959 vecinos".

- De la ciudad de Orense, dice Lucas Labrada en su libro "Descripción... "pp. 108: "Su vecindario incluso el de la jurisdiccion, asciende a 2.648 vecinos; y aunque su suelo es el más feraz de Galicia, lo mismo que el de una buena parte de aquella provincia, pues abunda de excelentes vinos, maíz, frutas, hortalizas y lino, sus labradores son, no obstante de los más miserables del Reino, y la capital está pobre y despoblada".

6. OTERO PEDRAYO, R.: Síntesis histórica do século XVIII na Galiza. Ed. Galaxia. 1969. pp. 141

7. Indispensable en este apartado el trabajo de doña Olga Gallego "La Organización administrativa territorial de la antigua Provincia de Orense a mediados del siglo XVIII". Boletin Auriense. Anexo X. Museo Arqueoloxico Provincial de Ourense. 1988. Pena de la mala calidad de impresión de los planos que acompañan a esta obra.

8. Varias informaciones referidas a GROU, una de ellas pertenece a Grou de Celanova y las otras dos a San Martin de Grou, y/o el caso de VILAR DE NOGUEIRO/VILLARIÑO DE NOGUEIROL podrían servirnos de ejemplo.

9. Cartografía de Galicia. 1522-1900. MOPU / A.E.C.I. 1989. Pág. 74. Nº 41. GALICIA. 1787. (3).

10. Esta información sobre MEZQUITA aparece como anotación en las informaciones de TAIN.

11. Ver BANDE.

12. Ver CASTRO CAVADOSO, CORNEDA, PAZOS DE ARENTEIRO, RUBILLON.

13. Ver LOBIOS: PUENTE DE LA PORTAXE.

14. Ver ARCOS (Santa María), CASTRO CALDELAS, IBEDO, VIANA DO BOLO.

15. Ver MELON: PUENTE DE ALBARELLOS Y PUENTE DE YNFESTA; Ver RIOS O SOUTO VERMUDO: AL MENTE.

16. Pueden resultar orientativas las diferentes representaciones cartográficas cercanas a la cronología que nos ocupa, contenidas en el catálogo de *Cartografía de Galicia*. 1522-1900 del I.G.N. MOPU. / Instituto de Cooperación Iberoamericana A.E.C.I. 1989:

Nº 49. GALICIA 1800.

Nº 51. GALICIA. Caminos. 1814.

- BONET CORREA A., CARBALLO CALERO M.V., GONZALEZ GARCIA M.A. : *El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas.* Pag. 33. Se nos ofrece aquí una visión de alguna de las posibles razones que pueden generar y/o fomentar los caminos, puentes, parages, etc... en estos momentos.

17. *Cartografía de Galicia.* 1522-1900. MOPU / A.E.C.I. 1989. Pág. 74. Nº 41. GALICIA. 1787. (3).

18. CASTRO VOCES, Antonio: "El puente de Portomourisco". Cuadernos del Instituto de Estudios Valdeorreses. 4, 1984. pgs.147-162.

- LOPEZ CANEDA, R.: "El Arciprestazgo de Valdeorras. 1800-1825". Instituto de Estudios Valdeorreses. 1985. pgs. 310-11.

- BONET CORREA, A., CARBALLO CALERO, M.V., GONZALEZ GARCIA, M.A.: *El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas.* 1987; pgs. 7,14, 33, 106, 128-129.

19. Sobre esta población hay tres documentos distintos. En uno de ellos no aparece más que el modelo a cubrir totalmente en blanco mientras en los dos restantes aparece lo transcrito.

- Lucas Labrada: *op. cit.* pp. 175-176.

20. Creemos puede tratarse de uno de los dos hermanos apellidados Del Mazo Munar maestros arquitectos naturales del obispado de Santander, quienes hacia 1777 se encuentran trabajando, junto con el maestro Pedro Fontenla, en los reparos del Puente Mayor de Orense.

21. Sobre la voz GROU aparecen 2 informaciones diferentes; una como Grou (S. Martiño) y otra como San Martiño de Grou. Ambas reflejan la misma información.

22. Relativos a Manzaneda aparecen dos documentos; uno de ellos aparece en blanco y el otro es el transcrito.

23. Nos encontramos aquí con tres informaciones diferentes: Una de MONTERREY propiamente, otra del coto de MOURAZOS y otra relativa al coto de CUALEDRO, VILELA y ATANES. Hemos optado por separar dichas informaciones y hacer las referencias pertinentes.

- LUCAS LABRADA: *op. cit.* p. 174-175. Nos habla de Monterrey en General y del puerto de Villaza en particular.

24. LUCAS LABRADA: *op. cit.* p. 172.

25. La falta de información referente a ORENSE se debe, presumiblemente, a la existencia entre la documentación encontrada en la Carcel Real, de un expediente dedicado exclusivamente al Puente Mayor de la ciudad.

26. OTERO PEDRAYO R.:

- *"Unha impresión da Galicia do Sul no derradeiro ano do século XVIII"*. NOS. Tomo III. Pp. 7-14.

- *"Un interesante itinerario d'un viaxe á través de Galicia no século XVIII"*. NOS. Tomo III. Pp. 220-221.

En ambos artículos se nos ofrece información varia de puentes, caminos, etc... a la vez que una buena visión de lo cotidianidad de la época.

Tambien resulta de interés, la "Sintesis histórica do século XVIII en Galicia". Ed. Galaxia. 1969 obra tambien de OTERO PEDRAYO.

27. LUCAS LABRADA: *op. cit.* p. 176.

28. Hemos ordenando alfabéticamente los puentes dejando entre parentesis el orden original al que hace referencia el texto transcrito.

29. Se hace referencia a 8 puentes en el río Arnoia

30. LUCAS LABRADA: *op.cit.* pp. 111-118/ 172-173.

31. TERRON MENDAÑA, Tomás: *"Los cinco puentes romanos de la comarca"*. Cuadernos do Instituto de Estudios Valdeorreses. 5. 1986. pp 125-127.

32. *Cartografía de Galicia.* 1522-1900. MOPU / A.E.C.I. 1989. Pág. 74. Nº 41. GALICIA. 1787.(4)

33. *Cartografía de Galicia.* 1522-1900. MOPU / A.E.C.I. 1989. Pág. 74. Nº 41. GALICIA. 1787 (4).

34. GALLEGO DOMINGUEZ, O.: *"La organización administrativa"*.: Vilariño de Noguerol.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

I

LA JUSTICIA Y REGIMIENTO DE LA M.N. T.M.L. CIUDAD DE ORENSE, CABEZA DE PROVINCIA, DE VOZ Y VOTO EN CORTES.

Hace saber a á las Justicias de los Pueblos de su comprehensión que por el Señor Intendente general del Reyno, con fecha 5 de Diciembre último, se la ha dirigido el Oficio siguiente.

"El Señor Don Agustin de Betancour, Inspector general de Caminos y Canales, con fecha 22 de Novimbre último me dice lo siguiente:

Deseando que haya en la *Inspección general de Caminos y Canales* que está á mi cargo una noticia de todos los Puentes que se hallan en el Reyno ruinosos, en el todo ó en parte (con las disposiciones que se hayan dado para su remedio), quantos arcos tiene cada uno, y el ancho de los rios sobre que están situados, con la denominación de estos: he de merecer á V. S. se sirva mandar sacar y dirigirme con la mayor brevedad que sea posible una razon arreglada al adjunto modelo de los que se hallen en la comprehension de esa Intendencia; en la inteligencia de que si por la extension de ella no se pudiese dar desde luego noticia de todos los Puentes, se ha de servir v. S. remitirmela de la parte que sea dable, y sucesivamente segun se vayan adquiriendo.

Lo que comuníco á V. S.. par su inteligencia, y la de que con la mas posible brevedad se sirva facilitarme la noticia que se pide en el inserro Oficio por lo que hace á la comprehensión de esa Provincia, arreglandola á la copia del modelo adjunto; y de quedar V. S. en verificarlo así se servirá darme aviso".

Y para su cumplimiento se circula la presente, acompañando el modelo que cita la Orden inserta; previniendo á las Justicias de la Provincia que si en el preciso término de ocho dias no remitiesen á la Escribanía de Ayuntamiento de esa Capital la noticia que se previene parrirá comisionado á su costa á verificarlo.

Orense 30 de Enero de 1804.

Lic. Don Vicente Godino Muñoz — *Don Joseph Lemos.*

D. Joseph de Losada.

Por mandado de S. S.

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

NOTICIA DE LOS PUENTES QUE SE NECESITAN REPARAR, O CONSTRUIR DE NUEVO EN LA JURIS.on DE

NOMBRES DE LOS PUENTES.	IDEM DE LOS RIOS, Riachuelos ó Rambias en que se hallen.	PUEBLOS A CUYA Jurisdicion pertenecen.	ANCHO DE LOS RIOS parage en que estan los Puentes.	NUMERO DE ARCOS que tienen.	EXPRESION DE LA reparacion, ó construccion que necesiten.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Javier Garbayo Montabes

Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Orense

Los fondos y documentos musicales de las catedrales gallegas vienen siendo objeto de estudios musicológicos especializados desde hace años. Las primeras referencias a la riqueza de la música que en ellas se guardaba y al interés de sus compositores fueron realizadas por Santiago Tafall Abad, organista de la catedral de Santiago, en su importante discurso de ingreso en la Real Academia Gallega que versó sobre *La capilla de música de la catedral de Santiago* [1]. Con posterioridad fue D. José Filgueira Valverde quien en la introducción al *Cancionero Musical de Galicia* de CastoSampedro [2], realizó una bien documentada aproximación a la música histórica, dedicando varios párrafos a nuestros primeros templos. Pero la más importante labor, el inventariado e investigación de sus fondos y documentos musicales, comenzó su gran época en 1958 cuando el padre José López-Calo inició en la revista *Compostellanum*[3] la publicación del catálogo musical de la catedral de Santiago. Éste apareció años después, en forma de libro, en la serie de publicaciones del Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca [4]. En fecha más reciente los profesores Juan Trillo y Carlos Villanueva realizaron bajo el patrocinio de la diputación coruñesa, el catálogo y documentario musical del archivo de la catedral de Tui [5], y ambos acaban de publicar el de la catedral de Mondoñedo [6]. Además, es importante señalar que López-Calo esta trabajando actualmente en una nueva edición del de la catedral de Santiago que se integrará en una magna obra, compuesta por varios volúmenes y titulada genéricamente *La música en la catedral de Santiago* [7].

Estas tres catedrales han sido, además, objeto de repetidos estudios por parte de varios musicólogos. Sobre la música en la catedral de Tui, Santiago Kastner publicó en 1958 un importante artículo en el Anuario Musical [8]; y sobre los maestros de capilla y organistas de la catedral de Mondoñedo han

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

publicado diversos trabajos el archivero de la misma catedral, D. Enrique Cal Pardo y el musicólogo francés Guy Bourligueux, en «Estudios Mindonienses» [9].

Respecto a la catedral de Lugo, en la que se ha perdido la mayor parte de la música, tiene ya varias publicaciones don Juan Bautista Varela de Vega, quien también lleva ya muy avanzado el trabajo de catalogación de sus fondos musicales [10] y las biografías de los maestros de capilla y organistas. Sólo Orense ha quedado por varias razones coyunturales al margen de este movimiento de recuperación de nuestro pasado histórico-artístico, hasta el punto de que aún no se han realizado ni su catálogo ni su documentario musicales, trabajos base para abordar estudios posteriores. Y como hijo de esta ciudad, no puedo hacer una referencia así sin cierto tono amargo, al observar que esta parcela fundamental de nuestro patrimonio, permanece totalmente olvidada, y con ella nuestra verdadera historia musical.

Tras escasos artículos en la prensa local y algún estudio documental aislado[11] sobre aspectos muy parciales, el primer trabajo serio sobre la música en nuestra catedral mereció al anterior canónigo archivero del templo, D. Emilio Duro Peña, el Premio Otero Pedrayo, otorgado por el conjunto de las Diputaciones Gallegas. Este estudio, que de manera inexplicable aún no ha sido publicado, es esperado en los círculos musicológicos de nuestro país con verdadera ansia, pues contribuirá a completar el panorama de nuestra música culta y cobrará toda su dimensión en el momento en que, a disposición de la investigación especializada, sea fruto de un riguroso estudio que complete el panorama actual de nuestros conocimientos. No obstante, sabemos que el original se encuentra en manos de la Diputación Provincial de Orense y que, aunque con fecha incierta pues se hace esperar, es su intención que vea próximamente la luz.

Pero aún cuando esto suceda Orense seguirá teniendo una deuda pendiente con el archivo de música de su primer templo: la catalogación de sus fondos, una labor indispensable y previa a cualquier otro tipo de investigación sobre la música religiosa de un templo. Aunque me cabe el honor de encontrarme actualmente trabajando en este proyecto, el trabajo se está viendo rodeado de una serie de circunstancias y paradojas que uno no siempre alcanza a comprender. Por ello, a pesar de que contamos con una pequeña ayuda de la Consellería de Cultura e Xuventude y de que afrontamos nuestra tarea con la ilusión lógica del investigador que tiene ante sí un terreno riquísimo en noticias y prácticamente virgen, el olvido y falta de interés de las propias instituciones orensanas por nuestro proyecto y las actuales circunstancias de incomodidad notable en que tenemos que realizar la investigación, dificultan enormemente la tarea. De todas las maneras, esperamos que pronto nuestra investigación cristalice en

la publicación del *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Orense* y su correspondiente *Documentario musical.*

Pero el objeto del presente trabajo no es dar esta serie de referencias a las que, por otra parte, nos creemos obligados, sino hablar de la música que se guarda en nuestra catedral. En concreto vamos a referirnos a uno de los grandes compositores que fueron maestros de capilla en Orense en los siglos pretéritos: Fray Pascual Enciso y Arriola.

I. Biografía

A la espera de que se publique la obra de D. Emilio Duro Peña que ya nombramos y con la certeza de que la mayor parte de los datos que a continuación ofreceremos sobre la vida de Fray Pascual Enciso se encuentran recogidos en su trabajo, nos referiremos con brevedad a las circunstancias que rodearon su vida. Cal Pardo y Guy Bourligueux se aproximaron a este músico en el trabajo [12] que dedicaron a los maestros de capilla de la catedral de Mondoñedo, señalando su formación musical de mano de José Pacheco, maestro de capilla de aquel notable templo. Nos indican que Enciso era mindoniense de nacimiento y que vino al mundo el 16 de julio del año 1805 en el seno de una familia con ascendentes sorianos y vasco-navarros. El mismo día de su nacimiento fue bautizado con los nombres de José del Carmen, ya que el de Pascual lo adoptó al hacerse monje, como se deduce de la solicitud que dirigiría al cabildo orensano, pidiendo ser admitido a oposición para el magisterio de la catedral bastantes años después [13].

Por los mismos investigadores sabemos que a los 11 años fue admitido como niño de coro en la catedral de su ciudad y que permaneció allí hasta 1825. Los datos que poseemos sobre su estancia en esta capilla musical son pocos, encontrando su nombre sólo relacionado con las actividades propias de los niños de coro. Pero podemos deducir que el Cabildo estaba contento con sus servicios, pues el 11 de julio de 1817 [14] las actas registran una orden para que, dado su buen comportamiento, se le asistiese en una enfermedad, y el 1 de abril del año siguiente [15], se le aumentó un real sobre los dos que ya tenía como sueldo.

En 1823, con 18 años de edad, las mismas actas recogen su solicitud para estudiar órgano [16] y parece ser que en este este aspecto también fue José Pacheco su maestro. Eran tiempos de crisis para la capilla y el 24 de julio de 1822 [17], el Cabildo había ordenado «respecto queda el Maestro de capilla sin ocupación, podrá ayudar a tocar el órgano por ahora y hasta que la fábrica se halle en disposición de dotar competentemente al organista, pues la comisión

se persuade de que dicha ocupación es la más análoga al objeto con que se separó de la mesa esta ración», por lo que es bastante posible que Pacheco fuese el maestro de Enciso en este instrumento.

Esta es la última noticia importante sobre esta su etapa de formación. Poco tiempo más estaría el joven Enciso en la catedral, pues en 1825 [18] tomó el hábito del Cister e ingresó en el monasterio de Oseira como organista. Allí permaneció mientras las circunstancias políticas se lo permitieron y parece que desarrolló un gran labor musical y espiritual dentro de la comunidad. De esta última, así como de su identificación con le espíritu de San Bernardo nos podemos hacer idea a partir de los cargos que ocupó en Oseira. Allí, además de organista, fue maestro de novicios y, desde 1832 y hasta la exclaustración, soprior del mismo. Hemos acudido a Oseira en busca información que completase este panorama, pero nuestra búsqueda fue infructuosa, sin que tengamos datos sobre esta etapa, que de existir, serán con seguridad escasos [19].

También los años comprendidos entre su salida del monasterio y la llegada al magisterio orensano (1853) se nos presentan oscuros. De esa etapa, en la catedral de Orense se custodian algunas composiciones, seguramente llevadas por él mismo al templo al ser nombrado maestro de capilla lo que demuestra que como compositor permaneció activo. Como hipótesis de trabajo, planteamos la posibilidad de que, tras ser exclaustrado, Enciso y Arriola volviese a Mondoñedo y allí entrase de nuevo en contacto con los músicos de la catedral y en especial con el maestro Pacheco. En refuerzo de esta simple hipótesis, señalaremos que algunas de las composiciones suyas que se conservan en Orense muestran influencia de obras que el maestro mindoniense había compuesto durante la estancia de Enciso en Oseira. Es el caso del villancico *Vinde galeguiños* [20], cuyo texto se corresponde con el de una composición de Pacheco que se había estrenado en la catedral de Mondoñedo la Navidad de 1830. Además, el hecho de que en el archivo de esta catedral se encuentren 11 composiciones suyas, prueba que su relación con ese templo no quedó del todo rota al dejar de ser niño de coro de su capilla. Entre ellas tenemos que destacar el aria de tenor para el nacimiento *Noctis erat medium* [21], compuesta en 1842 y que lleva una dedicatoria de Enciso a Pacheco, en la que se declara su discípulo, le agradece que la composición se cante en Mondoñedo y le pide que le indique todas las faltas que la obra pudiese contener.

En diciembre de 1837, como culminación de una larga crisis que afectó al culto y en especial a la música, el Cabildo de la catedral de Orense decidió suprimir la capilla de música. Hasta entonces y desde que el maestro José Rábago en 1819 había pasado a servir a la de Tui, el templo no había vuelto a tener maestros al frente de la capilla. Sus funciones las habían realizado de manera sucesiva los músicos Joaquín Pedrosa [22], Bernardino Torreira y Juan

PUBLICACIONS

Casanovas. Tras la firma del concordato de 1851, la nueva situación posibilitó a la catedral de Orense, como a otras muchas, que se volviesen a proveer algunos de los beneficios que antes mantenían, con lo que las capillas de música experimentaron una etapa de recuperación y muchos magisterios que habían permanecido vacantes, volvieron a proveerse. Así, en 1852 se convocaron en nuestra catedral oposiciones a los beneficios de Sochantre, Maestro de capilla, organista y Contralto, a los que, como dato interesante, señalaremos que se presentaron una alto número de clérigos exclaustrados [23].

Enciso presentó su memorial pidiendo ser admitido a la oposición a maestro de capilla de la catedral de Orense el 9 de enero de 1853. Al tiempo, y a la espera de que se presentase algún otro opositor, el Cabildo catedralicio comenzó a buscar los correspondientes jueces sinodales. Para esta misión se nombró a Laureano Argüelles Toral, «oficial en el Gobierno Civil de esta provincia» [24], y músico del que en el archivo catedralicio se conservan algunas composiciones, y a Manuel Rey «profesor en esta ciudad» [25].

Unos meses después, el 23 de febrero, por decisión del Sr. Obispo de la diócesis, el Cabildo catedralicio escribió una carta a Pacheco, que volvía a estar al frente del magisterio mindoniense. En ella se le preguntaba sobre si sabía de individuos capaces de desempeñar con brillantez los puestos que habían salido a oposición en el templo. Pacheco respondió pocos días después [26], señalando que hasta esa fecha no había podido conseguir ninguna noticia de quienes pudieran presentarse a estos beneficios, y aunque se comprometía seguir haciendo gestiones para buscarlos, indicaba que era muy difícil hallarlos, pues en casi todas las catedrales se había ocupado ya esas vacantes. Esta noticia tomada de las actas capitulares orensanas parece demostrarnos que el propio Pacheco, al no informar al Cabildo sobre quien había sido discípulo suyo largos años, no estaba al tanto de la pretensión de Enciso de ocupar el magisterio vacante.

Los ejercicios de la oposición de Fray Pascual se efectuaron los días 16, 17 y 18 de marzo, de manera que el 7 de abril los jueces firmaron su informe. La censura llegó al Cabildo al día siguiente y en esa misma sesión se leyó un memorial presentado por D. Manuel Arce, «catedrático en el Seminario Conciliar de Lugo», solicitando ser admitido a la oposición al magisterio. En él declaraba que había hecho «oposición a una plaza de Teniente Sochantre y al Magisterio de Capilla, cuyos ejercicios remitidos por el Cabildo a la censura de inteligentes de otras iglesias no han sido devueltos a la de Lugo» [27], sin especificar desde donde. A petición de los señores magistral y maestrescuela y ante el resultado favorable obtenido por Enciso en sus ejercicios, se decidió «suspender hacer la consulta a S. M. hasta que se verifique la oposición del declarado pretendiente y algún otro

que se presentase». De todas las maneras, la propuesta del nuevo opositor no fue adelante y Enciso quedó como único candidato.

Conservamos el expediente completo de su oposición, donde se nos relata con todo detalle el desarrollo de los tres ejercicios que se le propusieron. El primero consistió en componer una fuga sobre un tema o sujeto dado. El segundo en escribir un recitado y un aria para los que se le brindó el texto. Por último, el tercero fue componer un himno, facilitándole la letra en latín, del que la primera estrofa debía ser a cuatro voces e instrumentos, la segunda a tres y la tercera a dúo [28].

Sobre el ejercicio primero, los jueces informaron que «las condiciones de la fuga fueron que se trabajase aquella a 4, haciendo ligaduras y siguiendo los tránsitos que se acostumbran observar en esta clase de composiciones, introduciendo a su final o seculorum el Canto llano del tono». El veredicto estimó reconocer «en esta obra que se ha entrado la respuesta o imitación, en el lugar correspondiente; más a nuestro parecer sería algo más propia la imitación si en la última nota del segundo compás no se hubiera puesto el sostenido bajando con el Do natural hasta el Si del tercer compás, repitiendo en este otro Si semínima, en vez del Do sostenido y arrancando en escala ascendente hasta el Sol del cuarto compás: pero no por eso calificamos de que esté mal la imitación hecha por el compositor, pues no se nos oculta que el sostenido de que llevamos hecho mérito, lo puso con objeto de ceñir estrictamente la respuesta a la propuesta, imitando el semitono que resulta en ésta de Sol a Fa sostenido, con el Re a Do sostenido de aquella, en lo cual difieren las opiniones de acreditados maestros. En el 15º compás advertimos en su primera mitad una quinta falsa o diminuta que no se resuelve: empero no debe de considerarse rigurosamente disonante, y sí acorde que califican algunos autores consonate de cuarta especie, compuesto de dos intervalos de tercera menor y la octava, tal como es el que nos ocupa, y en este sentido la conceptuamos bien armonizada, pues aunque sería mejor evitarla, forzó al compositor a hacer uso de ello para la imitación exacta en el ataque de la fuga. El Canto llano del tono lo hallamos bien introducido».

Por todo lo expuesto, el ejercicio fue apto, «no pudiendo menos que declarar que revela haber estudiado y aprendido con aprovechamiento esta clase de composición, que es la más sublime de la ciencia música», a pesar de que Enciso debía haberse prolongado más en este trabajo «puesto que se limitó a un no crecido número de compases».

El recitado y aria, fue hallado por los jueces bien armonizados, con melodía de buen gusto y notoria propiedad en la aplicación del texto e instrumentación, calificando la obra «en la clase de música libre», de bien trabajada. En la reali-

zación de las dos obras, el opositor utilizó sólo 11 horas, de las 48 que se le habían marcado como límite.

Para el himno se le dieron 24 horas y la composición de Enciso se adaptó igualmente a las condiciones exigidas: «Su primera estrofa, trabajada a cuatro, entra con su paso de efecto agradable, seguido hasta concluir su imitación en la 4ª vez, en que el autor lo deja y continúa con armonías libres hasta finalizar la estrofa. Sigue la segunda a tres, que hallamos de buen gusto aunque sencillo; y prosigue la tercera a dúo, de agradable melodía de tiple y bajo. Este ejercicio, aunque corto, descubre inteligencia y genio artístico», por lo que se calificó de bueno.

Una vez concluidas las composiciones, el 2 de abril, Fray Pascual dirigió con exactitud su interpretación en la catedral, y además hizo tocar un Magníficat con orquesta y órgano obligado, compuesto con anterioridad. Sobre la última obra, los jueces informaron que les había agradado por su buen gusto, «variedad en los cantos y efectos de las armonías; sostenido de pensamiento, con propiedad en la letra y canto llano del sexto tono, lo cual demuestra hallarse dotado el autor de imaginación artística».

Como resultado, el opositor fue calificado apto para desempeñar el magisterio y el día 28 de mayo, a virtud de la propuesta del Obispo de la diócesis, fue nombrado por Real Decreto para ocupar la plaza. La toma de posesión se produjo el primero de julio, pero Enciso no estuvo presente, delegando en su apoderado y sochantre de la catedral, Vicente Puga [29].

Desempeñaría este puesto con celo durante un espacio de 20 años, convirtiéndose en uno de los maestros de capilla fundamentales de la catedral de Orense. Falleció el 9 de diciembre de 1873, dejando en nuestra catedral una abundante producción, y a tenor de las noticias que vierten las actas, podemos deducir que su magisterio transcurrió tranquilo, enteramente dedicado a sus labores al frente de la capilla. Una buena prueba del celo con que ejerció su magisterio y el interés que tenía por que el culto alcanzase la solemnidad que había tenido antaño, es que conservamos numerosas partituras de las maestros Prats, Nájer, Quiroga, Pedrosa y Rábago, que fueron quienes le antecedieron en el magistero orensano [30], copiadas de su propia mano, con indicaciones de la fecha en que, durante su magisterio, volvieron a tocarse en el templo. Esto nos hace pensar que con la llegada de Enciso, la capilla de música de la catedral de Orense volvió a recobrar en cierta medida su esplendor perdido, pues además, las necesidades vocales e instrumentales de su música, así parecen revelarlo. En este sentido, la mayor parte de sus composiciones está escritas con una serie de patrones o elementos fijos: un número de voces que varía entre una, si la composición es para un solista, y ocho, si es con coro; una orquesta compuesta por dos violines, dos flautas, dos trompas, violoncelo, contrabajo o violón,

como elementos casi fijos, a los que se añaden en numerosas ocasiones la viola, uno o dos clarinetes, uno o dos figles, uno o dos fagotes, el bugle o el órgano.

II. Obra

En el archivo de la catedral de Orense llevamos catalogadas hasta el momento 123 composiciones seguras de este maestro, casi siempre autógrafas tanto las partituras generales como en las particelas. La mayor parte fueron escritas durante los veinte años en que este monje del Cister ejerció el magisterio musical en dicho templo. A este número habría que agregar otras obras, en principio anónimas, pero que le hemos atribuido conforme avanzábamos en la catalogación y aquellas que están integradas en otras más amplias –colecciones de salmos, colecciones de cánticos–, por lo que la cifra real de sus composiciones orensanas es algo más alta, cercana a las 150. Fuera de ellas sólo conocemos la existencia de composiciones de Fray Pascual Enciso en las catedrales de Mondoñedo [31] y Tui [32], varias de las cuales fueron compuestas siendo ya maestro de capilla en nuestra ciudad, como nos revelan sus fechas.

Para la confección del Catálogo que a continuación ofrecemos, hemos dividido su producción en dos grandes apartados: composiciones con texto en latín y composiciones con texto en español. En el primero, las más abundantes son las salmos escritos para las Horas, seguidos de las misas y partes sueltas de misas. A continuación vendrían las Lamentaciones escritas para la Semana Santa, en las que Enciso se demuestra seguidor de una tradición en la que su antecesor en el magisterio, Rábago, fue un indiscutible maestro, para finalizar con una pequeña producción de himnos latinos.

Pero creemos que lo más notable de toda la obra de Enciso, se encuentra en sus composiciones en español, pues en ella el maestro se revela como un magnífico exponente de la pervivencia de los villancicos en las catedrales españolas rebasada la mitad del siglo XIX. Los más abundantes son los compuestos al Santísimo, pero en líneas generales, casi siempre están escritos para un número alto de voces que ya no aparecen distribuidas en coros, como sucedía años atrás, sino que a veces se desdoblan en dos, con acompañamiento de una nutrida orquesta.

De especial interés es la presencia entre sus composiciones a la Navidad de un villancico en gallego, al que ya hemos hecho referencia. Este hecho es importante pues en este archivo sólo conservamos tres villancicos en gallego, lo que parece indicarnos que la tradición que años atrás había comenzado Melchor López en Santiago y que después había continuado Pacheco y otros maestros en Mondoñedo, sólo afectó a Orense de manera circunstancial.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Para la correcta lectura del catálogo que sigue, hemos ordenado cada grupo de composiciones en obras fechadas y obras sin fechar. Así, al lado del correspondiente título indicamos la tonalidad en que se encuentra escrita la partitura así como su modo (M= mayor, m= menor), el número de voces que interviene en ella, y los instrumentos que las acompañan. En caso de que sea una composición fechada, ponemos al final el año de su composición. Como la mayoría de las obras se encuentran en el archivo de la catedral de Orense, las que se hallan en los archivos de las catedrales de Mondoñedo y Tui llevan añadida al final las siglas MON y TUc, respectivamente.

Además de estas composiciones, en la catedral de Orense, aunque fuera de lo que propiamente constituye su archivo de música, existen varias composiciones escritas por el maestro en estilo de canto llano y que fueron copiadas y posiblemente escritas en el año 1863. Están incluidas en un cantoral delgado, de mediano tamaño, forrado en piel, con las hojas interiores de papel. Este volumen contiene las siguientes obras:

Fol 1: *In festo Sancti Fernandi Regis. Ad Vesperas.*

Fol. 6 bis: *Missa S Ferdinandi regis et conf.*

Fol. 8 bis: *In festo Sancti Angeli Regni Custodis. Ad Vesperas.*

Estas tres composiciones sen de un mismo copista.

PUBLICACIÓNS

Fol. 18 bis: *Misa de San Francisco Caraciolo.* Es ya de otro copista y parece añadida al libro, pues su hojas están numeradas de manera independiente, aunque se volvieron a numerar posteriormente, siguiendo el orden de las anteriores. En el folio 3 de la composición dice: «Esta misa fue puesta en música por el maestro de capilla Fray Pascual Enciso, beneficiado de esta Santa Iglesia, y escrita por Antonio Villalobos, acólito de la misma»

Fol. 24: *Misa de S. Alfonso Mª de Ligorio, obpo. y confºr.* En el folio 26v dice «Esta misa fue puesta en música por Fray Pascual Enciso y escrita por Villalobos, acólito de esta catedral».

Fol 25 *In festo Purisimi cordis Beate Mariae Virginis.* Al igual que los anteriores, al final dice: «Este oficio fue puesto en música por Fray Pascual Enciso, siendo maestro de capilla de esta Santa Iglesia Catedral y escrito por Antonio Villalobos, siendo acólito de coro. Año de 1863».

Este conjunto de composiciones revelan un mundo totalmente distinto del que se ve en el resto de su producción. Son composiciones sobrias, monódicas, en estilo de canto llano y con melodías que siguen patrones gregorianos: ámbito reducido, sin grandes saltos en sus intervalos y fundamentalmente silábicas y neumáticas. En ellas hace una utilización moderada de los melismas que casi por exclusivo se limitan a los *Aleluyas*.

III. Catálogo

A) En latín:

Misas: *Misa* en sol M; 5 voces, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas, dos figles, continuo, MON; *Misa a 5* en re M, 1846; *Misa a 4* en fa M, 1854; *Misa a 4* en do M, 1855; *Credo, Sanctus y Agnus Dei sobre el «Sacris Solemnis»* en re M, 4 voces, dos figles, contrabajo, órgano, 1855; *Misa sobre el himno «Verbum Supernum prodiens»* en si b M, 4 voces, bombardino, bajón, contrabajo, órgano, 1855-58; *Misa para la Nochebuena* en re M, 5 voces, fagot, órgano, 1855; *Misa pastorela* en re M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, fagot, bajo, 1857; *Misa a 4* en do M, 4 voces, órgano, 1859; *Misa* en do M, 4 voces, órgano, 1859, TUc; *Misa a 4* en si b, 4 voces, órgano, 1860; *Kiries y Gloria para días solemnes,* 5 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, bajón, violoncelo; *Kiries y Gloria* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, violoncelo, contrabajo; *Kiries y Gloria* en fa M, 4 voces, dos violines, clarinetes, dos trompas, acompañamiento.

Oficio de las Horas: *Beati omnes* en sol M, Tiple, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, dos figles, violoncelo, clave, 1853; *Beati omnes* en sol M, 7 voces, dos violines, dos flautas, dos fagotes, violoncelo, violón, 1855; *Beatus vir* en do m, 4 voces, dos flautas, contrabajo, órgano, 1853; *Beatus vir* en si b M, 4 voces, dos violines, continuo, 1872, MON; *Beatus vir* en fa M, 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, violón; *Credidi para el Corpus Christi* en sol M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos figles, órgano, acompañamiento, 1853; *Credidi* en do M, 4 voces, dos violines, viola, dos clarinetes, dos trompas, violón, 1859; *Dixit Dominus* en si b M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos figles, acompañamiento, 1853; *Dixit Dominus* en sol M, 5 voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, figle, órgano, bajo, 1873, MON; *Dixit Dominus* en re M, 5 voces, dos violines, órgano; *Dixit Dominus,* 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, órgano; *Lauda Jerusalem* en re b m, 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, órgano, bajo, 1854; *Lauda Jerusalem* en sol M, 4 voces, dos figles, contrabajo, órgano, *Laudate Dominum* en fa M, 4 voces, dos figles, contrabajo, órgano, 1853; *Laudate Dominum* en sol M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos figles, violoncelo, contrabajo, 1853; *Laudate Dominum* en fa M, 4 voces, Tiple obligado, dos violi-

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

nes, violón, bajo, 1855; *Laudate Dominum en la M,* 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, dos figles, violoncelo, órgano, 1873, MON; *Laudate pueri* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, órgano, 1855; *Laudate pueri* en sol M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, contrabajo, 1857; *Laetatus,* 4 voces, dos fagotes, contrabajo, órgano; *Nisi Dominus* en do M, 6 voces, dos violines, dos flautas, dos fagotes, contrabajo, órgano; 1855; *Credidi, Beati omnes y Lauda* en re M, sol M, y si b M, 6 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos figles, bajo, órgano, 1853; *Salmo tercero de nona* en sol M, 4 voces, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, dos figles, órgano, 1859; *Vísperas breves para la festividad de Nuestra Señora,* 4 voces, dos violines, bajones, contrabajo, órgano, 1859; *Vísperas para segunda clase de apóstoles y confesores,* 4 voces, dos violines, flauta, dos trompas, órgano, 1863*; Vísperas breves de vírgenes y confesores,* 1871;*Vísperas,* 4 voces, dos violines, b; *Vísperas obligadas de tenor,* 4 voces, Tenor obligado, dos violines, dos clarinetes, dos trompas, bajo, violón; *Magníficat* en si b M, 4 voces, dos violines, flauta, dos clarinetes, dos trompas,dos figles, violoncelo, 1849; *Magníficat,* 4 voces, dos violines, flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, acompañamiento; *Miserere* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, oboe, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, acompañamiento.

Lamentaciones de Semana Santa: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo* en si b M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes o dos figles, violón, 1860; *Lam 2ª del Miércoles Santo* en fa M, Tenor o Tiple , Bajo, dos violines, viola, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, violón, 1858 *Lam 2ª de Miércoles Santo a dúo;* en fa M, Contralto, Tenor, dos violines, viola, clarinete, dos trompas, fagot, violón, 1858; *Lam 3ª de Miércoles Santo* en do m, 4 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violoncelo, 1857; *Lam.3ª del Miércoles Santo* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violoncelo, 1861; *Lam 1ª de Jueves Santo* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos fagotes, dos trompas, dos saxofones, armonium, 1869; *Lam.1ª del Jueves santo* en fa M, 4 voces, dos violines, violón, 1872; *Lamentación 1ª del Jueves Santo* en do M, 8 voces, dos violines, violoncelo; *Lam 2ª del Jueves Santo* en sol m, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, violoncelo, violón; *Lamentación 2ª del Jueves Santo* en fa M, Contralto, órgano; *Lam 3ª del Jueves Santo,* 4 voces, dos violines, viola, dos clarinetes, dos fagotes, violoncelo, 1859.

Varia: *Responsorio primero para la Navidad* en re M; 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, violón, órgano, 1855; *Regina caeli* en do M, 6 voces, bajón, 1844; *Regina caeli* en re M, 4 voces, dos violines, violón, 1855; *Salve* en si b M, 3 voces, dos violines, dos clarinetes, dos cornos, bugle, dos figles, trombón, 1858; *Iste confesor* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violón, órgano, 1863.

B) En español y gallego:

A la Navidad: *Cantemos gozosos al niño divino* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, órgano, 1854; *Venid orensanos, venid a Belén* en fa M, 5 voces, dos violines, dos trompas, dos fagotes, violón, 1861; *Serás tu nuestro consuelo* en si M, 8 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, bombardino, violón, 1860; *Cantemos al niño que es bello y hermoso* en do M, 8 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, bombardino, violón, 1860; *Vamos a Belén pastores* en re M, 5 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violón, contrabajo, 1862; *Zagalillas tiernas* en re m, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, violón, 1867; *Del sabio profeta* en sol M; *Dulce dueño del alma* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, órgano; *Vinde galeguiños* en si m, 4 voces, dos violines, violón

A los Santos Reyes: *Estruendos sonoros* en do M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, bajo, 1855; *Los tres reyes de Arabia* en sol M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, violón, 1856; *Venid pastorcillos zagales llegad* en re M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, violón, 1857; *Sigamos a los Reyes Santos* en sol m, ¿8 voces?, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, bombardino, violón, 1860; *Tres reyes de Arabia* en re M, 5 voces , dos violines, dos trompas, dos fagotes, violón, 1862; *Que suenen zambombas, clarines, timbales* en do M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos trombinos, violón, 1867.

Al Santísimo: *Oh admirable Sacramento* en mi b M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, bajo, 1850; *Oh admirable Sacramento* en fa M, 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violoncelo, 1858; *Oh admirable Sacramento en* si b M, Alto, dos violines, viola, dos flautas, dos trompas, violón, 1860; *Seres que el globo poblais* en re M, 4 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, bugle, 1855; *Dulcísimo amante, manjar de la vida* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, violón, bajo, 1856; *Pueblos y naciones, venid* en re M, 6 voces, dos violines, viola, flauta, clarinete, dos trompas, fagot, figle, bajo, 1855, MON; *Suba en nubes de incienso,* en mi b M, 4 voces , dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, figle, violoncelo, contrabajo, 1857; *El sagrado convite* en sol M, 1858; *Suba en nubes de incienso* en mi b M, 5 voces, órgano, 1859; *Gustar tu comida excelso señor* en sol M, 6 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos figles, violón, 1859; *Gustar tu comida* en sol M, 6 voces, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas,dos figles, violoncelo, bajo, 1859, MON; *Recibid piadoso nuestra tierna memoria* en do M, 6 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos figles, violoncelo, 1859; *Voces armoniosas* en si B M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas,violón, 1860; *Gloria excelso Dios que nos perdonas* en fa M, 6 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos trompas, bajón, violoncelo, 1860; *Elogio al Santísimo* en si b M, S, dos violines, dos flautas, dos trompas,violón, 1861; *Tu sangre Dios y Tu Cuerpo,* 4 voces, dos violines, viola, dos trompas, dos figles, violoncelo, 1861; *Hosan-*

na a ti Dios mío en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violoncelo, 1863; *Salve Rey inmortal* en fa M, 5 voces, dos violines, dos violines, flauta, dos trompas, fagot, violoncelo, bajo, 1863, MON; *Ven del cielo gran Señor* en fa M, Tiple o Tenor, Tiple o Bajo, dos clarinetes, dos trompas, violoncelo, 1866; *Rey de la gloria* en si b M, 4 voces , dos violines, dos trompas, dos fagotes, contrabajo, violón, 1867; *A la tierra bajad querubines* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, bombardino, violoncelo, 1869; *Eres el consuelo librando del mal* en sol M, 4 voces, dos violines, bugle, violón, contrabajo, 1871; *Celebra alma mía con himnos de gloria* en la M, 4 voces , dos violines, violón, 1872; *Loor, loor mil veces al Dios* en do M, 4 voces , dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos figles, dos fagotes, órgano; *Sacris solemnis* en re M, 8 voces , dos violines, viola, dos flautas, dos trompas, bajo; *A la tierra bajad querubines* en fa M; *En nuestros altares* en do M, 5 voces, dos violines, viola, violoncelo, bajo, MON; *Gloria al excelso Dios* en fa m, 5 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas,violoncelo, bajo, MON; *Recibid Dios piadoso* en re, 6 voces, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas, figle, violoncelo, MON; *Tu sangre Dios* en fa M, 5 voces, dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas, violoncelo, bajo, MON.

A la Virgen: *Aunque Dios la elevó sobre toda criatura* en do M, 2 voces, dos violines, órgano, 1870; *Ven del cielo gran Señora* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos fagotes, violoncelo; *Madre de Dios sacrosanto* en sol M, 5 voces, dos violines, dos flautas, continuo, TUc.

A San Martín: *El hombre afligido llegue a Martín* en fa M, Tiple, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, órgano, 1854; *Santo Martín, buen soldado* en do M, 6 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, dos figles, violón, 1857; *Otra vez sea ad mirado* en do M, 4 voces, dos violines, viola, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas,violón, 1858; *De gran caridad en el mundo* en mi m, 5 voces, dos violines, violón, 1859; *Oyenos, piadoso, ínclito Martín* en fa M, 5 voces, dos violines, viola, dos trompas, dos fagotes, violón, 1860; *Con indecible gozo* en fa M, 4 voces, dos violines, dos trompas, dos fagotes, violón, 1861; *Mil himnos en este templo* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violón, contrabajo, 1862; *Tu nombre es el nombre que invoca el mendigo* en re M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violón, 1864; *Cantemos orensanos con dulce alegría* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos cornos, dos fagotes, órgano, 1865; *Acordes hoy pulsemos las arpas de marfil* en sol M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, violón, 1863; *O Martín de eterna memoria* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, 1866; *Albricias orensanos* en fa M, 5 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fagotes, bajo, 1867; *Con indecible gozo un día celebramos* en fa M, 5 voces, dos violines, violón, 1871; *Bendice, oh Martín, al pueblo orensano* en la M, 5 voces, dos violines, violón, 1872; *En oda eterna* en la M, 4 voces, dos violines, violón, 1870; *Con indecible gozo* en fa M, 4 voces, dos violines, violón, 1870; *Acordes hoy pulsemos las arpas de marfil,* 4 voces, dos violines, violón, 1873; *Orensanos Gozosos cantemos* en fa M, 4 voces, dos violines, dos flautas, dos trompas, dos fago-

tes, violón; *Oyenos piadoso, ínclito Martín,* 5 voces, dos violines, viola, dos cornos, dos trompas, dos fagotes, violón.

Varia: *A Dios, Esther, bella, hermosa,* 4 voces, dos violines, dos flautas, violón, 1857; *Oda a Judith esperanzada*, 4 voces, dos violines, dos flautas, violón, 1857; *A la Virgen,* 4 voces, dos violines, dos flautas, violón, 1857; *Pues médico eres* en re M, vill.a San Roque, 4 voces, dos violines, dos clarinetes, dos figles, dos fagotes, órgano.

NOTAS

1. Santiago Tafall Abad, «La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Notas históricas», *Boletín de la Real Academia Gallega.*, XXVI, La Coruña, 1931.
2. José Filgueira Valverde, Introducción al Cancionero musical de Galicia (de Casto Sampedro y Folgar), Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1982.
3. José López-Calo, «El Archivo de música de la Catedral de Santiago de Compostela», *Compostellanum*, vols. III-XI, Santiago de Compostela, 1958-1966.
4. José López-Calo, *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Compostela,* Instituto de Música Sagrada de la Excma Diputación Provincial de Cuenca, 1972.
5. Joàm Trillo Y Carlos Villanueva, *La música en la catedral de Tui*, Diputación de La Coruña, 1987.
6. Joàm Trillo y Carlos Villanueva, «El archivo de música de la catedral de Mondoñedo», *Estudios Mindonienses*, vol. 9, 1993.
7. José López-Calo, *La música en la catedral de Santiago de Compostela,* Diputación de La Coruña. En estos momentos se ha publicado ya el primer volumen del catálogo (1991) y pronto aparecerán los dos siguientes.
8. Santiago Kastner, «Nota sobre la música en la catedral de Tui», *Anuario Musical*, XIII, 1958.
9. Enrique Cal Pardo y Guy Bourligueux, «Organistas de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo», *Anuario Musical* , XXXVI, 1981 y «Maestros de capilla de la catedral de Mondoñedo», *Estudios mindonienses*, 2 y 4, 1986-88.
10. Juan Bautista Varela de Vega, «El archivo de música de la catedral de Lugo», *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Madrid, 1992. En prensa.
11. Martínez Sueiro, M, «Relación de libros de música de la catedral de Orense en 1589», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos,* vol. VI, 1918-1932.
12. Cal Pardo y Guy Bourligueux, «Maestros de capilla de la Catedral de Mondoñedo», p. 292.
13. Memorial dirigido por Fray Pascual Enciso al Cabildo orensano el 9 de enero del año 1853, *Expediente de oposición a los cuatro beneficios de sochantre, maestro-capilla, organista y contralto, vacantes en esta santa iglesia catedral de Orense, primera provisión después del concordato de 1851*, Archivo de la Catedral de Orense, Legajo organistas. Sin foliar.
14. Actas capitulares de la Catedral de Mondoñedo, vol. XXIV, fol. 126. Agradecemos a los profesores Joàm Trillo y a Carlos Villanueva la información, inédita en la mayoría de los casos, que nos han proporcionado de las actas capitulares mindonienses.
15. Actas capitulares de la Catedral de Mondoñedo, vol. XXIV, fol. 362, 1-4-1818.
16. Actas Capitulares de la Catedral de Mondoñedo, vol. XXVI, fol. 5, 19-1-1823.
17. Actas Capitulares de la Catedral de Mondoñedo, vol. XXVI, fol. 168-170.
18. Ver nota 13.
19. Acudimos al monasterio de Oseira en busca de información sobre estos años. Allí el bibliotecario, Fray Damián Yáñez, se mostró gratamente sorprendido por lo que el calificó de

«descubrimiento» pues desconocía todo lo referente a Fray Pascual Enciso. Él, como buen conocedor de los temas relacionados con la exclaustración, nos informó de lo infructuoso que podría resultar la búsqueda de datos sobre un monje en los años previos e este hecho, por lo disperso y fragmentario de la documentación conservada. Desde estas páginas queremos agradecerle la amabilidad y entusiasmo con que nos atendió.

20. Archivo de música de la Catedral de Orense, Leg. XXIX (provisional). Ver: Carlos Villanueva, *"Vilancicos galegos do Nadal"* Biblioteca 114, El correo gallego 191 p. 58.

21. Trillo-Villanueva, «El Archivo de música de la Catedral de Mondoñedo», p. 290, núm 1.194, 1993.

22. Joaquín Pedrosa fue organista de la catedral de Orense entre los años 1805 y 1835, haciendo también las veces de maestro de capilla tras la marcha de Rábago a Tui. De él, en el archivo orensano se guarda una abundante y variada producción. Archivo de Música de la Catedral de Orense, legs. XIV-XXII (provisional).

23. Estos fueron: Fray Pascual Enciso y Arriola, monje Bernardo, exclaustrado del monasterio de Oseira y aspirante al magisterio de la capilla; Fray Bernardo Rotéa y Osorno, natural de Tui y monje exclaustrado de la orden de San Benito, del monasterio de Corias (Asturias) que se presentó al beneficio de organista, Fray Vicente Antonio Tettamancy, presbítero exclaustrado de la orden de la Merced, residente en Miranda (Asturias), y Fray Vicente Lorenzo Puga que era ya salmista en Orense y aspiraba al puesto de Sochantre.

24. Actas capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1851-1855, fol. 93 v.

25. Actas capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1851-1855, fol. 108v.

26. Actas Capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1851-1855, fol. 109, 14-3-1853.

27. Actas Capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1851-1855, fol. 114.

28. Todos los datos sobre la oposición de Enciso están tomados del memorial de la misma que se conserva en el Archivo catedralicio y al que ya nos hemos referido. Los referentes a los exámenes se corresponden con la censura de los jueces Laureano Argüelles y Manuel Rey, firmada el 7 de abril de 1853.

29. Actas capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1851-1855, fol. 130v

30. A lo dicho habría que añadir que también se guardan en Orense obras de Pacheco, copiadas por Enciso.

31. Trillo-Villanueva, «El archivo de música de la catedral de Mondoñedo», pp. 289-290.

32. Trillo- Villanueva, *La música·en la catedral de Tui*, pp. 237.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Mercedes Gallego Esperanza

Lo folclórico y lo sentimental como elementos emocionales en la escultura pública gallega

En el siglo pasado las corrientes románticas comienzan a acrecentar el interés por el estudio de las costumbres. Lo folclórico es utilizado con frecuencia en el arte gallego, pero, en la mayoría de los casos, más en su vena sentimental que como medio de denuncia social. La escultura pública seguirá también esa pauta, aunque curiosamente no lo hará hasta ya entrado el siglo XX, pues en el siglo XIX se prefiere homenajear a prohombres y decorar sus pedestales con alegorías. Así a lo largo del presente siglo encontramos en nuestra escultura la iconografía del gallego folclórico y festivo; y apenas la del gallego mísero y sufrido, reducida a un pequeño número de artistas concienciados.

En la escultura pública, que no en otra, esta preferencia por lo folclórico y festivo se puede explicar en que el galleguismo que la preside no es fruto de las presiones nacionalistas ni de un afán etnográfico, sino que se debe, en unos casos, al populismo de los promotores y en otros, a la creatividad del artista. Así la cultura e imaginación de unos y otros determina estas situaciones y no otras más intelectuales. A la postre son obras en las que no se corre el riesgo del rechazo por parte de un público mayoritario, siempre receptivo a lo sentimental y a lo patrio-festivo.

Todo ello lleva a que a las obras les falte un auténtico aliento social, quedando ocultas bajo unos tópicos heredados en muchas ocasiones de los grabados finiseculares y de la literatura, reflejando un modo de vivir del país muy superficial y convirtiéndose estos monumentos en instrumentos de difusión de un folclorismo emocional y alguna vez hasta almibarado. En contadas ocasiones se encuentran intentos de penetrar en raíces más profundas que permitan poder abordar fenómenos sociales. Así la falta de una participación y de un compromiso político, en concreto nacionalista, que podía haberlas acercado a la realidad del país, contribuyó también a que se desviaran por el camino de lo

emocional. La confirmación la tenemos en que a comienzos del presente siglo coincidiendo con la fase de afirmación del nacionalismo en Galicia, se erigen un grupo de monumentos con temática folclórica, al menos en alguna de sus partes. Monumentos como el dedicado a *Los héroes de Pontesampaio* en Pontevedra o a *Rosalia de Castro* de Santiago podían haberse prestado para la exaltación nacionalista, sin embargo, ninguno de ellos aparece comprometido con esta ideología, tendiendo más a lo festivo.

En 1916 se erige el que podía haber sido el más simbólico de todos ellos, el de Rosalía, más aún si tenemos en cuenta que su inauguración coincide con un año importante para el nacionalismo gallego, por la llamada de Villar Ponte a los intelectuales, para reivindicar la cultura y la lengua gallega. Sin embargo, todo él se aleja de lo que podía ser la idea nacionalista, desviándose en unos aspectos, por el camino del folclorismo y en otros sometiéndose a la grandilocuencia de los esquemas generales del monumento conmemorativo de la época. Autores, tamaño y la gran corona de España que lo remata atestiguan este último apartado. El folclórico, queda patente en la temática de su parte posterior: una pareja de gallegos melancólicos que despiertan el espíritu sentimental y la nostalgia que caracteriza la obra de la homenajeada, hecho que se ve confirmado por una cartela de mármol que reproduce una de sus poesías en la que alude a la despedida, al adiós:

¡Adiós groria! ¡adiós contento!,
¡deixo a casa onde nacín,
deixo a aldea que conozco,
por un mundo que non vin!
adiós, adiós que me vou,...

Incluso la forma de financiarlo fue también más popular que política pues se recurrió a la sensibilidad de los maestras de escuela, a tómbolas y a fiestas. Aunque la idea de su construcción la había iniciado en 1912 un grupo de periodistas coruñeses, sería Vicente Fraiz el que acabaría haciéndose cargo de la comisión. Fraiz era conocido por sus iniciativas en favor de la cultura gallega, pero sobre todo destacó como pedagogo. Cabe añadir para ver el despego de la obra cara al nacionalismo, que el día de la inauguración, González Besada, varias veces ministro del gobierno central, fue el invitado de honor y que se interpretó la Marcha Real y el Himno a Rosalía, pero no el Himno Gallego lo que levantó críticas en la prensa de los días siguientes.

Tampoco llega a convencer en este aspecto el *monumento a los Héroes de Pontesampaio* inaugurado unos años antes; a pesar de que el tema se podía prestar, ya que conmemora la batalla en la que un ejército de guerrilleros, al

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE CÓRDOBA

frente del cual estaba Pablo Morillo, puso fin a la ocupación francesa en Galicia. Del conjunto integrado por varias esculturas, llama la atención una figura alegórica femenina, "la madre gallega", inspirada en la mujer del pueblo, en la campesina. Sin embargo no convence, resulta artificiosa con sus ropas azotadas por el viento y su gesto de exaltación, mientras sostiene el escudo con las armas de España. Se puede decir que despierta un sentimentalismo patrio, pero no el espíritu nacionalista.

Es evidente que al margen del factor nacionalista, del que acabamos de notar su ausencia en las primeras décadas del siglo, existieron otros de tipo sociológico que sí marcaron la temática de la escultura pública gallega hasta nuestros días, fomentando la presencia de lo folclórico y lo sentimental en ella. Nos referimos, en primer lugar, al hecho de que Galicia asienta sus pilares sobre una civilización rural y marinera; en segundo lugar, a la literatura que en numerosas ocasiones poetiza estos modos de vida; y por último, a la emigración, sobre todo a la de la primera mitad de siglo hacia América, que llenó de emotividad y añoranza a gran parte de nuestra cultura popular.

El primer factor está muy enraizado y a la vez extendido fuera de la propia región, llegando a identificar lo gallego con la vida rural produciéndose una idealización espiritual del campo en detrimento de otros aspectos. El folclorismo se vuelve más acentuado, más festivo, cuando trata temas rurales, mientras que en los marineros la temática suele ser más realista, aproximándose más al trabajo en sí y a sus penalidades. La obra que mayor realismo y convicción le da al tema del campesino, tantas veces tratado en nuestra escultura pública es *O Labrego* inaugurada en Lalín (Pontevedra) en 1986. Se trata de una pieza que toma como modelo otra de tamaño más reducido y realizada también por el escultor Acuña varios años antes. Representa a una pareja de campesinos curtidos por los años y el trabajo que elevan sus miradas y los frutos de la tierra al cielo. El calzado burdo, las azadas, el traje sencillo sin adornos, propio de los labradores más humildes, confieren credibilidad y hacen pensar en un Angelus escultórico. El grupo transmite al espectador sus vivencias y sufrimientos, o lo que es lo mismo, la esencia del pueblo gallego, con una técnica precisa y sin caer en el detallismo exagerado. Curiosamente, con esta obra se cierra el ciclo del labriego en nuestra escultura pública. El tema había iniciado su historia a comienzos del presente siglo, cuando Benlliure recurre a él para los relieves del *monumento a Montero Rios* en Santiago. Es evidente que, para el escultor valenciano, la joven pareja o la aldeana con el ganado, ambos enmarcados por frutos, son meros temas decorativos realizados con una técnica de veladuras y un modelado blando que resulta muy apropiado para dar esa imagen anecdótica y hasta bucólica de la región. Algo semejante sucede con la gallega del *monumento a Pais Lapido* en Santiago, la cual, a pesar de la gran minuciosidad

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

con que ha sido tratado su atuendo, no es más que una disculpa para mostrar una placa alusiva a la Exposición Gallega de 1909, en la que el homenajeado había sido uno de los promotores.

A finales de los años sesenta, la ciudad de La Coruña dedica un *monumento al Alcalde Molina*. Se trata de un sencillo monolito que lleva en los laterales sendos relieves en bronce. En uno, aparece un lugareño de perfil ataviado con el traje típico tocando la gaita, un hórreo de fondo completa la escena; en el otro, un marinero con traje de faena se esfuerza en el trabajo, una torre de Hércules en la lejanía sitúa la escena. Los dos relieves son ejemplos muy válidos para ilustrar lo expuesto al comienzo de este apartado, cuando nos referíamos al diferente tratamiento que le suele dar la escultura pública al tema del campesino y del marinero. El primero va más asociado a lo festivo y lo folclórico, mientras que el segundo suele ir más ligado al esfuerzo y al trabajo. El tema del mundo rural vuelve a aparecer en el *monumento a Rosalía de Castro* en Lugo. El pedestal, que sustenta el busto de la poetisa, lleva relieves labrados en sus caras, dos de ellos representan, dentro de un estilo muy artesanal, escenas campesinas. En una de ellas a la orilla del mar unas vacas pastan en torno a un cruceiro y en la otra, una pareja de labradores aparece en su ambiente definido por la presencia de elementos tan típicos como el carro, el hórreo o el pajar. La ausencia de perspectiva hace que los objetos casi se superpongan dando un resultado final bastante confuso.

La manera de interpretar el mundo rural gallego del pintor Virxilio, es muy diferente a lo visto hasta ahora. En 1989 y 1990 la COTOP le encarga dos obras para colocar en áreas de descanso de carreteras orensanas. El artista más pintor que escultor lleva a murales de azulejos enmarcados por piedra rústica su técnica pictórica y su temática. La primera, a base de dibujo y colores planos y gruesos trazos negros para los contornos; la segunda, con campesinas robustas y coloreadas rodeadas de frondoso follaje. El mundo femenino, de la etapa pictórica en la que se inspiran los murales, es el más fructífero y personal de Virxilio y está lleno de sencillas y bucólicas campesinas que despiertan la ternura del espectador.

La presencia del campesino típico no termina aquí. La literatura crea un prototipo folclórico y sentimental que la escultura toma y recrea en los homenajes a sus creadores. Curros, Rosalía, Añón y otros tienen sus monumentos custodiados por algunos de estos personajes, no coincidentes, en algunos casos, con el espíritu del escritor por el desconocimiento o por la falta de sensibilidad del escultor o de los promotores. El *monumento a Curros Enríquez* en Vigo ostenta en su frente un relieve en mármol que representa a una gallega de perfil caminando con gran donaire y ataviada con el traje típico, va tañendo una lira como alusión directa al homenajeado. Aquí el escultor, Coullaut Valera, se

PUBLICACIONS

aleja de lo social e incluso de lo sentimental para centrarse en lo festivo, pues joven tan alegre no está en consonancia con la obra de Curros Enríquez. Evidentemente el escultor no la conocía, siendo explicable si tenemos en cuenta su origen sevillano y su trayectoria dentro de la escultura pública nacional. Basta recordar sus *monumentos* a los *Saineteros madrileños*, a *Juan Valera* o a los *Hermanos Alvarez Quintero*, todos ellos en Madrid y todos ellos con la figura de la mujer idealizada e inexpresiva como tema importante.

En el monumento a *Rosalía de Castro* en Santiago, al que ya nos hemos referido ampliamente al hacer referencia al nacionalismo, observamos como la pareja de apuestos gallegos que aparecen en la parte posterior es utilizada como elemento alusivo a la obra de la poetisa donde la nostalgia y la despedida están presentes.

Esquema e iconografía similar utiliza en Padrón (La Coruña) a finales de los años cincuenta el escultor José Mateos, cuando ejecuta otro monumento dedicado también a la poetisa, obviando las diferencias artísticas que son considerables y en las que, el de Santiago supera considerablemente al de Padrón, tanto en concepción como en técnica. José Mateos vuelve a insistir en el tema de la despedida como ya lo hiciera Clevilles y al igual que él coloca en la parte posterior del monumento un relieve, en Santiago eran figuras de bulto redondo, en el que un joven consuela a una afligida mujer en el momento de la partida y también reproduce unos versos de Rosalía referentes al tema que acentúan el matiz sentimental de la escena:

Este vaise y aquel vaise
e todos todos se van
Galicia sin homes quedas...

En el *monumento a Lamas Carvajal* que se inaugura en Orense en 1949 se coloca, a ambos lados del busto del poeta, una pareja extraída de su obra. Son las figuras de *O tío Marcos d'a Portela* y *a rapaza*, personajes popularizados por Lamas Carvajal, aunque el primero tiene un origen real y ya es citado en el siglo XVIII por el Padre Sarmiento. El escritor orensano lo reelabora y sostiene durante algún tiempo una publicación en gallego con ese nombre. Como cabía esperar ambos aparecen vestidos a la manera campesina y mientras ella sujeta una flor en su mano derecha y va descalza, él sostiene un libro sobre sus piernas y sujeta la *moca* o bastón con una de sus manos. Muestran una actitud pensativa y melancólica. La obra se debe al escultor orensano Faílde y difiere, sobre todo en cuanto a canon, de los modelos que más tarde darán fama al artista. Se puede decir que por su sencillez y rusticismo ofrece mayor credibilidad que las ya citadas.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

El capítulo de la presencia de temas y tipos folclóricos en obras dedicadas a las grandes plumas gallegas se cierra con un sencillo monumento en el que una pareja sedente de campesinos en actitud ensimismada, custodia el busto que el pueblo coruñés de Serra de Outes dedica al poeta Francisco Añón, un nostálgico de Galicia, que pasó más de la mitad de su vida fuera de ella lo que no le impidió ser considerado como uno de los pioneros del *Rexurdimento*.

Si tenemos en cuenta que la emigración ha sido una experiencia singular en el desenvolvimiento cultural de Galicia, conviene insistir, aunque sea de forma somera, en las influencias de este hecho en la escultura pública. En primer lugar, hay que especificar, que es la emigración a América en la primera mitad del siglo, quizás por su carácter más definitivo que la que se realiza a Europa en la segunda mitad de siglo, la que se muestra más sentimental y nostálgica y con mayor vena de inspiración, contribuyendo así, en gran medida, a llenar de añoranza alguna de las obras. El emigrante una vez que llega y se asienta en el nuevo país crea asociaciones culturales con fuertes referencias a la tierra gallega, manteniendo vivo el contacto a través de intercambios culturales y donativos para obras filantrópicas. En este sentido, basta recordar los actos y publicaciones promovidos por centros gallegos americanos. Más de una estatua se benefició de este altruismo, correspondiendo a la vez a sus promotores con una iconografía costumbrista o alusiva al tema de la emigración, con marcada preferencia por el momento de la despedida o del adiós. Curiosamente la emigración a Europa, a partir de los años sesenta, actúa de forma contraria, ya que trae consigo la desruralización, rompiendo con ello la magia de la morriña campesina.

Aunque los monumentos que se dedican de forma específica a la emigración se erigen todos ellos en las últimas décadas, resultan también interesantes aquellos que tocan el tema de forma indirecta como es a través de donaciones, de placas con dedicatorias, de escenas o de símbolos alusivos, porque están confirmando que eso es algo que se encuentra en la cultura y en la forma de ser y de pensar de las gentes. Es un hecho, que por frecuente, ha dejado una secuela en el pueblo y que, con asiduidad, se manifiesta en el arte.

El tema de la despedida preferentemente entre la pareja en varias obras y siempre aludiendo bien directa o indirectamente a la emigración, aparece en los dos *monumentos de Rosalía e Castro* ya citados. La poetisa era una buena conocedora del problema que ella misma padeció, quién mejor para describir la pena de la partida o la morriña en tierra extraña. Sin embargo, es de justicia reconocer que los intentos de llevar a la piedra sus sentimientos están muy por debajo del mensaje literario, han quedado en lo anecdótico, en lo sentimental, en lo tierno, la piedra ha resultado más blanda que la pluma a la hora de transcribir el dolor. De nuevo el adiós lo encontramos en un pequeño relieve de

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

bronce con el que el pueblo de Lalín (Pontevedra) homenajea a la emigración. Se trata de una escena costumbrista, en la que una pareja de ancianos ya encorvados y vestidos al modo campesino despiden desde una arboleda a un barco que se aleja. Es una de las escenas más conmovedoras de todas cuantas tratan el tema. Su autor, el escultor Acuña, aprovecha todos sus años de experiencia y la posibilidad que ofrece el relieve para la descripción del paisaje que ejecuta con gran naturalismo.

Los años ochenta fueron de los más prolíferos en este tipo de monumentos favorecidos por cierto auge económico y sobre todo por el respaldo político de algunas instituciones. La mayoría de ellos, sin grandes pretensiones, siguen manteniendo una iconografía tradicional, con alguna innovación técnica en contadas ocasiones, y sólo la vena folclórica, por la actualización de los modelos, deja paso a un sentimentalismo más frío que el de las décadas anteriores.

Existe otro factor sociológico que a partir de la segunda mitad de siglo aparecerá con cierta asiduidad en la escultura pública. Nos referimos a esos oficios o tipos, hoy casi en extinción, que ya forman parte de nuestra cultura y folclore y que son motivo de homenaje, sobre todo, en aquellas zonas de las que solían proceder. El más popular y conocido de todos es el *gaiteiro*. Su presencia, no sólo era una constante en festejos y romerías, sino también en el arte, en el que se encuentran representaciones suyas desde el Románico hasta nuestros días, con especial mención a los grabados finiseculares que nos dan innumerables visiones del personaje y que son fuente de inspiración directa para la escultura. En la literatura, escritores de la talla de Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Lamas Carvajal o Noriega Varela, entre otros, han escrito sobre él. En cuanto a su presencia en el monumento conmemorativo, lo hallamos por primera vez en uno de los relieves que adornan el *monumento a Montero Ríos* en Santiago. Benlliure sigue siendo el pionero en estos temas que para él no son más que elementos decorativos de éxito asegurado. El relieve trabajado en forma de medallón y rodeado de espigas representa a un gaiteiro de medio cuerpo acompañado de un tamborilero. Mantiene la técnica de los ya vistos anteriormente, pero con un tratamiento de los rostros menos idealizado.

La iconografía sobre el gaiteiro no se vuelve a encontrar en la escultura pública hasta 1965 en que se inaugura en Ribadeo (Lugo) el *monumento al Gaiteiro*. Todo él en piedra, está concebido entre el estilo conmovedor y primitivo de su autor, el orensano Antonio Faílde, que a la hora de labrar la figura principal del gaiteiro se ve obligado a romper sus esquemas para adaptarse al gusto del cliente, que demanda un buen mozo. Así lleva a escala monumental un tipo ya familiar en su obra, pero que pierde parte del sentimentalismo que encierra su escultura. En los laterales lleva sendos relieves, en uno, un grupo de niños y adolescentes cantan y tocan varios instrumentos, aparece más desta-

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

cada la joven que toca la gaita; en el otro, se alude a la *muiñeira* con un grupo de jóvenes bailando. El movimiento y soltura de éste, contrastan con la frontalidad y quietud del primero, pero ambos recuperan la ternura y personalidad del artista del que se puede decir, que es uno de los artífices del nuevo folclorismo escultórico. Pocos años después la figura del gaiteiro vuelve a convertirse en tema decorativo del *monumento al Alcalde Molina* eregido en La Coruña. En uno de los laterales se colocó un relieve en bronce con un apuesto gaiteiro de cuidada indumentaria que denota la procedencia gráfica del autor.

En los años ochenta se levantan dos monumentos en los que se perciben cambios de estilo y concepción. El primero de ellos y que inaugura la década, es el dedicado a *los Gaiteiros de Soutelo*, los hermanos Cachafeiro, que formaban un grupo de gaitas muy querido y que pasearon la música gallega por España y América. El monumento de pequeñas dimensiones, lo forman un grupo de cuatro gaiteros, alegre y en plena actuación, mientras dos, de pie, tocan la gaita otros dos, sentados, tocan el bombo y el tambor. Es ésta una de las últimas obras de Xoán Piñeiro y, aunque dentro de un estilo figurativo, se desprende de todo aire nostálgico o sentimental en favor del movimiento conseguido con la diversidad de gestos y actitudes que subrayan la personalidad del grupo. El detallismo, frecuente hasta este momento, desaparece y sólo las altas monteras piconas, como se las conoce en Galicia, rematadas en borlas llaman la atención del espectador. La obra que destaca más por su originalidad en este apartado es el monolito que Francisco Leiro realiza para homenajear a *Os Campaneiros*, grupo de gaitas ya desaparecido y que era muy conocido en Galicia. El escultor abandona toda idea preconcebida y sin apartarse del figurativismo, simplifica el tema al máximo, reduciéndolo a elementos simbólicos y elementales. Para ello coloca, en la parte superior del monolito, dos pares de manos sujetando sendos *punteiros* de gaitas en actitud de tocar, al otro lado, sobresalen tres *roncos* de los mismos instrumentos. Obra sencilla y personal, inspirada en la honda tradición de los menhires. Lo sentimental desaparece en favor de la simplicidad y de la robustez presente en las manos. Sin embargo, a pesar de ello, no perdió ese aire folclórico y festivo que las cintas de los *roncos* ponen al parecer agitarse por el viento. Este ensayo no sirvió para aportar nuevas ideas al tema, pues los realizados posteriormente han vuelto a las concepciones tradicionales; si bien, hay que reconocer, que en muchas ocasiones lo han hecho obligados, porque así lo requiere el cliente. Este podía ser el caso del relieve que en 1989 hizo Buciños del *Gaiteiro Leopoldo Quiroga*, para el pueblo de Córgomo (Orense).

Si bien la figura del *gaitero* es la más emblemática de la región, existen otros oficios que por su larga tradición y en algunos casos, por su peculiar forma de vivir, han llegado a integrarse dentro del marco folclórico de una provincia o de una zona determinada. Por ello, se han mantenido presentes dentros de la

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

iconografía de la escultura conmemorativa. Eso sucede en Orense con las figuras del afilador y el paragüero, oficios con frecuencia desempeñados por la misma persona. El más homenajeado es el afilador, personaje que recorría toda la geografía española con la rueda de afilar y que tenía su propia jerga, el barallete. Procedía en la mayoría de los casos de la zona de Nogueira de Ramuín. Orense siempre mantuvo a gala esta afiliación y de ahí que a veces se le llame coloquialmente *a terra da chispa*. Sin embargo, la primera iniciativa para homenajearlos no partió de las instituciones públicas, sino de RENFE, que en 1957 encarga al escultor Antonio Faílde sendas obras para colocar en los jardincillos de la recién inaugurada estación de San Francisco. Hoy están a punto de desaparecer, víctimas del abandono y del vandalismo urbano. Se trata de dos grupos en piedra y de pequeño tamaño, pues no llegan a los dos metros de altura. Uno de ellos, el afilador, es observado mientras trabaja, por la atenta mirada de dos chiquillos; el otro, el paragüero, más estático, aparece sentado bajo un gran paraguas con la *zafra* o pequeño yunque sobre las piernas, mientras un pequeño aprendiz permanece de pie a su lado. Ambas poseen un pintoresquismo rústico lleno de ternura que Faílde supo conferir a sus obras.

En 1971 el ayuntamiento de Nogueira de Ramuín (Orense) inaugura su propio monumento al afilador, que había llevado su nombre por los caminos. La obra se encarga a Buciños, quién en esas fechas estaba iniciando su andadura en la escultura pública. Es esta su segunda obra, aunque en los últimos años se ha convertido en uno de los escultores más prolíferos en este campo. El artista coloca sobre un gran bloque cúbico de granito la figura del afilador trabajando, encorvado sobre su rueda. No falta en su vestimenta la amplia camisola y la boina que llegaron a convertirse en signos de identificación. El folclorismo lo da más el tema que la forma ya que Buciños prescinde de todo detalle superfluo e intenta un estilo más actual, aún muy incipiente, pero que se percibe en la forma de tratar el bronce, en las oquedades y la insinuación de las curvas. En aquellas fechas se convirtió en el ejemplo más innovador del monumento conmemorativo de la provincia.

Pocos años después un grupo de orensanos residentes en Santiago promueven en esta ciudad otro homenaje al afilador contando con la ayuda económica de los ayuntamientos de ambas capitales. El encargo lo realiza el escultor orensano Xosé Cid, que se inspira en el tipo tradicional del afilador trabajando sobre la rueda. A pesar de que el artista no entra en el detalle, la obra resulta rústica y popular, no sólo por el modelo elegido sino también por el tamaño reducido, por el material elegido, granito, y por la forma apiconada de trabajarlo.

Si hablar del afilador y del paragüero lleva a asociarlo con la provincia de Orense, hacerlo de la *palilleira* conduce a pensar en Camariñas (La Coruña), villa famosa por sus puntillas desde el siglo XVII, pero que no erige un monu-

mento a la artífice de tales labores hasta hace pocos años. Es una obra de gusto popular, que recoge de forma artesanal parte del costumbrismo un tanto olvidado a estas alturas de siglo. Aparece, pues, la palilleira sentada sobre un pequeño taburete en pleno trabajo, apoyando los extremos de la almohada de palillos en sus rodillas y en un bloque rectangular que lleva tallado el escudo de la villa, solución poco acertada que rompe el encanto de la escena. A los pies de la mujer está la cesta con los palillos. Así era y aún es como se puede encontrar a las palilleiras trabajando a las puertas de sus casas.

La aguadora y la lechera fueron dos figuras muy populares hasta hace pocos años en el paisaje rural y urbano de Galicia. La falta de agua en las casas de las aldeas obligaba a las mujeres a ir con la *sella* o balde de madera, a buscar el agua a la fuente, mientras desde las primeras horas de la mañana la lechera recorría la ciudad con el cántaro y el cuartillo en la mano.

Una representación de la lechera la encontramos por primera vez en un altorrelieve de una fuente de Vigo, de clara inspiración popular. Presenta una escena costumbrista, en la que sobre un fondo paisajístico, destaca un frondoso árbol y una mujer con la *sella* a la cabeza acompañada de dos niñas llevando sendos jarros que sirven a la vez de caños a la fuente. El tratamiento de la vestimenta es lo menos acertado por el contraste entre lo tradicional de la mujer, más lograda, y con reminiscencias pasadas en la forma de cruzar la toquilla o de cubrirse la cabeza con el pañuelo y los actuales vestidos de las niñas. Esto quita parte de ese costumbrismo del que hablábamos al comienzo.

Varios años más tarde se inaugura en la provincia de Lugo la segunda obra dedicada a la aguadora. Es una figura exenta, monolítica y rígida en la que sólo la sella la identifica y su larga vestimenta la aleja de cualquier paralelismo o semejanza con otras piezas contemporáneas. Es una obra artesanal sin la gracia de lo rústico o lo popular.

El tratamiento que se le dio a la figura de la lechera ha sido más afortunado. El ayuntamiento de Santiago, cuando ya casi habían desaparecido de sus calles, le tributa un homenaje dedicándole una pequeña estatua, copia exacta de otra que había realizado el escultor Eiroa por los años treinta, con su modesta indumentaria y su andar característico con la lechera a la cabeza y la medida en la mano. Con la ubicación de esta escultura en la calle, se recupera el folclorismo y el sentimiento que se había perdido en los últimos años. La *Leiteira* de Eiroa retorna a las raíces para mostrarnos la esencia del pueblo cotidiano.

Por último, otro oficio que recorrió los caminos y los pueblos al igual que el afilador fue el barquillero, llegando a convertirse en un modo de vida en la comarca orensana de Parada do Sil. Su figura es muy entrañable para la zona, por ello le levantaron un pequeño monumento que no pasa de ser una obra

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

artesanal de escaso interés aún como tal, pero corrobora, una vez más, como estos tipos entran a formar parte de la escultura y de las tradiciones locales.

El *peliqueiro* es uno de los personajes más populares y más antiguos del carnaval gallego. Su nombre deriva de *pelica* o piel que llevaba atada a una vara con la que golpeaba a los que lo insultaban. Los peliqueiros más famosos son los del pueblo orensano de Laza, aquí, una entidad bancaria en 1986 le erigió un monumento. El escultor fue Acisclo Manzano que realiza en hormigón coloreado un sencillo monumento muy esquematizado por lo que recurre a la simplificación del tema y centra la atención en la máscara, que es su símbolo más representativo. La obra pierde todo carácter emocional y de identificación tradicional creando un malestar en el pueblo en un primer momento.

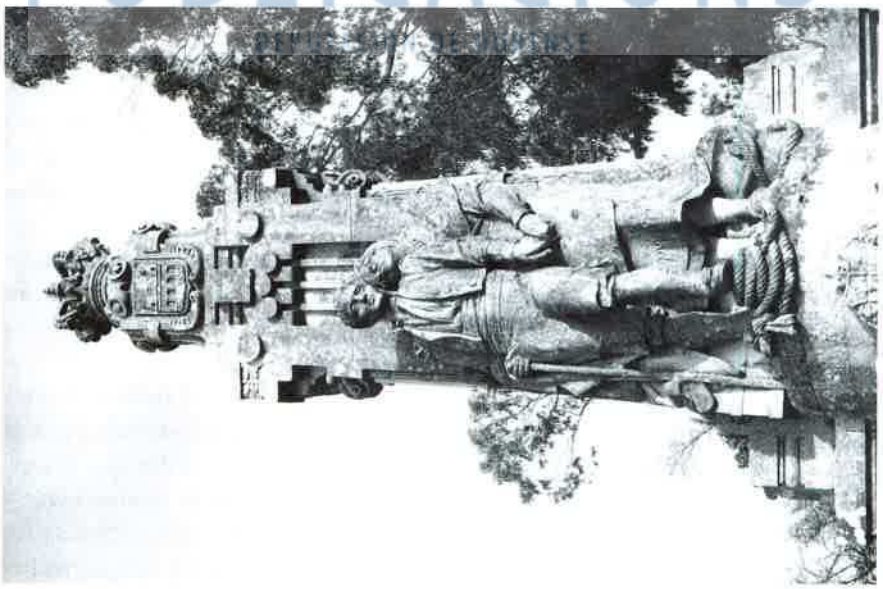
Además de los factores expuestos, existen otros de carácter artístico, que no fueron ajenos a la hora de configurar los rasgos característicos de la escultura costumbrista. Así, la procedencia y formación artística del escultor es importante. Curiosamente la iconografía folclórica llega a la escultura pública de la mano de un grupo de escultores foráneos que trabajaron en Galicia durante la segunda década del siglo. Coullaut Valera, Pola, Clevilles Y Benlliure, decoraron sus obras, como ya hemos visto, con el tema del gallego campesino, nostálgico o emigrante. La explicación a esta presencia había que buscarla en los mecanismos que rigen la construcción del monumento, concurso de proyectos, intervención de la Real Academia de Bellas Artes y prestigio del artista a nivel nacional. Sólo un escultor gallego, Larrauri, trabajó en las mismas fechas y en la misma línea, ejecutando la gallega de su *monumento a Pais Lapido* con una técnica correcta pero ausente y fría. Después de esto pasaron más de treinta años hasta que lo folclórico volviera a la calle. A partir de aquí, se convertirá en algo exclusivo de escultores gallegos. Faílde es el que recupera el tema y lo enraíza en la tradición artística gallega, Acuña es el más realista y patético, Piñeiro, Cid, Buciños y Leiro que consigue originalidad con un tema tradicional.

El material utilizado está en consonancia con la trayectoria tradicional que domina los casi cien años transcurridos. La piedra y el bronce son, con un pequeño margen a favor de la primera, los más empleados y sólo en dos ocasiones a comienzos del siglo se recurre al mármol.

Por último hay que añadir que a medida que transcurre el tiempo, la presencia de lo folclórico en la escultura pública tiende a disminuir debido a que la adhesión a los modelos urbanos rompe los esquemas tradicionales que le permitían asegurar el éxito de aquellos temas que idealizaban el mundo rural y ocultaban los problemas sociales. También los cambios de mentalidad de los promotores, ahora, en su mayoría organismos oficiales, permiten que vayan llegando a la calle otro tipo de escultura.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

2. A los Heroes de Pontesampaio (detalle). Pontevedra



1. A Rosalia de Castro (detalle). Santiago

PUBLICACIÓNS

3. Campesinas (detalle). Cachamuiña. Orense.

PUBLICACIÓNS

4. Campesinas (detalle). Verea. Orense.

6. Al poeta Añón. Sera de Dutes. La Coruña.

PUBLICACIÓNS

5. A Curros Enríquez. Vigo

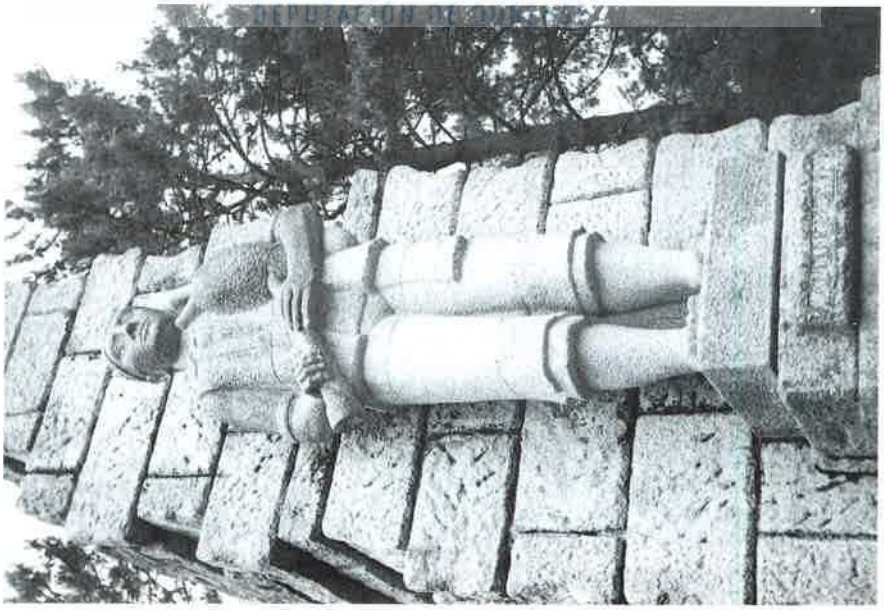
8. A Lamas Carvajal (detalle). Orense.

7. A Lamas Carvajal (detalle). Orense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

10. Al Gaiteiro (detalle). Ribadeo. Lugo

PUBLICACIÓNS



9. Al Gaiteiro. Ribadeo. Lugo

11. Os Gaiteiros de Soutelo de Montes. Pontevedra.

12. Al Gaiteiro de Valdeorras. Córgomo. Orense.

PUBLICACIÓNS

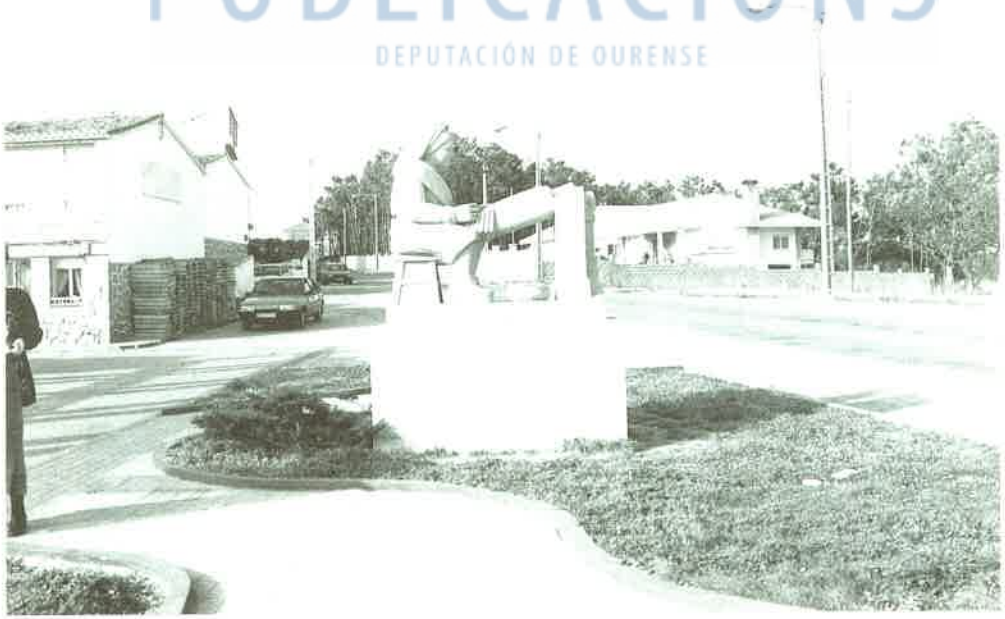
14. Al afilador. Luintra. Orense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

13. Al Paragüero. Orense.

15. A la leiteira. Santiago.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



16. A la Palilleira. Camariñas. La Coruña.

18. Peliqueiro. Laza. Orense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

17. A la Aguadora. Guitiriz. Lugo

Fr. Mª Damián Yáñez Neira

Un gran Maestro de obras en Oseira

Padre Juan María Vázquez Rey

En un principio pensé iniciar esta semblanza sobre el padre Juan María, rindiendo fervoroso homenaje al Dr. D. Florencio Cerviño González, dignísimo obispo de Orense en las primeras décadas de este siglo, verdadera alma de la reconstrucción de Oseira. Siento verdadera pena que, habiendo sido principal promotor del que Dios se sirvió para poner en marcha la fundación, con la cual llegó la salvación del monasterio; se le tenga tan olvidado, por más que yo no he perdido ocasión de airear su memoria e intervención decisiva, en la obra reconstructora del monasterio [1], ya que gracias a él, a sus desvelos y preocupaciones, se logró poner en marcha la vida monástica en el monasterio, y con ella llegaría la reconstrucción total del edificio [2].

Estoy seguro que, si no es por el Dr. Cerviño, si no llega a Orense en 1922 este prelado dinámico, incansable y de "santa tozudez", difícilmente el padre Juan María ni nadie hubiera llevado a cabo la reconstrucción de Oseira; se hubiera acabado de desmoronar el edificio, de manera que fuera imposible reconstruirle de nuevo. Es una triste realidad –que estamos constatando hoy todos con harta pena–, cómo están hundiéndose la casi totalidad de los monasterios que nos legó el pasado, sin que nadie o poquísimos se preocupen de llevar a cabo una verdadera restauración [3].

He dicho "una verdadera restauración", porque de los poquísimos que se preocupan de reconstruir monasterios, se pueden contar con los dedos de la mano los que hacen obras que merezcan la pena. En casi todos campea sólo la buena voluntad, porque yo no veo obras reales de consideración, a pesar de las grandes cantidades invertidas en esas obras. Piénsese –por poner un ejemplo bien reciente– en lo poco o nada que se ha hecho en Carracedo –a las mismas puertas de Galicia–, a pesar de haberse invertido allí cuatrocientos –algunos hablan de setecientos– millones de pesetas. ¡Ni siquiera fueron capaces de con-

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

cluir un ángulo del claustro, que era lo menos que se les podía pedir, ante una inversión tan fabulosa!

Claro, en esas reconstrucciones imperan unos criterios que no sabemos qué explicación darles. He aquí la noticia con frío glacial que me transmite un amigo, alusiva al citado monasterio cisterciense de Carracedo: "El afán del arquitecto fue dejarlo como estaba cien años después de la desamortización. Ni tan siquiera quiso poner las piedras en la misma forma y sitios en que las dejaron los monjes al marchar. Su obsesión fue respetar la vandálica destrucción de los lugareños que hicieron del monasterio cantera, y de sus claustros huertas [4]".

Creo sinceramente, que para seguir criterios tales, no es preciso que se encargue de dirigir las obras ningún arquitecto, sino basta con echar mano de un simple albañil de aldea, ayudado de un peón: lo hará tan bien por menos de un millón de pesetas, y el resto quedará sin pulverizar, para los fondos de la nación, tan terriblemente depauperados.

1. "Magister sine magistro"

Viniendo ya al tema, creo encaja de maravilla encabezar esta biografía por una anécdota que se cuenta de un célebre monje cisterciense del s. XVIII, contemporáneo, amigo entrañable y defensor empedernido de las doctrinas del orensano fray Benito Feijoo.

Me refiero a fray Antonio José Rodríguez, monje del monasterio de Veruela (Zaragoza). Nacido en Villanueva de Odón (Madrid), en 1703, a los catorce años ingresó en el citado monasterio aragonés, bien por necesidades familiares, bien por haber sentido inclinación a la vida religiosa. Como su formación cultural era deficiente [5], le destinaron a pastorear los rebaños del monasterio. Mas su talento privilegiado, su memoria feliz y la aplicación asidua a la lectura de libros científicos, fueron formando en él una recia personalidad, hasta el punto de cautivar las miradas de los monjes, que le arrancaron del pastoreo y le nombraron ayudante de la farmacia.

Desde este momento, le fue más fácil entregarse a los estudios, por tener a su disposición más libros que le ilustrasen en los principales ramos del saber humano. Otros libros que le interesaban los fue adquiriendo él como pudo, aunque le costasen sacrificios poco menos que heroicos, según él mismo declara:

> *"No oí maestros ni para la gramática, ni vi universidad, colegio, ni cátedra hasta que el año de 1741 llegó el caso de graduarme. El retiro de esta sierra no permite el comercio con letrados ni eruditos. Con que desde la edad de 14 años en que me enclaustró mi fortuna, entre estos montes, apenas he*

oído que había en el mundo novedades. A los pocos libros que poseo, producto de una afición innata, a ellos les son acreedores mi desconveniencia y aun mi ayuno, pues para comprarlos he privado al gusto y aun a la necesidad de lo preciso, porque de otro modo, no tenía con qué hacerlo".

Si cuando un hombre pretende especializarse en una ciencia –o sencillamente instruirse–, lo primero que hace es proveerse de libros, buscar un buen profesor y frecuentar colegios o universidades; causa admiración cómo este monje de Veruela, habiéndose visto privado de todos estos medios indispensables para formarse en los distintos ramos del saber humano, llegara a ser un verdadero pozo de ciencia. Tuvo que arreglárselas como pudo, adquirir libros, entregarse de firme al estudio, desentrañar por sí solo los misterios ocultos de las ciencias: así fue como logró triunfar y conquistarse a puño fama de verdadero sabio.

El padre Roberto Muñiz sintetiza en estos breves conceptos los grandes valores del monje madrileño:

"Graduóse de doctor en Sagrada Teología en la Universidad de Hirache, y obtuvo en la Religión los honores y empleos de Maestro General, Padre de Provincia, y Visitador General de los Monasterios de la Congregación de Aragón. Fuera de ella, los de Examinador Sinodal del Arzobispado de Toledo y Obispados de Tarazona y Jaca. Teólogo y examinador de la Nunciatura, consultor de Cámara del Serenísimo Señor Infante don Luis, Academico de la Real academia Médica Matritense, socio de la Real Sociedad de Sevilla y académico honorario de la Real Academia de la Historia y de la de Oporto [6]*".*

En el retiro de su celda monástica de Veruela, seguía fray Antonio J. Rodríguez al par que una vida monástica de observancia de sus deberes, una entrega total a los libros y a sus experimentos farmacéuticos, alternando con los estudios filosófico-teológicos. Así fue como pudo producir obras inmortales que encumbraron su fama a la categoría de verdadero sabio, aun cuando no todos coincidieran en la misma apreciación [7].

"Su vasta erudición y conocimiento en la facultad Médica y todo genero de materias Filosóficas, Teológicas, Canónicas, Legales, Matemáticas y otras diferentes de que nos dejó pruebas nada equivocas en sus obras, eternizarán su memoria, y serán un perpetuo monumento de honor y gloria para la Religión Cisterciense [8]".

Diremos resumiendo que todas las alabanzas que se le tributan, no son hiperbólicas, sino responden a la realidad, por haberse conquistado fama de ser

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

uno de los sabios más renombrados del s. XVIII. Según algunos autores, "contribuyó con Feijoo al desarrollo de las ciencias físicas y médicas en su tiempo [9], siendo la honra de su monasterio e instituto por entonces. Como apenas había cursado estudios, los cistercienses de Veruela solían llamarle *Magister sine magistro"*, es decir, maestro sin maestro [10].

Algo parecido sucedió en el padre Juan María, del que nos vamos a ocupar en la presente ocasión. Acabamos de hablar de un verdadero genio en la cultura científica, y en seguida vamos a tratar de otro genio, aunque en un sentido enteramente diferente. El padre Antonio J. Rodríguez destacó en el campo de las ciencias, pero no sabemos que entendiera mucho de obras. En cambio, el padre Juan María, no destacó en las ciencias –poseía una cultura muy ordinaria, como cualquier sacerdote corriente–, pero en cambio, en la dirección de las obras, se mostró verdadero genio. Tal es la fama e impresión reconocidas por personas cualificadas en el ramo de la construcción.

2. Semblanza

El padre Juan María –en el mundo Paulino Vázquez Rey– nació en La Seara, ayuntamiento de Cartelle (Orense), el 21 de diciembre de 1921. En 1935, cuando frisaba en los 14 años, ingresó en la escuela apostólica de Oseira, donde inició los estudios preparatorios de la carrera sacerdotal. Todavía le tocó vivir los tiempos heroicos de la fundación. Llevaba la casa abierta solamente cinco años, y se hallaba el edificio en una situación deprimente, por la falta de comodidad. Por otra parte, la situación económica era muy deficiente. Así es que con mala habitación y con una alimentación no muy nutritiva, se necesitaba un espíritu férreo para continuar en el monasterio; pero todo fue superándolo nuestro joven con aquel espíritu de constancia y fidelidad a la gracia que le caracterizaron siempre, perseverando en la vocación a que había sido llamado.

Pasados unos años, habiendo dado pruebas de aceptación de aquella vida, a los dieciocho años, ingresó en el noviciado, comenzando en serio la vida religiosa en 1939. En 1941 hizo la profesión temporal, luego la solemne o consagración definitiva a Dios, en el año 1946, ordenándose de sacerdote al año siguiente, en que culminó su carrera sacerdotal. Los que le trataron desde joven, están contestes en afirmar que no destacó mucho en las ciencias. La prueba la tenemos en que nunca ejerció ningún ministerio sacerdotal, fuera de la santa Misa, ni le vi predicar jamás.

¡Cuán cierto es que Dios distribuye sus dones a quien quiere y como quiere! Lo que tal vez faltaba al padre Juan Mª de cultura brillante y llamativa, le

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

sobraba de ingenio y equilibrio. Demostró el ingenio de mil maneras, sobre todo en la restauración total del edificio, llevando a cabo una serie de obras dificilísimas, que hubieran acobardado el ánimo más esforzado. Era dicho corriente entre algunos arquitectos –conocedores de su labor– al hallarse ante problemas de difícil solución, solían decir: "Llamad al padre Juan Mª, ya veréis qué pronto lo resuelve". Así era. Su ingenio era patente. Entendía de obras, de mecánica, de carpintería, cerrajería, electricidad..., en una palabra, era una enciclopedia viviente.

En cuanto a equilibrio, cuando daba su parecer sobre cualquier asunto que se proponía para tratar en comunidad, se advertía luego la visión tan certera que el padre Juan María tenía de las cosas, y se le escuchaba con respeto.

Conviví con él los 26 últimos años y siempre le vi monje bueno, amante del monasterio, sacrificado y cumplidor del deber. Creo que en estas expresiones queda reflejado su talante espiritual. Se distinguió, sobre todo, por su amor a la economía, demostrándolo en las obras, pues corría como adagio entre los que intervenían en la concesión de las subvenciones para las obras, que "el padre Juan María de un duro hacía veinte". Creo se quedaban bastante cortos, pues parece materialmente imposible que pudiera hacer tanto con tan pocos medios económicos como se le facilitaron [1].

Creo que es un testimonio viviente, un ejemplo admirable para el mundo de hoy, sobre todo para los que manejan fondos estatales en orden a la realización de obras. Comprendo que debemos ser indulgentes, que no se les puede pedir que hagan tanto como hacía el padre Juan María, pero causa verdadero asombro que hagan tan poco como hacen, en la mayoría de las veces, con cantidades fabulosas de dinero. Hoy se habla no de millones, sino de cientos de millones como la cosa más natural, y para obras insignificantes si se comparan con la magnitud de las llevadas a cabo en Oseira.

No hace muchos años, hablando seriamente el padre Juan María con unos arquitectos que reconstruían cierto monasterio de la orden, –comparado con Oseira es un juguete, cabe en un patio–, les echaba en cara con libertad evangélica: "¿No les da vergüenza, que hayan gastado ustedes tanto dinero como yo en Oseira, para restaurar una pequeña parte de esta miniatura de edificio?". Desde luego, es una increpación muy real, que habría que repetírsela hoy a la mayoría de los ingenieros y arquitectos que manejan presupuestos del Estado, que hunden cantidades fabulosas para hacer obras no muy allá, cuando no para cometer atropellos que claman al cielo. Pudiéramos citar casos en confirmación de esto, pero los pasamos por alto para no molestar a nadie.

Hasta hace unos cinco años, siempre vi al padre Juan María por los andamios, rodeado de un pequeño grupo de obreros, dirigiendo las obras, o trabajando en mil cosas, recorriendo las distintas dependencias, rehaciéndolas y

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

embelleciéndolas con su ingenio. Tan del agrado de los responsables de Bellas Artes eran la pericia y perfección con que dirigía las obras, que le confiaban la administración de las subvenciones, seguros de que se multiplicaría el dinero en sus manos, como así era en realidad.

Hace unos cinco o seis años, sintiéndose falto de salud y con problemas cardíacos, se vio obligado a retirarse para descansar. Estaban virtualmente terminadas las obras más urgentes. Solía decir que había logrado "preparar la jaula, pero el pájaro la iba a disfrutar bien poco", como así sucedió. Fueron muy pocos años los que pudo disfrutar contemplando su gran labor realizada en el espacio de 25 años, porque estuvo siempre enfermo, y en una ocasión llegó a las puertas de la muerte, pero no obstante logró mejorar un poco.

Durante muchos años, al par de las obras que dirigía y realizaba en el monasterio, asesoraba y dirigía otras obras importantes en monasterios de religiosas, de manera especial en san Miguel de las Dueñas (León), donde dirigió gran parte de las que allí se realizaron, en especial la remodelación del patio central, en el que instaló una preciosa fuente surtidor, obra llevada a cabo por el cantero orensano Eduardo Fernández, de Alacuas. También dejó gratos recuerdos en la comunidad de Ferreira de Pantón, donde dirigió igualmente la restauración de su preciosa iglesia y gran parte del edificio. De continuo le estaban llamando estas religiosas para consultarle o bien contratar obras [12].

En enero de 1990, la Diputación de Orense, reconocida la gran obra restauradora realizada por los monjes, acordó conceder a la comunidad la medalla de oro de la ciudad, como así lo hizo en una sesión académica celebrada en el propio monasterio en el mes de enero.También le fue impuesta otra medalla personal al padre Juan María, principal responsable de la restauración.

Pero pareciéndole poco a la Diputación aquel homenaje, ella misma se encargó de hacer los trámites necesarios para que se concediera a la comunidad el premio internacional *Europa Nostra* [13], como le sería concedido en otra nueva sesión académica celebrada en el monasterio el día 5 de diciembre del mismo año 1990. La Reina doña Sofía se personó en el monasterio para otorgar este premio, y sabedora de que el padre Juan María había sido el principal artífice de la reconstrucción –que fue admirando en las distintas dependencias–, no paró hasta que se lo presentaron, felicitándole de manera especial, por la perfección con que había realizado las obras.

En enero de 1992 se vio afectado por una fuerte gripe que le atacó las vías respiratorias, por lo que hubo necesidad de internarle en Orense. No mejoró, sino fue perdiendo de día en día, hasta el punto de que ante la perspectiva de que se produjera el fallecimiento de un momento a otro, optamos por traerle para casa. Llegó desganado y sin fuerzas [14]. Se fue recuperando poco a poco, pero apenas podía subir escaleras, ni aún caminar. Así fue tirando hasta el 19

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

de enero de 1993 en que a eso de las diez de la mañana celebró la Misa en la capilla privada y regresó a su habitación.

A las once y media acudió a visitarle el padre abad, le preguntó cómo se encontraba y le contestó que había pasado muy mala noche, que casi "era mejor que le dieran los Sacramentos de los enfermos": Decir esto, e inclinar la cabeza, todo fue uno: le sostuvo el abad, dio dos boqueaditas casi imperceptibles y dejó de existir en la tierra, sin el menor estertor, y con el santo rosario en la mano.

Acudió la comunidad rápidamente, se llamó al médico, quien atestiguó su defunción. No hubo necesidad de amortajarle, porque aparecía con la muda y toda la ropa completamente limpia. Es de notar que la cama la tenía arreglada con una elegancia, que no habrá ama de casa que la haga mejor.

El entierro constituyó una manifestación de duelo regional, por haber sido muchísimos los fieles asistentes, no menos que los sacerdotes de la comarca, habiendo presidido los funerales Mñor. Miguel Araújo Iglesias, obispo dimisionario de Mondoñedo-Ferrol [15]. ¡Cuántas veces he pensado, que hay por las ciudades monumentos levantados a personas distinguidas por su sabiduría o alguna labor social destacada! Creo que muchas de esas personas tuvieron bastantes menos méritos, que el padre Juan María desarrolló reconstruyendo Oseira.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

3. Primeros ensayos

Hasta 1950 no fueron muchas ni muy importantes las obras de restauración emprendidas en el monasterio, a lo sumo algunas de escasa importancia, porque primero fue el gobierno republicano, de signo enteramente adverso a toda idea religiosa, y a continuación la guerra civil que duró hasta 1939, en que la nación quedó depauperada en extremo, y con una cantidad incalculable de edificios religiosos y civiles en ruinas. Por si fueran pocos males, siguióse la segunda guerra europea, que culminó en el bloqueo internacional que las distintas naciones impusieron a España durante varios años.

Al fin todo fue serenándose, y llegaron las primeras ayudas estatales en escasa cantidad, y por añadidura las administraban los propios organismos del Estado, según normas vigentes y por eso no podían hacerse mucha obras.

Dejamos a un lado las pequeñas restauraciones realizadas por el Hno. Esteban, que adecentó varios lugares, consolidó algunos muros en peligro y construyó la fuente del patio de caballeros, porque fueron de escasa importancia, y con medios escasísimos, pues los fondos de la pequeña comunidad eran muy cortos. Nos vamos a situar en las obras de envergadura, en las cuales comenzó a despuntar el genio del padre Juan María

Hacía más de veinte años que la torre de la parte norte de la iglesia, había sido derribada en parte por un rayo.Todos lo pueden comprobar a la vista de las fotografías de la primera mitad del s. XX. Se hacía urgente la restauración, y en el año 1953 se hicieron los preparativos para restablecerla a su primer estado. Aunque la dirigieron los arquitectos, fue el padre Juan María quien por primera vez dio muestras de capacidad en la dirección de las obras, porque estuvo al lado de los canteros, interviniendo de manera activa en la obra, pero no por sí solo, como sucedería años después, en que se le entregaban los planos y él se las arreglaba para dirigir todo con la maestría de un hábil perito en la materia.

"El año 1953, centenario de la muerte de San Bernardo –leo en la crónica del monasterio– se restauró la torre de la iglesia, la de la izquierda que fue decapitada el año 1927 por un rayo. Costó la restauración 70.000 pesetas. Todos los técnicos aseguran que fue una bicoca. Es que administró los fondos la Comunidad, y por eso se hizo mucha obra con poco dinero".

Iban llegando las pequeñas ayudas muy de tarde en tarde, y se iba poniendo remedio a lo más necesitado de reparación. Ahora es el torreón sureste, del patio de pináculos, que se hallaba hundido y desmoronado en sus ángulos. El Estado reconstruyó los muros, y la comunidad la bóveda del mismo y la cubierta. Aquí fue donde el padre Juan María llevó a cabo la obra, de una manera sencilla. Como se trata de un local cerrado, y no se disponía de fondos necesarios para hacerla de piedra, se optó por una solución fácil, como nos cuenta el Hno. Pablo en la crónica: "Primero se hizo una bóveda de ladrillo y cemento, y sobre esa bóveda, arcos de los mismos materiales, sobre los cuales se ha emplazado otra bóveda, que soporta el tejado. Como si el ladrillo ni el cemento se carcomen, ni son combustibles, hay tejado para siglos".

También el antiguo oratorio de enfermos, necesitaba urgente reparación, si se quería salvar. Este conservó su bóveda de crucería, por lo que fue fácil salvarla, con una buena cubierta que se le puso, restaurando a la vez toda la nave de mediodía del patio de pináculos.

Siguióse luego un período de interrupción de las obras, impuesto por algunas dificultades de orden interno surgidas en el seno de la comunidad que no son del caso referir. El padre Juan María estuvo en diversos monasterios dirigiendo algunas obras, de manera especial estuvo en Sobrado de los Monjes, donde el padre Cid se hallaba en plena restauración de aquel monasterio, que se hallaba mucho peor que Oseira, para disponerlo en orden a la instalación de una pequeña comunidad, que pronto se haría cargo del mismo.

Le ayudó y asesoró cuanto pudo durante unos meses, hasta que volvió definitivamente a Oseira, donde le esperaba una ardua tarea. En el año 1966 de nuevo se iniciaría un período de obras en que ya no cesarían hasta culminar en la restauración total del edificio.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Al incorporarse de nuevo a la comunidad el padre Juan María, en los primeros meses de 1966, una vez reconocida su experiencia y capacidad directiva en las obras realizadas, fue encargado de las obras en Oseira, haciéndose una excepción singular con él: le entregarían las subvenciones para que él las administrase. Fue esto un gran acierto, porque gracias a ello, y a una economía rigurosísima, fue como las haría rendir de manera sorprendente.

Como la vivienda de los monjes carecía de las comodidades indispensables que no faltan hoy en las casas de los obreros [16], se iniciaron las obras de reconstrucción precisamente por esa zona donde vivía, que era en torno a la parte alta del primer patio, llamado de caballeros. Era la destinada a escritorio o salón de estudio de los monjes, biblioteca, noviciado, sala capitular y servicios higiénicos.

Derribó toda la techumbre [17], se hicieron todas las vigas de hormigón armado y varas de hierro, continuando las obras por lo que iba a ser noviciado, local que se halla en la misma esquina del suroeste, con balcones a las dos caras y un torreón que posiblemente en los tiempos antiguos serviría de baño, como servía el otro torreón colocado en la parte opuesta de esa misma fachada.

Una vez hecha la techumbre, vaciaba el interior y le daba nueva estructura, respetando siempre las paredes maestras, que no se tocaban; en cambio, los tabiques se suprimían o cambiaban según las necesidades, conforme las exigencias de los tiempos. En el escritorio, suprimió el cielo raso sin mérito alguno e hizo una bóveda de rasilla, quedando un local precioso, con sus balcones al exterior [18]. Al mismo tiempo se le dotó de calefacción, ensayándose varios sistemas, optándose al fin por el de radiadores de agua caliente, que se caldeaba con el propano que subía a la cocina. Construyó, al mismo tiempo, una serie de duchas [19], cuartos de aseo y lavabos.

Cada obra que emprendía, no paraba hasta darle remate adecuado [20]. A la vez se iba encintando y adecentando la piedra, por lo que el edificio fue cobrando una seriedad y esbeltez únicas, pues quedaría todo él a piedra vista, caso tal vez único, por no hallarse ningún edificio totalmente con la piedra al descubierto como está Oseira.

A continuación de estas obras, indispensables para poder tener un mínimum de comodidad, emprendió la construcción del nuevo dormitorio, con habitaciones individuales, en la parte alta del pabellón de acceso al monasterio. Hay que tener en cuenta que hasta esa época perduraba aún en la casi totalidad de los monasterios la costumbre antigua, imperante en la mayoría de las órdenes, de usar dormitorio corrido [21], es decir, celdas muy pequeñas en forma de camarillas, cerradas por una simple cortina y sin techo [22]. Fue un avance increíble el que se dio en Oseira, que en un principio se pensó era el último

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

grito, a pesar de no tener la celda nada de particular: ni silla, ni mesa, ni lavabo..., sino simplemente el poder disponer de puerta y ventana propias [23].

4. Maestro consumado

En 1968 se centraron las obras en la zona del calefactorio, donde no existía más que la gran chimenea de éste, muy original –encanto de los turistas, sobre todo de las mujeres [24]–, rematada en un cubo. Se levantó todo el piso de la zona, que se estaba desigual, a causa de las bóvedas de la planta baja, se construyó de piedra y baldosa, se reconstruyeron los muros y se colocó una cubierta adecuada.

Había sido una de las zonas más castigadas del edificio, porque arrancaron los sillares en la época del abandono [25].

Al nuevo calefactorio se le dio una estructura propia como pudo estar antes, y a la vez a la parte opuesta se hizo otro salón que en la época actual sirve a la comunidad de sala capitular.

Siguieron las obras casi sin interrupción hasta los primeros meses de 1971 en que, careciendo de ayuda pecuniaria, tuvieron que paralizarse y esperar tiempos mejores. En el otoño se reanudaron, gracias a una pequeña ayuda facilitada por la Diputación de Orense [26]. Se comenzó a trabajar en el interior de la iglesia, levantándose todo el piso, con el fin de sanearla: se sacó alrededor de un metro de tierra, supliéndolo con grava, arena, hormigón y se volvió a poner nuevamente la piedra, pero bien escuadrada, y con las hiladas uniformes. Su colocación quedó con mayor perfección que lo estaba antes, sobre todo en la girola, que siguen en semicírculo, al igual que las del zócalo sobre el que descansa la columnata del siglo XIII.

Al mismo tiempo se limpió y encintó todo el templo, completándose las columnas adosadas, que estaban mutiladas, sin remate digno lo mismo en la capilla mayor que en la nave central del templo. Se rehicieron los dos primeros pilares de la nave central, que se hallaban deshechos a causa de los dos púlpitos que se suprimieron –por ser hoy innecesarios–, al igual que se quitaron diversos altares de madera de mal gusto, que afeaban no poco el templo [27].

También fue importante la labor realizada en el presbiterio, donde se suprimieron una serie de grandes ménsulas barrocas que había adosadas a las columnas románicas, sobre las que descansaba una serie de estatuas de santos de la Orden, cuando existía el baldaquino, del que sólo perduró la parte central, de muy mal gusto, que también se suprimió, por carecer de mérito.

Cualquiera diría que estas obras llevadas a cabo en el espacio de dos años, supondría una inversión de muchos millones. Aquí fue donde el ingenio y la

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

economía del padre Juan María demostró su gran capacidad, pues pensar que solamente pusieron en sus manos dos millones de pesetas, no se explica, sin una intervención providencial de Dios, que comunica a sus siervos talentos para hacer estas maravillas.

Finalizaron la mayor parte de las obras de reconstrucción del templo en 1973, dejándole en el estado que hoy presenta, lleno de sencillez y belleza arquitectónica, pues antes estaba recargado de adherencias que no encajaban para nada con el estilo en que fue concebido y llevado a cabo por los monjes de las primeras generaciones. Sólo quedó sin restaurar la tribuna de la iglesia, que esperaría unos años, hasta quitar de ella la estantería de la biblioteca.

En 1973 se trabajaba activamente en la parte alta del claustro de medallones, adecentando paredes y colocando el piso de dos balcones de piedra, que estaban partidas a causa de la caída del alero del tejado, también de piedra. Tuvo la habilidad de colocar de nuevo el saliente de piedra, que está parte de él debajo del muro, sin necesidad de mover éste para nada, dejándole con un primor que no se diferencia hoy de los otros dos balcones conservados de antiguo.

En ocho o diez años, el monasterio había cambiado de aspecto, aunque todavía quedaban por hacer muchas obras, y muy importantes. El turismo aumentaba cada día, y todos admiraban la reconstrucción del edificio, dejando muchos locales quizá con mayor perfección que tuvieron en su origen.

Pasamos por alto las continuas obras que siguieron imparables durante unos años, gracias a las pequeñas ayudas que se veían recibiendo de una parte y de otra, pero principalmente gracias a la economía que desplegó el artífice de la reconstrucción, que estaba siempre al tanto del precio de los materiales, y cuando podía aprovechaba la ocasión y compraba por adelantado, aunque esto pocas veces lo podía hacer, porque podemos decir que vivía al día, tenía lo justito –o un poco menos– para poder defenderse [28].

De las obras importantes de estos años, hacia 1975, se pueden mencionar la unificación de todas las ventanas del patio de pináculos, habiendo hecho desaparecer de las de todo el ángulo noreste el montante de piedra que llevaban, en que estaba la ventana en cuadro, y sobre el montante había otra ventana semicircular. Se colocaron sobre los contrafuertes que rodean el patio parte de los pináculos. Los habían derribado todos, y se hallaban en gran parte decorando los jardines o los muros del cementerio. Recogió todos los que encontró y el resto se harían nuevos años adelante.

Obra importante fue la reconstrucción igualmente de la atalaya, precioso mirado adosado al torreón sureste, que se hallaba descubierto y lo completó de forma circular, tal como hoy se ve. Al mismo tiempo dirigió el montaje de la nueva hospedería, con amplias habitaciones, dotada de calefacción y todos los

servicios indispensables. Lo más admirable es que mientras tenía cuatro o cinco obreros trabajando en las obras, tenía uno o dos, de continuo, en la carpintería haciendo puertas y ventanas, en todo dirigidos por él.

Como había que amueblar las catorce o dieciséis habitaciones de hospedería, pidió presupuesto, o sea, cuánto le podían costar:camas, mesas, mesillas de noche y puertas. No recuerdo exactamente cuánto le pedían, pero debió ser como un millón de pesetas. Arrugó el ceño, y se lanzó a hacer él todo, con el obrero, o a lo sumo algunas veces con dos. Con la mitad, o la tercera parte de lo que le pedía la fábrica, quedó una hospedería digna, con unos muebles tan bien hechos, como cualquier fábrica de prestigio, hasta el punto de que los visita.

En esta misma época dirigió también la sillería sencilla pero digna, que hoy circunda el presbiterio, labrada por él y los dos obreros del pueblo. Contribuyó no poco a economizar en esta labor de carpintería que llevó a cabo, el hecho de que en la zona oriental se había hecho una restauración provisional, colocándose vigas de castaño. Ahora, al sustituirlas por viguetas de hormigón, las de madera que se sacaban servían de maravilla para hacer muebles. O sea, que a la vez que dirigía la obra reconstructora, estaba al frente de la carpintería, y por si fuera poco, hasta hace varios años, dedicaba también ratos a hacer de cerrajero.

En todo el monasterio dejó una serie de lámparas y faroles, que no tienen nada que envidiar a los hechos en fábricas especializadas en el ramo. Todos los faroles –menos uno que le sirvió de modelo– colocados en las esquinas de los tres claustros altos, son obra suya, así como las lámparas del refectorio del siglo XVI, las de la sala capitular del siglo XVIII, y multitud de apliques de hierro forjado, son obra suya.Y no le fue posible hacer más, como él deseaba, porque los últimos años padeció mucho de los bronquios, de tal manera que la más leve ráfaga de humo le molestaba mucho [29].

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

5. Una medalla bien merecida

En 1977 emprendió una obra que por si sola acredita su ingenio y le da fama universal, la reconstrucción de la bóveda gótica del refectorio, construida hacia 1572. Consta de cuatro tramos de bellas nervaturas con arandela colgante o estalactita en las claves. Se hallaba hundida desde hace muchos años [30], y no parece había mucho interés en restaurarla por parte de los organismos del estado, por lo menos del todo. Querían que a lo sumo se reedificara un tramo, y el resto completarlo como fuera. Pero el padre Juan María se atrevió a enfrentar con aquella obra sin el menor titubeo, para rehacerla por completo.

En la reconstrucción se utilizaron la mayor parte de las claves antiguas, haciéndose sólo nuevas algunas que se habían deshecho al caer, así como también se hicieron la mayor parte de las nervaturas. Como los muros se hallaban resentidos, por estar algo resquebrajados, se optó por aligerar el peso, suprimiendo la piedra en la plementería y utilizando para suplirla un conglomerado de viruta y cemento llamado viruter, que en un principio se pensaba taparlo con una mano de yeso –como suelen hacerse con las bóvedas restauradas que no son de piedra–, pero al ver el buen juego que hacía con la piedra, se ha optado por dejarle al natural, formando un conjunto armonioso.

La restauración quedó perfecta, y es la admiración de todos los entendidos. Tanto, que cuando un respetable personaje de Bellas Artes, al entrar en el refectorio y ver la bóveda en pie, lleno de admiración exclamó: "¡Esto, ya no hay quien lo haga!" Creo que es la obra cumbre del padre Juan María. Si no es por él, si no se lanza a hacer alarde de su ingenio superdotado, no sé qué solución le hubieran dado a esta bóveda, visto el poco interés o miedo que había en restituirla a su ser. Tardaría en la reconstrucción como medio año, trabajando dos maestros de cantería en preparar las piezas que faltaban, con la particularidad de que era el propio padre Juan María el que hacía las plantillas, y él, con sus cinco obreros, montándola sirviéndose de un andamiaje de madera que él mismo se construyó con los árboles del bosque [31].

Casi al mismo tiempo que la bóveda del refectorio, llevó a cabo la reconstrucción del solario, solaina o terraza para tomar el sol, otra de las grandes realizaciones que embellecen no poco el monasterio, sobre todo la fachada del mediodía, por la variedad de salientes que ofrece. Era el lugar adecuado para tomar el sol los monje en invierno, al par que se disfruta de un panorama indescriptible, con las huertas y praderías en primer plano, el río Oseira que serpentea entre la fronda, las estribaciones de Sierra Martiñá, y en la lejanía se puede ver, a través del valle, los alrededores de Carballiño, y más distantes aún las montañas de la zona de Ribadavia.

Habían desaparecido todas las columnas, que fueron empleadas por las gentes de la comarca para sostener las tenadas, así como la preciosa balaustrada. De nuevo se recuperaron las que se pudo,y las que no, se hicieron de nuevo. Al mismo tiempo, como parte de la bóveda que sostenía el piso del solario, se hallaba resentida, la desmontó en parte y la volvió a su ser. El conjunto de la obra resultó primorosa, y lo más importante, es lanzar a la publicidad el costo de estas dos obras tan difíciles y complicadas: ¡Disponía de CUATRO MILLONES DE PESETAS, no completos!

Faltaba por restaurar un saliente de edificio que se proyecta hacia mediodía, denominado "dormitorio de ancianos", construido hacia 1633, en tiempos de fray Simón de Montoya. Consta de piso bajo y tres plantas superpuestas, de

PUBLICACIÓNS

una construcción más sólida –si cabe– que el resto del edificio. Un pasillo central, con bóveda de medio cañón a manera de túnel, con una ventana al final, daba acceso a ocho habitaciones en cada piso, todas ellas dotadas de balcón, ventanas y chimenea.

La primera planta lleva, además, una gran balconada de piedra que recorre de un extremo a otro la fachada, y en el superior aparecen sendos medallones representando personajes desconocidos. Dicho saliente de edificio, orientado debidamente hacia mediodía, próximo al calefactorio y solario, cumplía a maravilla su cometido, al estar destinado a residencia de ancianos y enfermos.

Se hallaba tan descuartizado y lleno de zarzales, que parecía imposible poderle restaurar, tanto más, cuanto que los muros principales se hallaban cuarteados. Algún arquitecto lanzó la idea que era mejor suprimirlo, toda vez que salía fuera del plano del edificio, trasladando la fachada del mismo más atrás, a la altura del resto del edificio. Pero prevaleció el parecer de otros que –con muy buen acuerdo– juzgaron se debía restaurar, por tratarse de una parte muy destacada del edificio.

En los primeros meses de 1980 se metió con él. Vació todo el interior de los tres pisos, excepto alguna bóveda que había quedado en pie, y se ha conservado, como es el inicio del pasillo central de la primera y segunda planta, por donde se puede columbrar cómo estaba antes. El resto forma todo un cuerpo cosido son vigas de hormigón armado. Se trazaron las nuevas celdas de los monjes, con todos los servicios individuales, se colocó cornisa nueva todo alrededor del edificio, se terminó la balconada de piedra que se hizo toda nueva, excepto algunas ménsulas saliente que se conservaron, aunque la mayoría estaban partidas.

Como complemento, reconstruyó la preciosa escalera del interior, haciendo todo nuevo menos el piso, a la vez que una de las dos bóvedas de arista que se había hundido. Quedó un conjunto tan bello y funcional, que pasó a vivir a él la comunidad en enero de 1983, por haberle dotado de celdas con todos los servicios individuales y preciosas vistas al valle [32].

En abril de 1982 emprendió la reconstrucción de otra escalera no menos grandiosa que faltaba, la denominada de los obispos, de la cual sólo quedaba la caja bastante deteriorada. En pocos meses se colocaron los peldaños, el pasamanos macizo, se restauró la bóveda y las paredes, en una palabra, la dejó en su prístino ser, resultando una obra primorosa.

Fue la última obra importante de reconstrucción. Con ella quedaba virtualmente terminado todo el monasterio, por más que todavía faltasen detalles, algunos de importancia, como son el saneamiento de los patios, de varios locales, limpieza de muros exteriores y fachadas, encintado, arreglo de varios pisos...

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

6. El milagro del P. Juan María

No consta que resucitara a ningún muerto, ni curase a ningún ciego o paralítico, pero la obra que llevó a cabo en el espacio de veinticinco años –tan colosal y con unos medios económicos tan escasos–, creo puede ser considerada auténtico milagro, no fácil de imitar.

Voy a ofrecer a continuación lo prometido en páginas anterior, es decir la lista de cantidades recibidas para las obras, a fin de que cada cual medite y vea si no es un auténtico milagro hacer tanto, tan difícil y con medios tan deficientes.

1º Para la reconstrucción del edificio.

AÑO		
1966	Comunidad de san Isidro de Dueñas	300.000 ..pts.
1966	Obispado de Orense	100.000 .....“
1967	Dirección General de B. Artes	2.284.000 .....“
1967	Dirección de Arquitectura	48.000 .....“
1969	Dirección General de B.A	1.192.260 .....“
1970	Diputación Provincial de Orense	250.000 .....“
1971	“ “ “	400.000 .....“
1972	Dirección General de B.A	1.892.380 .....“
1974	“ “ “	3.685.885 .....“
1975	“ “ “	1.936.789 .....“
1976	Diputación Provincial	500.000 .....“
1977	Dirección General de B.A	4.530.000 .....“
1978	Diputación Provincial	606.496.....“
1979	Dirección General de Arquitectura	194.742 .....“
1980-83.	Recibido del MOPU y B.A	18.960.939 .....“
1984	Diputación Provincial.	10.000.000 .....“
1986	“ “	10.000.000 .....“

2º Para la Estantería de la Biblioteca:

1976	Dirección de Asuntos Eclesiásticos	121.250 .....“
1976	Ministerio de la Vivienda	300.000 .....“
1976	Diputación Provincial	50.000 .....“

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

1977	Ministerio de Educación y Ciencia	300.000 ....."
1978	Diputación Provincial	300.000 ....."
1978	" "	300.000 ....."

Total S.E.U.O. 61.252.741

Añadamos que estos SESENTA Y UN millones de pesetas, no llegaron íntegros a manos del padre Juan María, sino sufrieron las mermas correspondientes impuestas por las leyes a la entrega de las subvenciones estatales, así como los beneficios en razón de derechos de arquitectos y responsables oficiales de la obra.

Creo que la anterior lista no necesita comentario, cada cual puede hacérselo así mismo y ver si tengo razón o no para demostrar que todavía en las últimas décadas del siglo XX se dan los "milagros", aunque de distinta índole, claro está, de los realizados en Lourdes y Fátima –o los exigidos para la cononización de los santos–, como se comprende.

PUBLICACIÓNS
DIPUTACIÓN DE OURENSE

NOTAS

1. Por mi parte, siempre que escribo sobre la restauración del monasterio, he tratado de poner las cosas en su punto, dando al Dr. Cerviño la importancia que merece, que a mi modo de ver es el instrumento numerario de que Dios se valió para sacar a Oseira de sus cenizas. Por vía de ejemplo, en mi obra, *Oseira, cincuenta años de restauración*, aparecen todos los datos relacionados con las gestiones llevadas a cabo por el prelado, al par que se ofrece allí su fotografía.

2. En otra ocasión, es posible que nos ocupemos de dar a conocer los afanes que pasó este prelado hasta lograr encontrar monjes que se decidieran a poner en marcha la vida monástica en Oseira. No le fue nada fácil.

3. Cuando me hablan que van a reconstruir tal o cual monasterio, no creo en ellas, pues por más subvenciones que se aportan para algunos, siguen en ruinas.

4. Periódico "Aquiana", semanario del Bierzo, Maragatería y Valdeorras, Ponferrada, 26-IX-1993, pg.3. El artículo, firmado por "Fidalgo", lleva este título *Los aceros inoxidables*, aludiendo a la cubierta que le han puesto a la iglesia. Entre las cosas que añade el autor, se halla la denuncia de no haber ni siquiera abierto dos puertas artísticas: "En Carracedo tenemos el locutorio tal cual estaba cuando San Bernardo vivía, pero su entrada está oculta, tapiada, y así se la ha dejado, pese a tratarse de un bellísimo arco de herradura. Lo mismo ocurre con la puerta de salida del pasaje, en su conexión con la huerta".

5. Tenía la que se daba entonces en las escuelas rurales, muy incompleta, si es que la pudo frecuentar, porque dada la pobreza de su familia, podemos pensar que en vez de asistir a la escuela, tal vez le emplearan como zagal de algún pastor de la comarca, para ganarse algunos reales.

6. Cfr. Fr.Roberto Muñiz, *Biblioteca Cisterciense Española*, Burgos, 1793, pg. 282-283. Continúa este autor tributándole más alabanzas y ofrece el catálogo de obras que escribió.

7. Así como es difícil encontrar un santo que no haya tenido enemigos que al menos le ayudaran a santificar; es también difícil hallar ningún sabio que no haya tenido sus émulos, aunque sólo sea consumidos de envidia. Algunos se extrañan de que fray Antonio, siendo un hombre de tanta valía como se dice, no figure en el abadologio del monasterio, pero está explicado todo fijándonos en lo que nos cuentan de él sus biógrafos: que era hombre más apto para el estudio que para regir almas. Es corriente que se dé este caso. Pudiera poner ejemplos actuales de monjes con fama universal de sabios, que tampoco escalaron puestos de categoría en la orden, precisamente por la misma razón. También pudiera citar a otros verdaderos sabios que fueron encumbrados a puestos destacados, fracasando en ellos, o poco menos.

8. Cfr. Fr. Roberto Muñiz, *Biblioteca Cisterciense...*, o. y luge. cit.

9. Sobre todo hacen célebre a fray Antonio José Rodríguez el discurso 6º del t. I de su *Palestra médica,* en que trata de la sangría, costumbre brutal practicada por los antiguos, hasta casi nuestros mismos días, de sangrarse varias veces al año. El sabio cisterciense reprueba tal abuso, calificándolo de práctica "herodiana" por tantos ríos de sangre como hizo correr en los tiempos pasados, perjudicando en muchos casos en vez de mejorar al paciente.

10. Sobre fray Antonio Rodríguez me he ocupado dos veces. La primera en 1982, con este trabajo: *El P. Antonio José Rodríguez, visto por el P. Feijoo,* que puede verse en la rev. "Yermo", vol. 20,273-284; la segunda, en una conferencia que tuve en Zaragoza en 1985, titulada: *Presencia del Císter en Aragón a través de sus monjes ilustres,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987. Allí le dediqué una sencilla biografía, con las lista de sus obras y las fuentes informativas sobre su persona.

11. Al final de este trabajo ofreceremos las cantidades pecuniarias que recibió en los años fuertes de la reconstrucción, para que cada cual pueda sacar las conclusiones que crea oportunas.

12. Hasta hace un par de meses estuvo yendo a vigilar las obras de la restauración del monasterio, y hasta unos días antes de su muerte se ocupó de hacerles los planos de las nuevas celdas que debía ocupar la comunidad.

13. Puedo asegurar que hacía varios años venían insistiéndonos mucho desde la central española representante de dicho organismo, que nos presentáramos para dicho premio. Como en realidad se trataba de algo honorífico, que no llevaba consigo la menor subvención –que era lo que se necesitaba aquí, porque siempre andábamos apurados económicamente– no hicimos caso, mucho menos porque costaba dinero hacer el expediente a base reproducir fotografías de los distintos locales. Lo que no hicimos nosotros, se encargó de hacerlo la propia Diputación.

14. Tan grave llegó a casa, que aseguró después que no se daba cuenta de nada, se hallaba inapetente del todo, y había perdido la noción del tiempo. Nos costó mucho trabajo recuperarlo, pero al fin mejoró hasta el punto de que logró asistir a algunos actos conventuales, sobre todo en el verano.

15. La comunidad quedó impresionada vivamente, más que por la muerte en sí –que era de esperar– por las circunstancias que la rodearon. Habíamos comenzado el día anterior los santos ejercicios, y hasta había asistido a la plática de apertura. La impresión se aumentó considerablemente, por cuanto era la tercera defunción que se daba en la pequeña comunidad en el espacio de poco más de medio año. Fue una prueba grande para Oseira, pues los tres fallecidos habían sido destacados, cada cual en su campo.

16. El lector se podrá hacer una idea de cómo se hallaba la casa con este solo detalle. En septiembre de 1996, al llegar yo al monasterio en el mes de septiembre, recuerdo que todas las mañanas, al levantarnos del lecho a las cuatro de la mañana teníamos que hacer cola para utilizar el único servicio higiénico que había en el torreón del edificio. Se comprende lo desagradable que esto resultaba

17. Advierto que era la primera obra que se hacía siempre en cada local, comenzar derribando el tejado, haciéndolo de nuevo, porque muchos databan de varios siglos, estaban en pésimas condiciones y, teniendo en cuenta los incendios que han padecido la mayoría de los monas-

terios, se optó por colocar toda la cubierta de hormigón, suprimiéndose por completo la madera.

18. Advierto que los balcones de Hierro correspondientes al patio de Caballeros, y los del exterior del mismo que miran al río y a la huerta, los hizo una casa de Palencia hacia 1968. Pero todos los demás: patios de medallones, pináculos y los del exterior de estos patios, hasta la biblioteca, son obra del padre Juan María. Compró cantidad de balaustres y al mismo tiempo pretina metálica, y los preparó él mismo en persona, con ello ahorró ¿dos, tres...? millones de pesetas.

19. Conviene advertir un dato curioso a este respecto. Fueron las primeras duchas que se construyeron en el edificio, pues hasta el Concilio, se seguía la regla de san Benito al pie de la letra, en la que se manda que a los enfermos se les facilite poder bañarse, en cambio a los sanos no, o rara vez. Esto a nadie debe extrañar, puesto que hace cincuenta años nadie o poquísimos podían permitirse el lujo de baño o ducha, y si quería bañarse, tenía que ir al río, si lo había.

20. Estuve encargado muchos años de acompañar al turismo que cada día desfilaba por nuestra casa. Nunca oí a nadie que se quejara de las restauraciones realizadas por el padre Juan María, al contrario, todos se admiraba de la perfección con que han sido dirigidas todas las restauraciones. Los arquitectos de B.A. podían confiar en él plenamente.

21. En septiembre de 1992, con motivo de mi viaje a Roma a la beatificación del Hno. Rafael, visitamos Florencia, y acudimos a contemplar el convento donde vivió fray Angélico, en las inmediaciones de la catedral. Allí vimos las celdas que usaron los frailes durante siglos, todas decoradas por el diestro pincel del artista, que son poco más o menos como eran las de Oseira, y demás monasterios de la orden. Se trata de un local grande, dividido en departamentos por tabiques que carecen de puerta, se cierran con una simple cortina, y carecen de techo, o sea, están al descubierto.

22. Yo he conocido camarillas e san Isidro de Dueñas, separadas con tabiques de rasilla. En Oseira, en cambio, las divisiones eran de uralita. Como dato curioso, puedo asegurar que a mi llegada a Oseira en 1966, todavía prevalecía ese tipo de camarillas, y recuerdo que cada vez que el vecino se revolvía en la cama, me despertaba, porque trepidaban tanto los catres como las uralitas.

23. Desde luego fue un gran avance el que se dio, pero se vio luego que se iban imponiendo en todos los monasterios las celdas individuales, con servicios higiénicos completos, una mesa, una silla, un armario..., y entonces, al hacer el nuevo dormitorio, se dotarían las celdas de esos servicios indispensables que no faltan hoy ni en las viviendas de la gente pobre. Este primer dormitorio con celdas individuales sirvió a los monjes hasta 1984 en se estrenaron las nuevas celdas del antiguo dormitorio de ancianos, donde hoy vive la comunidad.

24. Antes de la restauración, la zona del calefactorio estaba abierta al turismo, y no sé a quién se le ocurrió decir que las jóvenes que dieran tres vueltas a la chimenea y rezaran un padrenuestro, hallaban novio durante el año. Lo cierto es que muchas jóvenes probaban en medio del jolgorio de las demás compañeras. Puedo asegurar que hubo alguna que daba las vueltas con verdadera fe, como si la chimenea tuviera alguna virtud propia o estuviera protegida por las meigas.

25. Es del dominio público que durante el período de abandono, las gentes de la comarca, subían con sus carros por la escalera de honor, y bajaban la piedra para construir sus viviendas o cercar sus fincas. Con todo, no fue gran cosa lo que faltaba de un edificio tan colosal. Hubo la suerte de que se tardó mucho en hacer carretera de acceso, que si la hacen antes, quizá hubiera pasado como en Sobrado, que la piedra del monasterio la utilizaron para firme de la carretera.

26. Conviene hacer constar que han sido distintos organismos los que han contribuido a facilitar medios para la restauración del monasterio, pero el organismo que se lleva la palma es la Diputación Provincial de Orense, cuyos presidentes don David Ferrer Garrido, don Victorino Núñez y don José Baltar, se han esmerado en prestar ayuda a los monjes, mediante sub-

DIPUTACIÓN DE OURENSE

venciones más o menos considerables. Al final de este trabajo verá el lector las cantidades facilitadas, y por quiénes.

27. En un principio se pensó colocar estos altares en los arcos que rodean la sala capitular o de las palmeras, en los cuales ya los hubo antiguamente y debían estar adaptados a dichos arcos; pero luego de desistió de colocar éstos porque desentonaban no poco del local y carecer de mérito artístico.

28. Recuerdo que un día, allá hacia el año 1975, hablando con él sobre las obras y los nuevos proyectos que tenía, le oí decir estas palabras: "Si tuviera dinero, me ahorraría un millón de pesetas". Era cuando un millón de entonces equivalía a ocho o diez de hoy. Es que preveía que los materiales iban a dar una subida grande al poco tiempo, y necesitaba esos materiales para el año siguiente, pero como no tenía nunca reservas, se vio privado de realizar aquel negocio económico.

29. Conviene dejar constancia de que no sólo hizo preciosas lámparas para el monasterio, sino también dejó otras para monasterios de religiosas. Sé que fueron varias las que hizo, pero yo sólo puedo dar razón de la que colocó en la escalera principal del monasterio de san Miguel de las Dueñas.

30. Posiblemente influyera en el hundimiento algún movimiento sísmico, tal vez el de Lisboa del s. XVIII, porque aparecían las paredes de la cabecera y lateral de mediodía completamente abiertas, y es normal que al ceder los muros, se hundiera la bóveda.

31. En esos días en que se construía la bóveda del refectorio, visité el monasterio de Monterderramo, y el sacerdote que me acompañaba, me llevó al templo, donde había montado un andamio metálico. Me aseguró que solamente el montaje de dicho andamio había costa un millón de pesetas. Lo habían montado los de Bellas Artes, para hacer no sé qué obras dentro de la Iglesia; en cambio el andamio de Oseira, lo montó el padre Juan María con madera del bosque, sin contar para ello con presupuesto alguno. Cada cual puede sacar la conclusión del costo entre uno y otro.

32. No recuerdo exactamente lo que costó la restauración, pero sí puedo asegurar, que de llevarse a cabo la supresión de este pabellón –como pensaba algún arquitecto, por lo mucho que suponía iba a costar la restauración–, hubiera costado más con mucho desmontar y trasportar tantos miles de toneladas de piedra.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

1. P. Juan Mª Vázquez Rey.

2. El P. Juan María en el reconstruido solarium.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE

Francisco Javier Limia Gardón

El artista Julio Tizón Diz (San Cristovo de Cea, 1917) Vida y Obra

La empresa de hacer el bosquejo biográfico-artístico de Tizón, para este medio, de una forma que debe ser necesariamente resumida, parece poco menos que intentar la cuadratura del círculo. Dicho esto, confío a los amables lectores, que estas líneas leen, y conocedores del artista, las tomen como una guía, y sepan llenar con sus recuerdos cuanto vamos a decir. Y para todos los demás, confío que sepan ser lo suficientemente explícitas para el acercamiento a su vida y obra, merecedoras de un estudio monográfico que rescate para el arte gallego a este artista del anómalo olvido historiográfico.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Nacimiento y formación

Nace Julio Tizón en la villa de San Cristovo de Cea. Será el hijo mayor de los cuatro que tuvieron sus padres (Pucho, Lolo y Emma). Tras una infortunada enfermedad de su madre Emma Diz Losada, cuando se hallaba embarazada, Julio ve la luz el 6 de Junio de 1917, sordo, deficiencia física fundamental que al unísono de su obvia dificultad para hablar deben ser tenidas en cuenta a la hora del estudio y contemplación de sus obras. Sus padres, acomodados miembros de la alta burguesía local –Julio Tizón González, natural de Torrón, O Carballiño, ejercía de jefe médico–, le dan una educación específica esmerada. Así, en 1926, con nueve años, lo ingresan en un colegio especial para sordomudos, en Santiago.

Aquí vivirá con el director, el artista vasco José Cruz Letamendi, quien no tenía hijos. Eran, con él, seis los chicos que allí estaban internos. Según el propio artista, las clases de dibujo e repujado, eran impartidas por el profesor José Maria Acuña Lopez. Los domingos ambos profesores los llevaban con frecuencia al campo, actividad semanal que Julio aguardaba con espectación.

Sin embargo, estos recuerdos no parecen encajar bien con lo que se sabe de este escultor, discípulo de Asorey y asimismo sordomudo [1].

Según los recuerdos de Tizón Diz, estuvo dos años en el colegio (1926-8), regresando a casa tan sólo durante las vacaciones. En una de las navidades, un regalo de Reyes muy especial –acorde con su educación–, una caja de acuarelas, acelera su contacto con el universo del arte, camino central por el que caminará toda su vida. Descubierta su inclinación artística, sus padres lo matriculan en la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad en 1928. Aquí serán profesores suyos, entre otros, el valenciano MARIANO TITO VAZQUEZ Y ENRIQUE MAYER, de los que guarda un gran recuerdo. Obtiene diplomas, en las asignaturas de Dibujo Artístico (curso 1930-31) y Pintura Decorativa (1931-32), firmados por el director, Heliodoro Gallego. Más adelante completará su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Ourense. Fue maestro suyo JESUS SORIA, pintor y profesor de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza. Será aquí donde exponga por primera vez, en el salón del Liceo Orensano 1935, gestionada por José Cruz Letamendi. Su dibujo "Moisés", sobre la estatua del gran escultor del Renacimiento italiano Michelángelo Buonarrotti del mismo título, será desde entonces especialmente valorado, ya que es colgado en el despacho del Director LUIS FERNANDEZ PEREZ "XESTA" (1881-1969), siendo mostrado con orgullo a las dintintas promociones de alumnos. Está firmado el 15 de Mayo de 1935, meses antes de cumplir los dieciocho años.

Al año siguiente estalla la guerra y su formación queda interrumpida. Tizón será movilizado, siendo destinado, inicialmente, a La Coruña, donde prestó servicios auxiliares, para ser licenciado al poco tiempo. Desde San Cristovo de Cea, la guerra quedaba lejos, y Julio Tizón reconoce haberse dedicado a leer, dibujar y pintar las calles, los campos de su pueblo, y las faenas de las gentes, lavando, cociendo, o los niños. También las "pulpeiras", que venían desde Arcos (O Carballiño) a las ferias de la villa (dos mensuales, el 6 y el 22). En su temánica, huirá siempre, conscientemente –según confesión personal–, de los "temas políticos", para evitar tomar partido.

Ingresa en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en plena postguerra, estando en la capital del país (entre 1941 y 1947). En el viejo edificio de la calle Alcalá, estudiará con aplicación, siendo sus maestros EUGENIO HERMOSO, JOAQUIN VALVERDE LASARTE, JULIO MOISÉS FERNANDEZ, ANTONIO FERNANDEZ CURRO, RAMON STOLZ VICIANO, FERNANDO LABRADA MARTIN, MANUEL BENEDITO VIVES, ANDRÉS CRESPI, ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, JUAN ADSUARA RAMOS, EDUARDO MARTINEZ VAZQUEZ Y ESTEVE BOTEY. Aquí se licenciará con un extraordinario expediente académico. De estos años de formación, el maestro Tizón siempre se congratuló de las buenas calificaciones que obtuvo. Recuerda de su paso por la Escuela, con especial afecto a FER-

NANDEZ CURRO. Los apuntes de los tipos y casas del viejo Madrid le ayudan a pagar su estancia en la capital.

En su primera estancia en Madrid, Tizón reconoce que le gustaba callejear, tomando apuntes, acudía a exposiciones, le interesa Fortuny y Sorolla, entusiasmándole asimismo las de Sert y Solana, autores que le influirán no poco en adelante, pero sobre todo, acude al Museo del Prado, siendo sus favoritos Velázquez y Goya.

Vida profesional

SAN CRISTOVO DE CEA Y PRIMERAS EXPOSICIONES (1949-1959)

Regresa a Cea en 1947. Sus padres pretenden que trabaje como profesor de dibujo, por lo que se presenta a una plaza en el Instituto Laboral de Marín, pero el jurado aduce como demérito el hecho de ser sordomudo, obteniendo el puesto otra persona. Sus padres no cejarán en su empeño de conseguir para su hijo mayor una posición remunerada, tras proporcionarle la formación adecuada, logrando una plaza de delineante en la empresa de los Saltos del Sil, en La Rúa de Petín (Ourense).

Pero Julio Tizón, poseedor ahora de una técnica, lo que verdaderamente anhela es ser artista. Y consigue un local que transforma en su estudio, en la "casa do Pieleiro", a la salida de Cea en dirección al monasterio cisterciense de Oseira, en el antiguo barrio de San Lorenzo, presidido desde el año en que él nació, precisamente, por la ermita de A Saleta. Es ahora cuando ahonda la temática iconográfica ya iniciada en los años de la guerra, que nunca abandonará: hornos, ferias, trabajos de los campesinos, los niños, "entroidos" y "magostos", salpimentado con algún paisaje rural. Pinta en estos años su entorno familiar (de 1948 "Mi padre" (¿basado en el de Ambroise Vollard, de Paul Cézanne, de 1899?), "Retrato de mi sobrinita", "Verbena", "Grela", "Camino de Vilela"; y de 1954-45, "El baile", "Amasando pan", "Pulpeiras", "Máscaras", "Niños jugando con un barril"), y asimismo unos magníficos grabados al aguafuerte (de 1947, "Celanova", "Ría de Muros", "Ría gallega"). Fue, según rememora, la época de mayor plenitud en su vida. Es también en esta década cuando está fechado el título de Profesor de Dibujo (fechado el 17 de septiembre de 1954).

La primera exposición profesional será en Vigo en 1949 (sala Foto-Club), con gran éxito de crítica y ventas. M. CHAMOSO LAMAS, escribe entonces "... *en él tenemos la promesa de uno de los valores más sólidos del arte gallego*", adquiriendo "Camino de Vilela" para el Museo de Pontevedra [2]. Dicho año cuelga en la IIª Exposición Provincial de Actividades, invitado por el Gobierno Civil

de Ourense, figurando su obra "Resguardándose" (óleo sobre lienzo) en el mismo Gobierno, en paradero desconocido. La década de los años cincuenta es la de su consagración, iniciándose con el Gran Premio de Pintura y diploma en la Exposición de Arte de la Obra Sindical Educación y Descanso, "Iª Semana del Productor", en Ourense, en 1951, con la obra que tituló "Una calle", que representaba la calle Montevideo de Cea.

En 1953, decide exponer en Madrid, Santiago (1954, colectiva de "Arte gallego contemporáneo", con motivo del Año Santo, con "Pulpeiras" y "Aldeanos"), Barcelona (1956). Es por entonces cuando el polígrafo, pintor y crítico de arte, Yagocésar de Salvador reconoce haberlo incluido en la "Enciclopedia Espasa" [3]. En Junio de 1957, con ocasión del Corpus, fiestas mayores de Ourense, se hace una muestra colectiva de pintores contemporáneos, participando con cinco cuadros, que no pasaron desapercibidos. Y en Noviembre vuelve a Vigo, en una muestra personal (Sala Velázquez). Al año siguiente (1958) lo hace en Madrid, colgando en octubre, veintiúna obras (Sala Berriobeña), recibiendo diversos encargos. Tras ella, Tizón regresa a Cea, decidido a regresar cuanto antes.

MADRID (1959-1968): LA DEPENDENCIA

Tiene ya 42 años cuando se traslada a Madrid, para trabajar como publicista en la empresa Barreiros. Su padre le compra un piso en el Barrio del Pilar (C/ Chantada, 6). Vive holgadamente, pero sujeto a horarios y pedidos empresariales, lo que por no adecuarse a su idiosincrasia, abandona en poco tiempo. Es entonces cuando rompe con su familia, vendiendo el piso, arriesgándolo todo para vivir de la pintura. Monta su estudio en el nº 9 de la calle Piamonte, da clases, y pinta, participando en la VIIIª Exposición de Otoño de Sevilla (1959), en las salas de la Real Academia de Bellas Artes "Santa Isabel de Hungría": "Máscaras", "No Baile", "Amasando pan" y "Niños jugando con un barril", son las obras presentadas, vendiendo ésta a un americano por 50.000 ptas. (cuando el precio catalogado era de veinte mil menos). En 1960 acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en las salas del Palacio de Monjuich (Barcelona), recibiendo un premio por su acuarela "Curiosillos" que premió con 2.000 ptas. la Diputación de Ourense, pasando a su propiedad (11.VI.1960) [4]. En 1961 vuelve a Sevilla (Xª Exposición de Otoño), a pesar del éxito anterior, acude con una sola obra: "Una calle".

Es contratado por la galería Esex, para la que firma en 1965 en exclusiva. En los cuatro años que dura, pinta mucho, en ocasiones sin firma, por exigencias de aquélla, cuadros que se venden para poder subsistir, con destino a América [5]. Son años de parón evolutivo, con poca creación singular, en aras de la subsistencia: Tizón deja de ser un artista independiente. De 1966 (11 de

abril), es el ingreso en la Agrupación Sindical de Bellas Artes, ("Ansiba", nº 354).

BODA Y TRASLADO A CACERES (1968-1978)

Es por estos años cuando conoce a una mujer, María Victoria, cacereña y veinte años menor que él, en una exposición, quedando tan impresionado, que la novia con la que vivía por estos años quedará pronto desplazada, casándose con aquélla en su tierra el 2 de abril de 1968, en la parroquia de San Mateo. El nuevo matrimonio regresará a Madrid, instalándose de alquiler en el Barrio del Pilar (calle Calatrava, nº 13, 3º derecha), pintando su esposa con él. Son tiempos de felicidad y esperanza, pero la situación económica no mejora. Nace entonces su primer hijo, lo que les hace tomar una importante decisión: su mujer se va a Cáceres, con su hijo, en busca de mayores medios. Y Julio les sigue. Es el año de 1968.

En pos de la estabilidad económica, el pintor abandona sus sueños madrileños de "artista con proyección", y emprende en esta ciudad extremeña una nueva vida. Viven en la C/ Valdés, nº 13. Le cuesta integrarse en aquella tierra, no sólo por estar tan distante de la suya sino por el contrate del ambiente artístico que acababa de dejar en Madrid. Se refugia, pues, en la pintura, pintando mucho. Trabaja en "Publicidad Pita", y da clases particulares. Consigue en 1972 ser contratado como profesor concertado de Dibujo y Pintura en la Escuela Elemental de Bellas Artes, dependiente de la Diputación Provincial. Afloran de nuevo las tensiones por los horarios. En 1973 se instala por unos meses en Montánchez, en una casa situada en la plaza, con una fuente, frente al cuartel de la Guardia Civil. Es una época feliz, hace amigos, y ello se plasma en su producción, rica y fecunda: "El espantapájaros", "Buscando caracoles", la segunda versión de "Niños jugando con un barril", "Al agua", "Castigado"... Pero la realidad de su tierra de adopción se plasma con toda su crudeza los dos años siguientes: expone en Cáceres, (5-16 de octubre de 1974, sala de Bellas Artes de la Diputación), recibiendo elogios y muchas visitas, pero pocas compras. En 1975, lo hace en Badajoz (salas de la Delegación de Cultura de la Diputación), pero para vender hubo de bajar bastante los precios. Para el artista, acostumbrado al público y al "cachet" de Madrid, ambas experiencias son un duro golpe en su ego, por lo que dedide no exponer más.

ACADÉMICO Y HONORES (1978-1988)

La designación como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, por la provincia de Cáceres, el 30 de

junio de 1978, a propuesta de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Joaquín Vaquero Palacios y Luis Mosquera Gómez [6], es un hecho fundamental en el reconocimiento de su labor pictórica, en esta ciudad de provincias, que le ha supuesto desde entonces un verdadero "cursus honorum" en su vida. En efecto, ese mismo año entra como bibliotecario de la Comisión provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Cáceres, tras ser nombrado miembro. El año siguiente es elegido "Importante de Extremadura" (1979), en el capítulo de artes plásticas, por la Asociación de la Prensa de Badajoz. El 15 de mayo de 1980 será nombrado consejero de la Institución Cultural "El Brocense" de la misma Diputación de Cáceres, para ser designado Académico de Número de la Real Academia de esta Comunidad en 1981, editándose entonces el Tomo I de una "Historia del Arte", que le incluye. Este año es invitado a participar en varias muestras colectivas: una de pintores extremeños en Cáceres, en una exposición itinerante de pintores cacereños en Cáceres y Salamanca, y en otra de pintores cacereños contemporáneos en Badajoz.

El 7 de mayo de 1982 lo hacen miembro honorífico del Patronato del Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, "Casa de los Caballos". En 1983 el Museo Prehistórico de Cantabria, en Santander, lo incluye en sus fondos, dedicándole una sección, que recoge las publicaciones que tratan de su obra. En 1984 participa con una obra en la IV Bienal Iberoamericana de Arte (25-X/27-XI) en México D.F., celebrada en el Auditorio Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este mismo año se jubila, siendo nombrado Director Honorífico perpetuo de la Escuela en la que impartiera clases, quien le dedica una exposición antológica como homenaje en 1985. Un amplio catálogo gráfico, coordinado por María Jesús Herreros de Tejada, Vicente Macías Moreno y Aurora Martín Nájera, amplio resumen de su obra (reprodujo ochenta obras entre cuadros, con diversas técnicas, dibujos, grabados y apuntes).

La presencia de las autoridades municipales de San Cristovo de Cea, entre las que se hallaba su hermano Lolo, a la sazón secretario del ayuntamiento, a quien no veía desde hacía muchos años a pesar de ser el único que tenía, hace reavivar en él un antiguo rescoldo. Pinta entonces "Plazuela donde nací", que vendió al ayuntamiento, "Calle de mis juegos", "Piedras de Cea". Es incluido en el "Diccionario de Pintores, Dibujantes. Grabadores y escultores españoles". En 1987, Vicente Macías Moreno, discípulo suyo, presenta en la facultad de Bellas Artes de Sevilla la Tesis de Licenciatura "Estudio comparativo de la obra de Tizón", dirigida por el profesor Dr. D. Antonio Zambrano Lara. En 1988 hace una exposición individual, invitado por "El Brocense". Este mismo año es incluido en el "Catálogo General de Artistas Iberoamericanos Contemporáneos (1900-1990)".

EN BUSCA DEL ORIGEN: REGRESO A LA TIERRA MADRE ORENSANA (1989-)

A comienzos de 1989, la Escuela provincial de Artes y Oficios de la Diputación, dirigida por el profesor, pintor y crítico de arte José Corral Díaz, le dedica la exposición del curso 1987-88 –por haber sido alumno de la misma, como sabemos–, escribiendo la introducción biográfica del artista [7]. Julio Tizón, en la sala principal del Ateneo, veintiuna obras, procedentes principalmente de Cáceres.

En verano viene a su tierra natal, pasando en adelante alguna temporada estival más con su familia cacereña en Cea. La generosidad de Elena y María Luisa Fernández Parada, dos de las hijas del maestro y alcalde de Cea, con las que se trataba él y su familia desde los tiempos de la infancia y adolescencia, propicia que la Diputación inicie su tutela, merced a la gestión del Alcalde José Hipólito Rodríguez Presas, tras su interés por instalarse de nuevo en su tierra.

Así, vive en Ourense, sólo, lejos de su familia, pintando y encontrándose con sus recuerdos, en los años transcurridos de esta década. Reside en la Residencia de Ancianos de Cáritas, merced a la generosidad de la Diputación Provincial de Ourense, quien desde entonces le ha habilitado un estudio en el segundo piso del edificio Simeón. En 1991 fue incluido en la "Gran Enciclopedia Extremeña", y en el colectivo "Plástica Extremeña" (1991). En el último mes del año de 1991, su dibujo "Moisés" volvía a ser expuesto en Ourense, en la muestra antológica de la Escuela Provincial de Artes y Oficios, en sitio preferente [8].

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

El pasado año de 1992 Julio Tizón cumplía dos efemérides: la primera, y principal, 75 años. Y la segunda treinta y cinco años desde su última exposición individual en Ourense. Con tal motivo desde comienzos de dicho año tratamos de llamar la atención acerca de su obra, sugiriendo un homenaje [9]. El pintor expondrá, al fin, en la primavera de dicho año obra nueva (43 cuadros), en las salas del edificio de la Obra Cultural de Caixa Ourense, institución relacionada con la Diputación, a cuya presentación asisten los presidentes de ambas. En su reencuentro con el público orensano hace una muestra en la que no vende, por decisión personal.

La idea del homenaje la asume el Ayuntamiento de Cea, y tras diversos aplazamientos es llevada a cabo en forma de exposición antológica en este "Año Santo Jubilar Jacobeo" de 1993, en su villa natal, con la presencia de la corporación municipal presidida por el alcalde José Luis Valladares, el concejal de Cultural, José Manuel Rodríguez, y resto de la Corporación. Al acto inaugural ha asistido especialmente invitado el Presidente de la Diputación Provincial José Luis Baltar Pumar, estando presente, además, como representante del

Presidente de la Diputación Provincial de Cáceres, Jesús Oscar García Rodríguez, profesor en la Facultad de Derecho en dicha ciudad, y natural de Ourense (Celanova) [10].

ACERCA DE SU ESTILO: ESCRITOS RELATIVOS A SU OBRA

Es preciso comenzar este parágrafo por la mención expresa a los profesores que más le han influido – en cuyos modos artísticos se hallan, con seguridad, los del propio Julio Tizón–, y que apreciaron desde muy pronto su gran potencia como dibujante, caso de MAYER Y VAZQUEZ [11], en Santiago; FERNANDEZ PÉREZ, en Ourense o BOTEY y FERNANDEZ CURRO, en Madrid.

En la primera exposición en Vigo (Foto-Club, 1949).

M. CHAMOSO LAMAS, escribía que "*basa su composición estética en la conquista de la más firme solidez constructiva... toques precisos, rápidos y exactos, de grandes pinceladas*" [12]. Resalta en su crítica los cuadros "Camino de Vilela", "Campo", "Mi Padre" y el dibujo "Procesión". Y JULIO SIGÜENZA, partiendo de que "*... una primera exposición supone muchas veces deficiencias*", considera no obstante que

> *ninguna de las cuales hace presencia en esta de Tizón. Aquí no hay irresolución, temor o balbuceo. Nada tiene que aprender en el dibujo, como tampoco en el aguafuerte, al lado de tantos otros como por Vigo han desfilado. En estas facetas, como en el óleo, sólo queda por perseguir la personalidad; arrojar por la borda la manera de tal o de cual para hallar la propia, que siempre es la mejor* [13].

A. SEVILLANO, comenta: "*Julio Tizón dibuja espléndidamente, con una línea tan correcta y un pulso tan firme, que puede decirse, ... constituye una revelación y un ejemplo*" [14].

En 1953, seguro de su técnica, decide conquistar la capital del Estado, exponiendo en Madrid, en el mes de abril (Sala Macarrón), treinta obras. Entre otras expone "Aldea nevada", dos calles de Cea, "Calle de Albarracín". Antes de la misma CHAMOSO LAMAS hace un comentario propagandístico, elogiando sus cuadros de grandes composiciones: "*surge en estos lienzos un ardiente y lírico entusiasmo por reproducir la grata libertad de la vida campesina y popular*", percatándose de una evolución "*hacia un colorido vivo y centelleante*" [15]. CASTRO ARINES, que desconocía su producción, puede ser más objetivo [16]:

> "*Este pintor joven trae de su Galicia natal, no el arte clásico ya en la mayor parte de la pintura gallega –dulce y ramplona glotonería de verdes*

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

grimosos, de suaves musicalidades cromáticas–, sino la voz bronca de las montañas de Orense, captadas con la ternura de quien se alimentó en ellas, de siempre, su anecdotario artístico", para apreciar –en contraste con la opinión en Chamoso–, "*dentro de las limitaciones realistas, su obra apunta hacia la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas, manifestada en la constante valoración cromática de su pintura*".

En los dos años siguientes lo hará en una colectiva en Santiago y en Barcelona. La primera en 1954. En 1954, es la "Exposición de Arte Gallego Contemporáneo" con motivo del "Año Santo Compostelano Jacobeo". El gran crítico e historiador del arte JOSÉ CAMON AZNAR, tras comentar la obra de Pesqueira, Prego, Rafael Alonso, Blas Lourés, Mercedes Ruibal, asevera [17], preciso, que sus cuadros tienen un "*realismo muy enérgico y resolutivo, valorando los efectos de luz*". Sin embargo, en Galicia, para CHAMOSO LAMAS [18], su cuadro "Pulpeiras", en comparación del que tenía al lado, obra de Lourés, "*carece de espacio para ser contemplado,*

... el estilo de Tizón fulgura potente, sus toques de color se adentran en los sentidos con calenturientas sensaciones nacidas de la acción vital y cotidiana del alma rústica de Galicia".

Y "**Borobó**" afirma entusiasmado:

"Tizón es un pintor titánico, que nos induce a pensar en titanes de la pintura, como Miguel Angel, y, sobre todo, Goya (...) los cuadros de Tizón son impresionantes, y apagaban cuantos cuadros colocaban a su lado por luminosos que fuesen. El pincel de Tizón es una antorcha que prende en las figuras dejándolas al rojo vivo, llameantes, ardientes" [19], señalando: "*esos tonos que Tizón halla dentro de sí, acaso no sean los que existan en la realidad gallega. Sus "Aldeanos" pudieran ser de la más austera y rojiza Castilla. Sus "Pulpeiras" parecen pintadas de memoria, como si hubiera utilizado de modelos inmediatos a los empleados de una buñolería matritense*".

En marzo de 1956 el Centro Gallego de Barcelona, le prepara una exposición en la Galería Pallarés, donde cuelga veinticuatro obras. Pero ya a fines del año anterior se hacen críticas "ante quem", como las de JAVIER COSTA CLAVELL, en una crítica desde Barcelona [20], valora el sentimento del artista, de quien dice que los lienzos

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

"están pintados más que con las manos, directamente con el corazón... ninguna concesión de colorido, ninguna transgresión formal premeditada... Tizón Diz pinta con fiebre, a ramalazos. Diríase que esculpe con furia. Por eso su pintura ofrece la doble impresión visual de volumen y plasticidad".

Y de ANGEL SEVILLANO, siempre tan mesurado,

"... mucho dibujo hasta el extremo de dominarlo y estar en condiciones de poderlo olvidar. Correcta construcción en equilibrada disposición de masas y color, obteniendo calidades plásticas muy acusadas",

reproduciendo sus cuadros "Máscaras", "Amasando pan", "El baile", "Niños jugando con un barril". En cuanto a los críticos de la capital catalana, ANGEL MARSA en *El Correo Catalán,* sección "Gaceta de las Artes", escribe:

"Su pincelada es briosa y segura, y distribuye con opulenta generosidad. Cultiva con frecuencia el género costumbrista y resuelve los lienzos de gran tamaño mediante una sabia jerarquización de los elementos formales".

En este mismo sentido, el crítico Carlos Rojas señala:

"los destinos pictóricos no mueren y desaparecen para siempre. La labor del artífice puro y sincero consiste en valorizar de nuevo cualquier signo estético adaptándolo a la idiosincrasia del hombre de nuestro tiempo" [21].

También le llaman la atención sus máscaras, que

"atestiguan el legado magistral de Solana, y, el artista devoto de Goya, se percibe en los rostros duros y austeros de sus figuras".

Y en *El Noticiero Universal,* MONREAL, insiste:

"su obra está determinada por el ambiente regional, al que no se sustrae... es un artista de pincelada ancha, que modela sus figuras a golpes vigorosos... Su galleguismo es de tema, de sentimiento y de color".

JOSÉ RAMON Y FÉRNANDEZ OXEA, envía a *Vida Gallega* en crónica desde la Ciudad Condal, preguntándose con sorpresa

"qué extraño brote de la raza ha hecho su aparición en este pintor, luminoso como un Sorolla, y lleno del barroco movimiento de un Sert. En sus paisajes, y sobre todo en "Máscaras", es donde, únicamente encontramos un lejano entronque con la tradicional pintura gallega. El resto es algo nuevo entre nosotros y viene a llenar una faceta nueva de nuestra pintura".

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

COSTA CLAVELL, en una amplia crónica para *La Región,* al año siguiente añade "*que se asemeja a un salvaje torrente que brama furioso*", sorprendiéndole la "*luminosidad tan poco galaica*" de su obra. YAGOCÉSAR DE SALVADOR, –encargado de la selección para el "Diccionario Espasa"–, señala en un artículo: "*su pintura es fuerte, contrastada, de pincelada llena, limpio de paleta y contundente de colorido, y lleva aire de tierra y de prado, de buen falar galego, sin contaminaciones de parásitos venenosos o ejemplos perniciosos*" [22], reproduciendo los cuadros seleccionados: "Máscaras", "Niños jugando con un barril", "El baile" y "Amasando pan". Es por estos años de la bohemia madrileña de Tizón Diz cuando *Ramón Faraldo,* escribe (1962), un esclarecedor artículo sobre el "Arte actual en Orense", con el subtítulo "Tránsito entre lo campesino y lo cosmopolita" [23], pasando revista a cuánto había de interés, menciona a Failde y Baltar, entre los escultores, Prego y Carmen Legísima, entre los pintores, incluyendo significativamente un cuadro de nuestro pintor.

De la época de Cáceres, tras su boda en 1968 y posterior traslado a esta ciudad, expondrá en 1974. Los críticos extremeños continúan señalando en el pintor aquellos aspectos ya destacados por la crítica de Madrid y gallega. AGUSTIN OROZCO AVELLANEDA, y JUAN NARCISO, respectivamente [24], se fijan en su certero dibujo, y en la "*fuerza expresiva de la pincelada... como lo haría un exaltado escultor luchando por dar forma a su obra*".

En la de Badajoz de 1975, ANTONIO ZOIDO DIAZ, Académico Correspodiente de la madrileña de San Fernando, añade que su pintura es "*tributaria... a un realismo sin paliativos, pero con rompiente propósito de luminosidad impresionista*" [25]. AGUSTIN OROZCO titulará su reseña "Tizón, un maestro de la luz" [26]. Después, desengañado del resultado de su pintura ante el público, vienen años en que se dedica a impartir clases, en medio de constantes muestras de un reconocimiento oficial, bastante mimético, tras su elección de académico correspondiente en Cáceres de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

Su jubilación acelera un homenaje, en noviembre de 1985, hallándose en el catálogo los comentarios más profundos. ANTONIO ZOIDO, tras afirmar en su artículo ("Julio Tizón, pintor de valores permanentes") que, en adelante, deberá ser juzgado

> "*como un valor extremeño de indudable vinculación a la ciudad de Cáceres... el caso peculiar de una aportación al panorama de la pintura extremeña, bien distinto y diferenciado*", destaca "*representa el repudio a todo lo fácil... a la frivolidad y a la improvisación ... su fabulosa facilidad como dibujante y el ansia absorbente de perfección formal, de consecución de la obra bien hecha*".

A JUAN JOSÉ NARBON TERRON –sucesor en la dirección de la Escuela de Bellas Artes–, su obra le recuerda sobre todo a Pinazo y Benedito, y excepcionalmente a Sorolla, pasando a definirlo como

> *"impresionista, con atisbos de expresionismo, sintetiza lo atmosférico a base de establecimientos planos, estilizados, un poco, a la usanza... de Mondrian"*, ya que para este artista "*abstraer dentro de lo metafísico y abstraer en el campo de lo natural y cotidiano, denotan, en definitiva, una misma intención de inmediatez impresionista*".

Sin embargo, es preciso destacar, para finalizar este año de 1985, dos comentarios. El primero de JOAN SUREDA PONS. Este autor, catedrático de Teoría e Historia del Arte, en la facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, expone una importante reflexión, en la colaboración que abre el Catálogo:

> "Seamos sinceros. Ni la figura ni la obra de Tizón Diz son consideradas en la actualidad fundamentales en la evolución del arte contemporáneo español (...). El arte se ha confundido en una carrera de obstáculos ...el premio era para aquel que hubiera destrozado más vallas (...)".

Y tras poner como ejemplos a Picasso y Marcel Duchamp, señala:

> "(...) lo que realmente otorga impronta a una obra es su contenido, puesto en evidencia, eso sí, a través de un trabajo honesto, de un oficio, de una correcta y, a poder ser, brillante técnica (...)".

Sureda, ante las obras de Tizón, se da cuenta de que el arte puede ser algo distinto a lo que pensaban aquellos artistas,

> "(...) otro surco quizá más radical..., en el que siembran unos artistas supuestamente más modestos que los genios reconocidos, unos artistas que han dado toda su vida por la pintura o por la escultura (...) al artista-maestro, como Tizón Diz, no sólo hay que verlo como pintor de cuadros, sino como docente que ha dedicado toda su vida a un oficio (...) y quizá con esta labor docente, uno aprende a relativizar; uno llega a la conclusión que el arte no es una lucha sin cuartel... en cualquier caso (concluye) hay que desencumbrar el arte, hay que bajarlo del pedestal, hay que situarlo en el lugar de lo cotidiano y de lo normal, de aquello, eso sí, en donde la persona sin restricción alguna, vuelca todo su ser. Y es lo que queremos reconocer en Tizón Diz; más que al pintor, resaltamos al hombre que ha dedicado toda su vida a un oficio, que ha puesto

en él todos sus sentimientos y conocimientos; es en esa simbolización de Tizón Diz, en donde hallamos la necesidad, la exigencia y la razón de rendirle homenaje".

ANTONIO FRANCO, aporta –antes de acabar el año–, una crítica y esclarecedora visión del artista que se está homenajeando [27]. Para él Julio Tizón es

> *"un pintor más entre los muchos epígonos de ese conservadurismo estético que ha tenido tan amplia trayectoria en la pintura nacional... se ha visto favorecido por las especiales circunstancias de aislamiento y retraso que ha venido padeciendo la cultura artística regional, en donde todavía hoy esa pintura continua siendo intensamente manipulada por una crítica reaccionaria que se sirve de la más tradicional apología para enfrentarla a las tendencias contemporáneas, con un claro sentido inmovilista".*

Añadiendo este crítico, que lo que ve en él es "*un proyecto frustrado de modernidad*", juicio –señala– sin menoscabo a la calidad de su obra, a la que sitúa en

> *"una línea de renovación anacrónicamente vinculada a la tradición impresionista; durante mucho tiempo la única vanguardia aceptada de modo oficioso... de ahí esa equívoca factura "deshecha", esa vehemencia superficial del gesto que se contradice con el sólido sentido de las formas, ese cromatismo de forzados contrastes al que escapan los más sutiles y fugaces efectos de la luz, la recurrente necesidad al "tema" como pretexto para mantener el cuadro* (...), para concluir que su pintura "*mantiene implícita una tensión que, con independencia de sus resultados –más coherentes cuanto más académicos– puede parecer interesante*".

EL LUGAR DE JULIO TIZON EN EL ARTE GALLEGO

En la misma línea de lo señalado por el profesor Sureda [28], hemos de comenzar señalando que Julio Tizón no es considerado, hasta ahora, por la crítica histórico-artística gallega [29]. Tampoco se halla en la *Gran Enciclopedia Gallega,* el gran banco de datos, no sólo de divulgación sino de investigación de la pintura gallega contemporánea; si bien es cierto que el alejamiento de nuestra tierra en los últimos treinta años, explican esta laguna.

Filgueira Valverde y el profesor López Vázquez, en su estudio de 1981, en el parágrafo titulado "Los pintores nacidos entre 1910 y 1930", grupo en el que ubicaría Tizón Diz, son de la opinión que "*alcanzan su momento de máxima vigencia en el transcurso de las dos primeras décadas de la segunda mitad del*

siglo", lo que coincide con él. Dichos pintores coinciden en ver "*un afán expresionista*", clasificándolos en expresionistas DIAZ PARDO (Santiago, 1920), VIRXILIO (Ourense, 1925), PESQUEIRA (Lantaño, 1911), PREGO DE OLIVER (Ourense, 1916); los expresionistas pre y/o abstractos: LAGO RIVERA (La Coruña, 1916), TINO GRANDIO (1924) y TORRAS MARTINEZ (Vigo, 1912) y, finalmente, la reacción a éstos, representada según ellos por LABRA SUAZO (La Coruña, 1925), CARUNCHO (La Coruña, 1929), PÉREZ BELLAS (Vigo, 1925) y DE LA FUENTE (Vigo, 1927). Son una generación o grupo generacional todavía mal estudiada, tanto en el plano individual, como sobre todo en el de conjunto. Son artistas a los que se suele añadir algún otro, tal como se hizo en la exposición que concentraba en Vigo precisamente los "nacidos entre 1916 y 1925" [30]. La llamada "primera vanguardia gallega", sincrónica en el resurgir cultural español a la generación del 27 (Maside, Torres, Souto y Colmeiro, pero también Laxeiro, y Seoane), denominados por la "Xeración Nós" como "Os Novos", se sienten renovadores del arte gallego. Una de sus características comunes es el énfasis puesto en la consecución del volumen, aspecto íntimamente galaico, vivenciado no sólo desde una poética del paisaje sino por la inexistencia de fuentes pictóricas a las que remitirse, tomando para ello como base el quehacer escultórico [31], siendo su influencia en la generación que llega hasta 1936 grande. Julio Tizón, según testimonio de alguno de sus discípulos (como el pintor Vicente Macías Moreno, de Cáceres), en sus años de docencia, repetía a sus alumnos: "*como el escultor, como el escultor*". Este aspecto de su técnica ha sido detectado, como hemos señalado, por diversos críticos.

El paralelismo comparativo con la obra de MASIDE (veinte años mayor que él) o COLMEIRO (dieciséis años más viejo), pintores de otra generación, puede revelarnos esta sintonía. Pero, creemos, es más pertinente la comparación con artistas gallegos de su generación, como Seoane (nacido en 1910), Pesqueira (idem 1911), Lago Rivera (id. 1916), o Díaz Pardo (id. 1920). E incluso aún más interesante el paralelismo que podríamos efectuar con el orensano Manuel Prego de Oliver (id. 1916), riguroso coetáneo. En efecto, también algún crítico (J.M. Moreiro) ha llegado a señalar en éste un nexo con Solana y Sorolla, en 1968 [32], precisando J.R. Alfaro (en 1972) que su estilo se halla dentro de un marco expresionista, afirmación que luego matiza, añadiendo B. Losada la vertiente lírica [33]. Es el mismo marco que en Tizón, aun cuando la vertiente sea siempre más tendente a lo dramático. Por otra parte, se ha señalado a Prego como un artista preocupado de la luz, de sus valores táctiles, llegando a decir en 1977 que "*Galicia posee un entorno que reúne afortunadamente dos elementos: dramático en sus personas y alegre en la luz*" [34]. A este respecto recuérdese que el crítico COSTA CLAVELL, comentando dos décadas antes la "*luminosidad tan poco galaica*" de la obra de Tizón: se trata, una vez más, del tópico en rela-

ción con nuestra tierra gallega, a la que se ve constantemente como país de lluvia y cielos nubosos. Los pintores, como Prego y Tizón –entre otros–, que ahondan en pos de una apariencia plástica profunda, descubrieron esa luz y la plasman con reiteración y vehemencia.

BUSCANDO EL CENTRO

Nuestro punto de partida es el hecho psicológico de que el artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época. Su obra sólo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él. Julio Tizón es un hombre de ritmos rápidos, nervioso, de características constantemente cambiantes, algo inestable y bastante caprichoso, es decir, un vagabundo afectivo. Tozudo, muy terco, y suspicaz, es al mismo tiempo, un ser mental, adaptable, camaleónico. Y si bien nació sordo, ha demostrado desde muy temprana edad, que sólo por ello es mudo. Su voluntad vital de comunicación se aprecia en la lucha librada por alcanzar una suficiencia en este sentido (hasta el punto de haber aprendido a vocalizar). La expresión de sus profundos deseos de comunión espiritual es, precisamente, el arte, a través del lenguaje plástico pictórico. Ello se aprecia con toda su potencia, en sus múltiples vertientes: dibujo, óleo, acuarela, acrílico y grabado. El reconoce que pinta con mucho esfuerzo, que es vago, pero luego resuelve con vigor y soltura, en una pintura –señala– con fuertes contrastes y expresividad concentrada. Un breve texto de Rashid Diad, nos parece remitir con precisión a Julio Tizón:

> "*Para pintar hay que saber mirar y observar; observar significa contemplar y meditar el tiempo necesario para comprender y dejarse penetrar por las cosas, buscar ese momento de sosiego, de calma y de silencio, antes de afrontar el espacio en blanco o a la sociedad*" [35].

Sin perder jamás el vínculo humano en sus temas, el pintor Julio Tizón, no está por la exploración de uno de esos dos polos que Kandinsky denominaba –en su ensayo *Concerniente a la forma*– gran abstracción y gran realismo, respectivamente. No. A Tizón no pueden interesarle estas vías porque él ve hombres, seres humanos, desde sus ojos, no desde su mente. En Tizón Diz no podemos buscar al pintor intelectual, de vanguardia. Su mundo se circunscribe a lo que ve, y desde aquí a lo que puede asimilar. Es decir, desde su sordomudez, es "sí-mismo", deviniendo abstracto para los demás. Cuando se comunica ha de ser concreto. Y debe hacerlo en el código del exterior. Por ello no hace abs-

tracción. No puede, literalmente. Cuando nosotros queremos abstraernos cubrimos los oídos, generalmente, para aislarnos, y meternos en nuestro interior. Pero, ¿quién nos asegura que él, por el hecho de no oír, está siempre concentrado? Su actitud habitual es la de una persona en lucha, para entender los signos del exterior, para comunicarse. Su pintura es tensa en la utilización del color, demostrando siempre que la estructura dibujística aprendida en sus años de aprendizaje es eficiente.

Desde su interior no presenta una visión tranquila, o equilibrada. Su pintura, expresión de su vida, y visión –casi sinónimos para él–, así lo refrenda. Parte, pues, de lo concreto e inmediato, seleccionando los motivos a través de una alquimia interior.

Notemos, por nuestra parte que en todo el elenco de esta época no entrarán, significativamente, temas relacionados con lo sagrado o, cuando menos, con lo religioso. Sin embargo, esta ausencia puede no ser casual, sino causal, esto es, consecuencia de una determinación. En este sentido, muchas de sus obras sí podrían tener una lectura religiosa, siendo, quizás, más evidente en "El espantapájaros" (1973). El pintor de Cáceres JUAN NARCISO, escribió:

> "*El gesto desgarrado y triste del espantapájados, una sinfonía dominante de tonos serios y tristes, pero donde no falta alguna nota de color brillante, como un reducto o una última apelación a la esperanza*"[36].

En su obra se aprecian algo más que similitudes a SOROLLA ("Jugando en la playa", 1951-2, "Buscando caracoles", 1973, "Niños jugando con un barril", 2ª versión, 1973), SOLANA ("Máscaras", 1954-5, "Carnaval", 1990-1) o Goya, siendo sintomático que cuando se traslade a Cáceres sus cuadros de más impacto se lean, "primu visu", desde lo realizado por los dos primeros, precisamente. Pero, no sólo en los temas de los niños en la playa, sino sobre todo en los de las máscaras, el talante de Tizón es distinto, pues parte de una raíz distinta, en la que el color es fundamental. Desde el punto de vista estilítico, pensamos que sus obras se podrían situar en un expresionismo de corte fauve. Esto es, un uso extático del color, y una distorsión emotiva de la forma. En todo, lo que importa es un proceso de liberación: la importancia absoluta de la visión personal del artista. Se podría incluir en el costumbrismo (o regionalismo), en la línea de su admirado maestro MARIANO TITO, estilo que su discípulo Tizón trabaja con una técnica distinta, de planos, como los escultores. Los protagonistas de sus cuadros son seres humanos. Por los temas.

Plasma una realidad (¿social?), que el sol ilumina, refulgiendo, centelleante. Muchos de los personajes desde los primeros años de la década de los setenta son tristes y están graves, sorprendidos en una actitud pasajera por el artista. Esto es, no posan. El color, en todo caso, jamás es inocente.

EPILOGO

En estos días han finalizado las obras de adecuación del edificio Simeón, para instalar la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación [37]. En el primer proyecto de reforma de este edificio se contemplaba su instalación en la última planta, donde se halla el "studio" que Julio Tizón montó en el ala del piso cedido...

Hoy, de su familia, tan sólo queda él. Uno de sus hermanos fue, hasta hace poco, Secretario del Ayuntamiento. Otro se había casado en Cea, formando familia. Fallecido hace bastantes años, su viuda aún vive pero ya no reside en Cea más que temporadas. El propio artista ha estado alejado de estas tierras casi treinta años y a pesar de haber fundado familia en Cáceres (Extremadura), desde su jubilación se ha afincado de nuevo en Ourense, en la capital, aparentemente por no haber nada ya en Cea que le retenga. Nada más lejos de su intención: el artista, a través de su amigo de siempre Ramón Ogando, relojero de la Villa, ha dispuesto el lugar de su última morada en el cementerio parroquial. Sirvan estas notas finales de reflexión sobre el devenir de una familia inserta en Cea por la profesión paterna, de la que ya apenas nada queda de ella aquí, pero queda el impacto de haber vivido buena parte de sus días, en su infancia y juventud, años decisivos en la formación de todo ser humano... Además, queda aún el recuerdo en las gentes de la villa y alrededores, de edad superior al medio siglo, en los que su recuerdo sigue vivo. Pero estas personas morirán ineludiblemente también, quedando para siempre no obstante, registrado en los anales del arte la vida y obra de Julio Tizón, pintor gallego, de Cea. Para él reclamamos un puesto en el arte gallego, debiendo ser adscrito a la generación entre 1910-1925. Sin su presencia siempre estará incompleta.

BIBLIOGRAFIA DEL ARTISTA:

ALVARADO, "El pintor orensano Tizón Diz será objeto de un homenaje en Cáceres. Allí reside desde 1968", *L.R.*, 6.XI.1985.
ALVARADO, "El retorno de Julio Tizón", *L.R.*, Ourense, 17.VI.1992.
ARBOS BALLESTE, S., "Arte y artistas", *ABC*, 1962.
ARCO, DEL, "Julio Tizón", *L.V.*, 1956.
A.U.E., "Julio Tizón Diz", en *Historia del Arte*, T.I, 1981.
BARCON, C., "El orensano Julio Tizón", *E.C.G.*, 1984.
BARCON, C., "Homenaje a un pintor gallego sordomudo", *E.C.G.*, 1985.
BOROBO, "Tizón, la sorpresa esperada", *L.N.*, 1954.
BOVEDA, T., "Unos cuadros de Tizón en la Exposición de Actividades", *L.R.*, 1957.
CALLEJO SERRANO, C., "Un pintor académico de la Real de Bellas Artes", *A.*, 1978.

CAMON AZNAR, J., "Arte y artistas", *ABC*, 1954.
CASTRO ARINES, J. DE, "Tizón Diz (Sala Macarrón)", *I.*, 1953.
CASTRO ARINES, J. DE, "Arte", *I.*, 1958.
CASTILLO, A. DEL, "Arte", *D.B.*, 1956.
CASTILLO, A. DEL, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *G.*, 1960.
CASTILLO, A. DEL, "Cuando se pinta directamente con los dedos sobre el lienzo: Julio Tizón, el pintor sordomudo que cree beneficioso el aislamiento de su mundo interior para consagrarse a su arte", *S.N.*, 1956.
C.C. "Julio Tizón", *G.S.*, 1949.
CLEMENTE SIMON, J., "J. Tizón", *H.*, 1974.
CHAMOSO LAMAS, M., "Exposición Tizón Diz en Foto-Club", *E.P.G.*, 1949.
CHAMOSO LAMAS, M., "Desde Madrid: la pintura de Tizón Diz", L.N., 1953.
CHAMOSO LAMAS, M., "La Exposición de Arte Gallego Contemporáneo", *L.N.*, 1954.
CORRAL DIAZ, J., "Bosquejo biográfico del maestro Tizón", *Exposición Curso 1987-88 dedicada como homenaje al pintor Julio Tizón Diz*, Escuela Provincial de Artes y Oficios de la Diputación provincial de Orense, 26.I.-11.II.1989.
CORRAL DIAZ, J., *Catálogo centenario Escola Provincial de Artes e Oficios da Deputación de Ourense, Exposición Antolóxica, 1.Abril.1891-1991*, Museo Municipal (Ourense, 5-8-XII-1991).
COSTA CLAVELL, J., "Todo un pintor: Tizón Diz. La sorpresa fuerte de su pintura", *L.R.*, 1955.
COSTA CLAVELL, J., "El pintor gallego Tizón Diz obtiene un gran éxito en Barcelona", *F.V.*, 1956.
DAVID, "Sábado de la tarde", *H.*, 1974.
FARALDO, R., "Arte actual en Orense", *Y.*, 1962.
FIGUEROA MORALES, F., "Julio Tizón, pintor y académico de Bellas Artes", *H.*, 1978.
FUN, M. DE LA, "Tizón", *H.L.*, 1957.
G., "La pintura de Tizón Diz", *L.R.*, 1953.
GONZALEZ ROBLES, L. (Dtor.), *Catálogo general de artistas ibero-americanos 1900-1990*, 1985.
GUISAN, S., "Tizón en la sala Pallarés", *V.G.*, 1956.
Julio Tizón. Exposición-Homenaje (Noviembre 1985).
Museo de Arte Contemporáneo –Casa de Los Caballos–, Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial Cáceres, impr. Gráficas Cacereña, (Cáceres, 1985).
LIENCE BASIL, F., "Julio Tizón Diz", *E.M.D.*, 1956.
LIMIA GARDON, F. J.,"Los setenta y cinco años de Julio Tizón", *L.R.*, 2.I.1992.
LIMIA GARDON, F. J., *Mostra antolóxica homenaxe a Xulio Tizón nos seus 75 anos*, Imprenta Provincial, (Ourense, IX. 1993).
LOZANO BARTOLOZZI, M. M., "Exposición de pintores extremeños", *E.*, 1980.
LOZANO BARTOLOZZI, M. M. ET ALT: *Plástica extremeña*, Caja Badajoz, Publex, (Badajoz, 1990), 408-9.
LUISA FERNANDA, "Cotilleo de la ausencia y de la presencia", *E.*, 1974.
MACIAS MORENO, V., *Estudio comparativo de la obra de Tizón*, Tesis de licenciatura inédita, ponente Dr. Antonio Zambrana, Facultad de Bellas Artes (Sevilla, XI. 1987)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

MANO, J. DE LA, *Diccionario de Pintores, Dibujantes, Grabadores y Escultores españoles*, 1984.
MARIANO TOMAS, "Exposiciones", *M.*, 1953.
MARSA, A., "Gaceta de las artes", *E.C.C.*, 1956.
MONREAL, L., "El mundo de las artes", *E.N.U.*, 1956.
NARCISO, J., "Tizón o la fuerza expresiva", *C.*, 1974.
M.(aría) J.(esús) A.(vila) C.(orchero), "Tizón Diz, Julio", en *Gran Enciclopedia Extremeña*, IX, 1992, 269-270.
NARBON TERRON, J. J., "Los planos lumínicos de Tizón", en *Julio Tizón. Exposición-Homenaje (Noviembre 1985)*, o.c..
OLIVER, J.A., "Tizón", *A.*, 1974.
OROZCO, A., "Julio Tizón Diz, pintor moderno formado en moldes clásicos", *E.*, 1974.
OROZCO, A., "Tizón, un maestro de la luz", *H.*, 1975.
OROZCO, A., "Julio Tizón Diz de la Real Academia de San Fernando", *E.*, 1978.
PRADOS LOPEZ, J., "Arte", *P.*, 1953.
PUIG MEJIAS, N., "La enérgica expresividad realista y los efectos de luz son sus más acusadas características", *H.*, 1968.
ROJAS, C., "Exposiciones de la semana", *Mo.*, 1956.
ROMERO ARCHIDONA, E., "Tizón", *E.P.G.*, 1957.
ROMERO RUIZ, E., "Tizón, un brillante oculto", *H.*, 1974.
ROMERO RUIZ, E., "Importante muestra de Tizón", *H.*, 1974.
SALVADOR, Y. DE, "En San Cristóbal de Cea nace un pintor Tizón Diz, el fervor y el nervio de los sentidos íntimos puestos al servicio de la pintura", *S.*, 1956.
SEVILLANO, A., "Exposición Julio Tizón Diz", *E.P.G.*, 1949.
SEVILLANO, A., "La pintura de Julio Tizón", *V.G.*, 1955.
SEVILLANO, A., "Julio Tizón Diz", *E.P.G.*, 1956.
SEVILLANO, A., "Pintores gallegos en Madrid", *E.P.G.*, 1958.
SEVILLANO, A., "La pintura de Julio Tizón", *A.G.*, 1981.
SICRA, "Barcelona artística", *B.*, 1956.
SIGÜENZA, J., "Cultura y arte", *F.V.*, 1949.
SIGÜENZA, J., "Oleos y dibujos de Julio Tizón", *F.V.*, 1957.
SUARÉE, O. DE LA, "Tizón", *Av.*, 1958.
SUREDA, J., "Julio Tizón Diz, la hora de la verdad", en *Julio Tizón. Exposición-Homenaje (Noviembre 1985)*, o.c..
VAZ ROMERO, M., *Arte extremeño actual*, 1983.
VAZ ROMERO, M., "Julio Tizón, o la pintura de siempre", en *Julio Tizón. Exposición-Homenaje (Noviembre 1985)*, o.c..
ZOIDO DIAZ, A., "Julio Tizón, pintor de permanentes valores", en *Julio Tizón. Exposición-Homenaje (Noviembre 1985)*, o.c.

SIGLAS:

ABC, (Madrid, diario)
A.Alcántara (Cáceres, revista)
Av.Avance (La Habana, Cuba)
A.G.Arte Galicia (revista)

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE ORENSE

B.Barcelona (Barcelona, revista)
C.Cáceres (Cáceres, revista)
D.B.Diario de Barcelona (Barcelona, diario)
E.Extremadura
E.C.C.El Correo Catalán
E.C.G.El Correo Gallego (Santiago, diario)
E.M.D.El Mundo Deportivo (diario, Barcelona)
E.N.U.El Noticiero Universal
E.P.G.El Pueblo Gallego (diario)
F.V.Faro de Vigo (Vigo, diario)
G.Goya (Madrid, revista)
G.S.Galicia Social (revista)
H.Hoy (Cáceres, diario)
H.L.Hoja del Lunes
I.Informaciones (Madrid, diario)
L.N.La Noche (Santiago, diario)
L.R.La Región (Ourense, diario)
L.V.La Vanguardia, (Barcelona, diario)
M.Madrid (Madrid, diario)
Mo.Momento (Cáceres, revista)
P.Pueblo (Madrid, diario)
S.Siluetas (revista)
S.N.Solidaridad Nacional (revista)
V.G.Vida Gallega (revista)
Y.Ya (Madrid, diario)

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

ILUSTRACIONES:

1.– "MI PADRE" (1948), 88*74, Firma J. Tizón Diz. Propiedad del autor. o/l.

2.– "RETRATO DE MI SOBRINITA" (1948, Cea). 69*58. Firma J. Tizón Diz. Propiedad Dña. Pilar Tizón Rodríguez (O Carballiño/Ourense). o/l.

3.– "Retrato de D. RAMON OGANDO" (, Cea), 40,5*32,5. Sin firmar. Propiedad del retratado (San Cristovo de Cea/Ourense). o/l.

4.– "GRELA" (1948, Cea), 34*45, Firma J. Tizón Diz. Propiedad de la esposa del pintor, Dña. María Victoria Alvarez. O/l.

5.– "CERNIENDO TRIGO" (1948, Cea), 17*13, dibujo a tinta china. Sirvió de apunte para un óleo pintado en 1965 con el mismo título.

6.– "PULPEIRAS", (1948, Cea), 24*33, dibujo a tinta china.

7.– "AL AGUA", (1973-1992, Cáceres-Ourense), 73*100. Propiedad del artista. O/l. Reelaboración volumétrica del mismo tema.

8.-"EL ESPANTAPAJAROS", (1973, Montánchez), 100*81, Firma Tizón. Propiedad del artista.

9.– "BUSCANDO CARACOLES", (1973, Cáceres), 60*91. Firma Tizón. Propiedad del artista. O/l.

10.– "MASCARAS" (1954-1955). Firma Tizón. Propiedad de D. Felipe Blanco (Madrid). O/l.

11.– "CARNAVAL" (1990-1991, Ourense), 60*73, firma Tizón. Propiedad del pintor. Acrílico/lino.

12.– "MIS COSAS", (1990-1991, Ourense), 60*73, firma Tizón. Propiedad del pintor. Acrílico/lino.

y 13.– EL ARTISTA EN SU ESTUDIO EL DIA DE LA INMACULADA DE 1992, AÑO EN QUE CUMPLIO 75 AÑOS (Foto Mani Moretón, Ourense).

NOTAS

1. Cfr. José Manuel López Vázquez, "José Manuel Acuña", en *Galicia no tempo* (Santiago, 1991), 409. Este autor (Pontevedra, 1903) había estudiado en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, merced a una beca de la Diputación Provincial de Pontevedra, finalizando sus estudios en 1928. "Dos años después es nombrado profesor del Colegio Regional de Sordomudos", del que se jubilará en 1973.

2. Cuadro custodiado por la viuda de dicho autor.

3. Cfr. *La Región*, X.1956: "– ¿Cuáles fueron los últimos pintores gallegos que incluyó en El Espasa?– Díaz Pardo y Tizón Diz". Pero en dicho diccionario enciclopédico parece que no llegó a aparecer. Yagocésar de Salvador y de Solá (Madrid, 1890-Barcelona, 1975), director de "Domus Artis" y crítico de arte de *El Noticiero Universal*. En la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona, colaboró en la reseña de arte de los años 1945-48, 1949-1952 y 1953-54. No así en los suplementos de 1955-56 y 1957-78, donde Tizón no es mencionado. Tampoco se incluye en el T. LXVII.

4. La obra (60*91cm, firmada), al parecer no consta en el catálogo de dicho organismo.

5. Y que allí, a buen seguro, pasarían como de Sorolla, o Solana, cuando menos.

6. Tras el frustrado intento de ser profesor de Bellas Artes de San Fernando, a petición del Catedrático de Anatomía Artística, en 1975.

7. José Corral Díaz, "Bosquejo biográfico del maestro Tizón".

8. Estuvo colgado sobre el busto de D. Florencio Cerviño González, Obispo de Ourense (1942, yeso), obra de Aurelio Iglesias Vázquez (1912-1988), y a los lados las dos composiciones patinadas en bronce del escultor Antonio Faílde (1907-1977), que habitualmente se hayan en la escalera principal de la Diputación. Así se puede apreciar en la fotografía que acompaña el artículo de Segundo Alvarado en el diario local. Cfr. *L.R.*, "La macroexposición de Artes y Oficios", 14. XII.1991.

9. LIMIA GARDON, F. J., "Los setenta y cinco años de Julio Tizón", *L.R.*, 2.I.1992.

10. También Acisclo Manzano Freire, y Francisco González Tuñón, artistas relacionados con el ayuntamiento por razón de vecindad. La muestra, que se hizo coincidir con las fiestas mayores, fue contemplada con interés por vecinos, y visitantes, presentando, por nuestra parte, en una sesión especial, a los escolares mayores del ayuntamiento y a sus profesoras la vida del artista y sus obras. Fue vista asimismo por el Conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia Sr. Barata Quintas, quien mostró interés para que la obra se conociese en exposición itinerante por todo el país gallego. Cfr. *L.V.G.*, 1.X.1993.

11. Sobre este autor, tan importante en la evolución de Tizón Diz, sería preciso consultar el estudio de Mª José López Hidalgo, *Tito Vázquez, pintor*, Tesis de licenciatura inédita defendida en la facultad de Geografía e Historia de Santiago de Compostela, el 10.I.1974, siendo el ponente el catedrático Dr. Otero Túñez.

12. En el diario *El Pueblo Gallego*, 1949.
13. En *Faro de Vigo*, 1949.
14. En *El Pueblo Gallego*, XII-1949.
15. Diario *La Noche*.
16. *Informaciones*.
17. En *ABC* 29.VII.1954.
18. Diario *La Noche*.
19. "La sorpresa esperada", en *La Noche*, 10.VIII.1954.
20. En *La Región*, Noviembre de 1955.
21. En *Momento*, III-1956.
22. En la revista *Siluetas*, 1956.
23. En el periódico *Ya* de Madrid.
24. En el *Diario de Extremadura*, octubre de 1974.
25. Diario *Hoy*, 17.V.1975.
26. Diario *Hoy*, mayo 1975.
27. Revista *Anaquel*, nº 6, Diciembre 1985.
28. Acaso comprobase cómo a nuestro pintor lo ignoran autores tan competentes como José Antonio Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*, Iberoeuropea de Edic. S.A., 2ª ed. (Madrid, 1972), o Antonio Manuel Campos, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ed. Gráficas Torroba, (Madrid, 1973).
29. Ni en la pionera obra colectiva de la Editorial Nauta, en el epígrafe escrito por José Manuel López Vázquez y José Filgueira Valverde, *Galicia Eterna*, (Barcelona, 1981), vol.V, 1157-1200, haciendo el profesor López Vázquez "La pintura", dentro del "Arte do século XX", en el libro colectivo *A arte galega. Estado da cuestión*, Consello da Cultura Galega, (La Coruña, 1990), 431-486. Y tampoco en las que a continuación se consignan: *Plástica gallega*, Caja de Ahoros Municipal de Vigo, (Vigo, 1981), en concreto en la "5ª exposición: siglo XX (nacidos desde 1916 a 1925)", presentada por Miguel González Garcés, 44-49; y María Luisa Sobrino Manzanares, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, Ed. Alhambra, (Madrid, 1982), 387-513, que la misma autora realizó después para la *Gran Enciclopedia Gallega*, "La pintura del último tercio del siglo XIX. La pintura del siglo actual", XXV, s/f, 19-34. Tampoco en el capítulo escrito por Mª del Carmen Pena López, "El arte", en el volumen colectivo *Los gallegos*, ed. Istmo, (Madrid, 1976), 319-414, o en el más reciente de esta autora, *A arte*, ed. Galaxia, (Vigo, 1992).
30. Caso de Alonso Fernández (1924), Artamendi (1919), Arrondo Moro (1917), Bao Garrido (1920), Barros Pardo (1922), Bonet Correa (1922), Caballero García Barba (1924), Castro Couso (1924), Conde Corbal (1923), Corral Díaz (1918), Fernández Argüelles (1923), Heredero Guzmán (1918), Limes Ambros (1922), Lorenzo Rodríguez (1921), Mampaso Bueno (1924), Mwedal (1920), Molezún (1920), Nóvoa (1919), Otero Baena (1925), Otero Fernández (1919), Oya Silva (1922), Pacios (1925), Paisa Gil (1920), Portas Leirado (1917), Rivas Briones (1918), Tenreiro Brochón (1923), Trabazos (1918), Valle Inclán, Vázquez (1925). Asimismo incluye a los ya citados Díaz Pardo, Fernández Granell, Lago Rivera, Prego de Oliver y Virxilio.
31. Cfr. López Vázquez y Filgueira Valverde, en *Galicia Eterna*, Ed. Nauta, (Barcelona, 1981), vol.V, 1169-1170. Este concepto también se puede encontrar en Mª L. Sobrino Manzanares, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, Ed. Alhambra, (Madrid, 1982).
32. Cfr. José Manuel García Iglesias, *Manuel Prego su obra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, (La Coruña, 1989), 37. La crítica, en el diario *ABC*, 12.XI.1968.
33. Ibídem.
34. ibíd., 31.

35. Rashid Diab, *El País*, 11.IX.1993, en "Babelia", nº 100, 8, en relación con la voz "Sosiego".

36. En *Diario de Extremadura*, Octubre de 1974.

37. *L.R.*, 16.XI.1993.

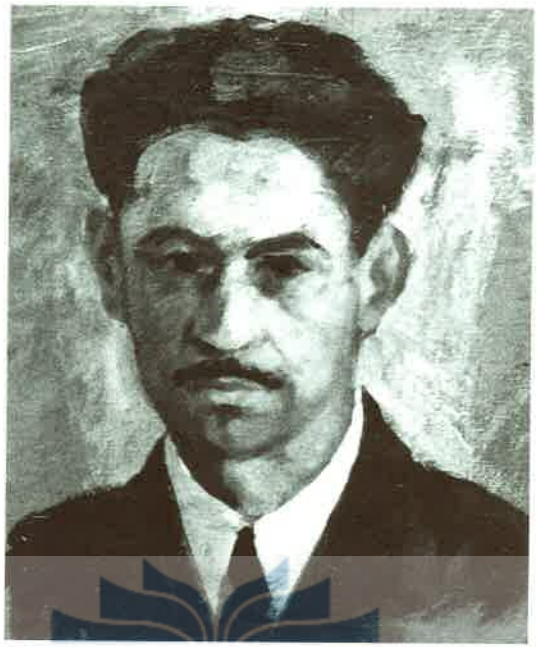
PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

1. «MI PADRE» (1948). 88 x 74. Firma J. Tizón Diz. Propiedad del autor. Oleo.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

2. «RETRATO DE MI SOBRINITA» (1948, Cea). 69 x 58. Firma. J. Tizón Diz. Propiedad Dña. Pilar Tizón Rodríguez. O Carbelliño. (Orense). Oleo.



3. «RETRATO DE D. RAMON OGANDO» (Cea) 40,5 x 32,5. Sin firmar. Propiedad del retratado (San Cristoro de Cea (Ourense). Olco.

4. «GRELA» (1948, Cea), 34 x 45. Firma J. Tizón Diz. Propiedad de la esposa del pintor, Dña. María Victoria. Olco.

5. «CERNIENDO TRIGO» (1948, Cea): 17 x 13, dibujo a tinta china. Sirvió de apunte para un óleo pintado en 1965 con el mismo título.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

6. «PULPEIRAS», 24 x 33, (1948, Cea): dibujo a tinta china.

"Al agua", 1973

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

7. «AL AGUA», (1973-1992) (Cáceres-Orense), 73 x 100. Propiedad del artista. Oleo Reelaboración del mismo tema.

8. «EL ESPANTAPAJAROS», (1973, Montánchez), 100 x 81. Firma Tizón. Propiedad del pintor. Oleo.

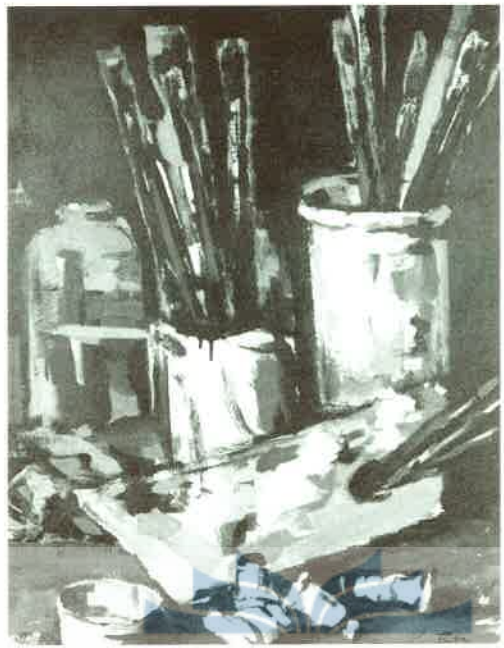
PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

9. «Buscando caracoles» (1973, Cáceres), 60 x 91. Firma Tizón. Propiedad del pintor. Oleo.

10. «MASCARAS» (1954-55). 70 x 60. Firma Tizón. Propiedad D. Felipe Blanco (Madrid). Oleo.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

11. «CARNAVAL» (1990-91. Ourense). 60 x 73. Propiedad del pintor. Acrílico/lino



12. «MIS COSAS» (1990-91. Orense). 60 x 73. Acrílico/lino. Propiedad del pintor.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

13. El artista en su Estudio, el día de la Inmaculada de 1992, año en que cumplió 75 años (Foto María Moretón, Ourense).

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Varia

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Juan Luis Saco Cid

O Epigrafe da Igrexa de S. Salvador de Prexigueiró

1. *Situación*

Igrexa parroquial de S. Salvador de Prexigueiró, na diócese e provincia de Ourense, concello de Pereiro de Aguilar, a 2 kms. a proximadamente da capitalidade municipal e a 5 kms. de Ourense. Para chegar a ela, hai que coller unha desviación de cáseque 200 m. que sai pola esquerda da estrada comarcal que dende a estrada N-120 (á saida de Ourense cara a Ponferrada), leva ata as terras de Aguiar e Ramuín.

Arquitectónicamente, a igrexa, perfectamente orientada, conserva da sua primitiva fábrica a nave con duas portas, a principal e a porta sur. No muro norte hai unha fiestra saetera. O ábside, rectangular, é de construcción posterior.

Na mocheta da porta sur hai unha lápida grabada e empotrada no muro. O seu borde inferior atópase a 1,81m. do chan, de xeito que está perfecta mente visible e a unha altura suficiente e conveniente para ser leida con comodidade. Os seus caracteres, desafortunadamente, hai pouco foron pintados con pintura negra para facelos resaltar mais, pero o estado de conservación, en xeral, é bó, apesares de ter as esquinas algo redondeadas e presentar un roto no seu ánguelo inferior dereito.

2. *Texto*

O epígrafe, copiados exactamente os seus caracteres, dí así: DEDICATA ⁝ FVIT ⁝ ISTA / ECLIA ⁝ E ⁝ M ⁝ CCC ⁝ IIII ⁝ QT / XVIII ⁝ K ⁝ DCBS ⁝ TPRE ⁝ FNDI ⁝ TC / RECTORIS ⁝ P. J ⁝ EPM ⁝ AVRIEN ⁝ QIDV ⁝ UIVERINT ⁝ IN DNO ⁝ VIUANT ⁝ ET EORU ANIM (E) / ANGELIS ⁝ COLLOCENTUR AME (N).

E dicir:

Dedicata fuit ista ecclesia Era Millesima trecentesima quarta quoto decimo octavo kalendas Decembris tempore Patris Ferdinandi tunc Rectoris, Patris Joannis Episcopum Auriensem. Qui dum viverint in domino vivant, et eorum animae (cum) angelis collocentur. Amen.

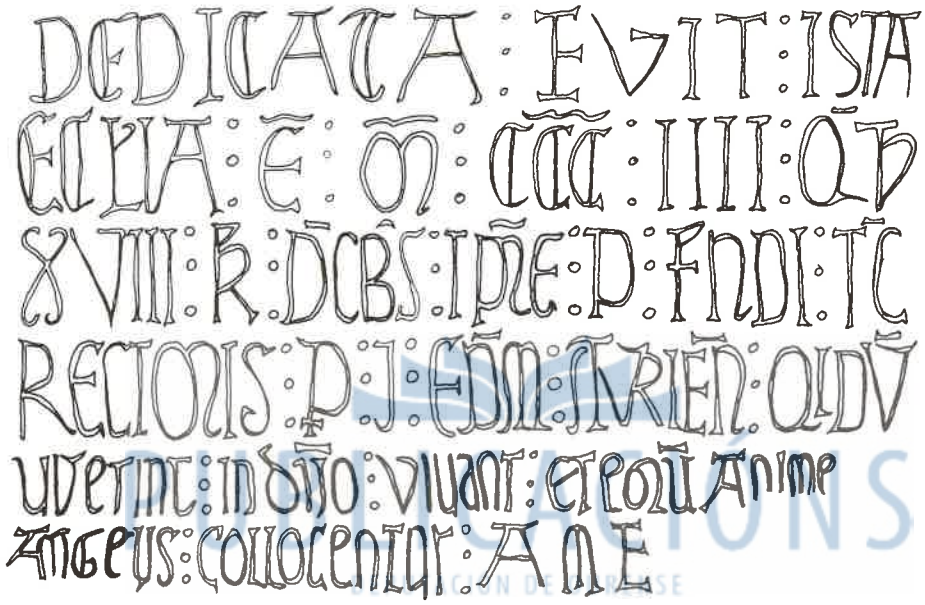
3. *Soporte e descripción externa*

O epígrafe vai nun bloque de granito de grau moi fino e de moi boa calidade, do que non poidemos averiguar o grosor por no poderse medir, xa que, como temos dito, atópase empotrado na parede. Ten a peza forma cuadrangular cos bordes bastante irregulares polo desgaste, pero tamen se pode conxeturar que estas irregularidades son quizais debidas a que foi colocado no lugar no que hoxe se atopa hai relativamente pouco tempo, pois é evidente que o muro en que está encastrado foi reformado recentemente e presenta un aspecto mais moderno que o que cabia esperar tendo en conta a data de construcción da igrexa. Por outra banda, como xa temos dito, o seu ángulo inferior dereito desapareceu, deixando un oco en forma de triangulo –hoxe enchido con cemento– os catetos do cal miden 140 mm. o vertical e 175 mm. o hourizontal. As medidas totais do soporte son de 69 por 47,5 cms., e tratase de un cuadrilatero apaisado.

A inscripción está disposta en seis renglóns escritos de xeito que ocupan todo o espacio dispoñible no ancho, de maneira que no millor dos casos o espacio que queda entre a derradeira ou a primeira letra de cada renglón e o correspondente borde da pedra, non é maior de 1 cm., e outras veces os caracteres primeiros ou últimos chegan ata o mesmo borde, como acontece có A final do primeiro renglón e o A inicial do derradeiro. Os demais renglóns miden 67 cms., agás o cuarto, que mide 66.

Unha particularidade que inmediatamente se bota á cara é a diferencia de tamaño dos caracteres das catro primeiras liñas e os das duas finais. En efecto, as letras das catro primeiras son moito maiores que as das catro finais, e, ademais, poderíase establecer unha diferencia de estilo de incisión entre o grabado dos primeiros renglóns, que conteñen os datos históricos –datas e persoaxes que se conmemoran–, e a segunda parte, que pouderamos chamar literaria. Parece como si o «ordinator», por unha banda, non botase as contas correctas do espacio dispoñible, e por outro lado quixera perpetuar, por riba de todo, o nome dos persoeiros que interveñen na dedicación, así como a data da mesma.

Do que levamos dito, poden dar unha idea as seguintes medidas:


DEDICATA : EVIT : ISTA
ECLIA : E : M : CCC : IIII : OT
XVIII : R : DCBS : IPE : P : FNDI : TC
RECTORIS : P : J : EM : TRIEN : OLDV
UVERINT : IN DNO : VIVANT : ET POLL ANIME
ANGELUS : COLLOCENTUR : AME

Renglón 1: letras de 68 a 70 mm.
Espacio 1: de 12 a 14 mm.
Renglón 2: letras de 67 a 70 mm.
Espacio 2: de 12 a 20 mm.
Renglón 3: letras de 66 a 68 mm.
Espacio 3: de 16 a 20 mm.
Renglón 3: letras de 68 a 71 mm.
Espacio 4: de 15 a 20 mm.
Renglón 5: letras de 44 a 46 mm.
Espacio 5: de 16 a 20 mm.
Renglón 6: letras de 43 a 48 mm.

Hai que facer constar, ainda, que existe un espacio superior por riba da primeira liña de aproximadamente 12 mm., e un espacio inferior, baixo da sexta liña, de anchura que oscila entre os 18 e os 30 mm.

O que se leva dito encol da diferencia de tamaño entre os caracteres das 4 primeiras liñas e os das duas derradeiras, pode valer tamen para os espacios interliterais, poi se nos primeiros renglóns son bastante amplos (de 12 a 18 mm.), de acordo cos adornos que as letras presentan e có coidado có que están grabados, en troques, nos dous finais, agás o caso da derradeira palabra AME(N), remate dc texto e da fórmula, na que o «incisor» volve a poñer todolo seu coidado, os tipos aparecen moi xuntos ata o punto de poñer en dificultades a lectura en ocasións, e, no mellor dos casos, este espacio non é superior ós 8 mm.

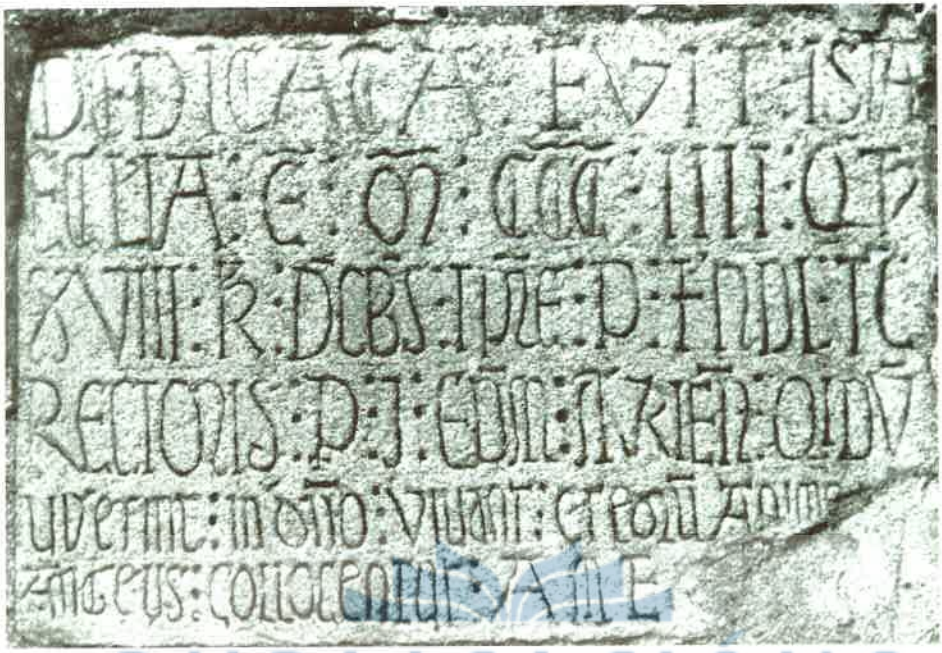
4. Lecturas anteriores

O epígrafe ten sido lido xa, e publicado por J. Ramón e Fernández-Oxea [1], que se limita dar a lectura que anteriormente fixera Ferro Couselo, e que dí así:

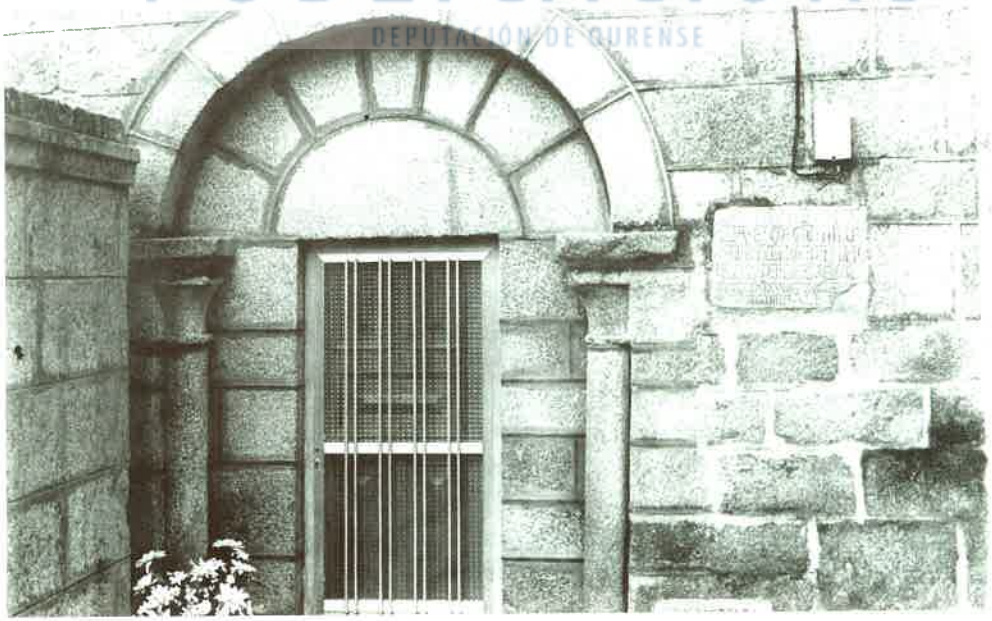
DEDICATA FVIT ISTA
ECLIA E M CCC IIII QT
XVIII K DCBS TPR P FNDI TC
RECTORIS P J EPM AVRIEN QUIDV
VIXERINT INXPTO VIVANT ETEORVANIME
ANGELIS COLLOCENTUR AME (N).

E que transcrebe:

DEDICATA FVIT ISTA



PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



ECLESIA ERA MILESSIMA TRECENTESSIMA QUARTA QUOTUM
DECIMO OCTAVO KALENDAS DECEMBRIS TEMPORE PETRI FERDINANDI TUNC
RECTORIS PETRI JOANIS EPISCOPUM AURIENSEM QUIDUM
VIXERIN IN XPTO VIVAN ET EORUM ANIME (cum)
ANGELIS COLLOCENTUR AME (N).

As mais notables diferencias có literal do texto, que se poden ouservar na devandita lectura, son as seguintes:

a) ausencia dos signos de abreviatura que aparecen sobre as palabras: Ē, M̂, ĈĈC, D̄C̄ BS, TP̄RE, FN̄DI, T̄C, EP̄M, AVRIEÑ, DV̄, DÑO (que le XPTO), EORŪ.

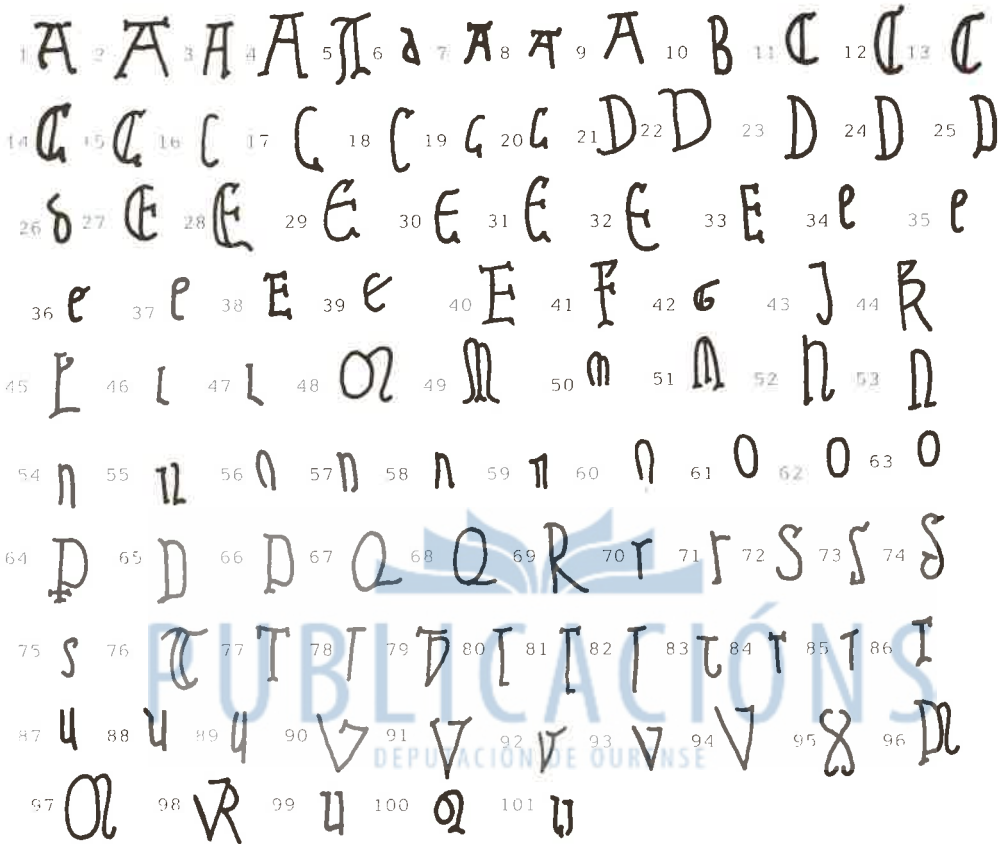
b) lectura de V onde hai U: UIVERINT, VIUANT, EORŪ.
c) lectura de VIXERINT en lugar de UIVERINT.
d) ausencia das interpuncións.
e) lectura de XPTO en lugar de DÑO.
f) lectura de TPR por T̄P RE.
g) lectura de QUIDV en lugar de QUID V̄.

Do mesmo xeito, cremos que na transcripción hai dous moi importantes erros, referentes á interpretación da sigla P, que aparece duas veces diante de dous antropónimos, erros dos que nos ocuparemos mais adiante cando tratemos sobre as implicacións históricas e datos que a inscripción suministra. Ademais de isto, habemoslle engadir a lectura de *quotum* e a interpretación de *quidum* como unha soa palabra.

5. *Análisis epigráfico. Tipografía do alfabeto*

Características xerais das formas alfabéticas que o epígrafe ofrece son, por un lado, a xa comentada diferencia de tamaño entre os tipos dos primeiros renglóns e o dos finais, e, por outro, o exquisito coidado co que aparecen debuxadas algunhas letras, coidado que se vai perdendo a medida de que a inscripción vai avanzando. A isto habemoslle engadir o domini total das capitais nos renglóns iniciais, e a alternancia de caracteres capitais e cursivos nas derradeiras liñas.

O A preséntanos tres modelos diferentes que se van repitiendo, ainda que con diferente realización. O mais frecuente é o capital, pechado na sua cima por un trazo hourizontal con adornos nos extremos de este, e cos trazos oblicuos



1 dedicata
2 dedicata
3 ista
4 eclia
5 avrien
6 viuant
7 anime
8 angelis
9 amen
10 dcbs
11 dedicata
12 eclia
13 ccc
14 ccc
15 ccc
16 dcbs
17 tc
18 rectoris
19 collocentur
20 collocentur
21 dedicata
22 dedicata
23 dcbs
24 fndi
25 dv
26 dno
27 dedicata
28 eclia
29 e(ra)
30 tpre
31 rectoris
32 epm
33 avrien
34 uiverint
35 eoru
36 angelis
37 collocentur
38 amen
39 et
40 fvit
41 fndi
42 angelis
43 j(oannis)
44 k(alendas)
45 eclia
46 collocentur
47 collocentur
48 m(illesima)
49 epm
50 anime
51 amen
52 fndi
53 avrien
54 uiverint
55 dno
56 viuant
57 in
58 anime
59 angelis
60 collocentur
61 dno
62 collocentur
63 collocentur
64 p:j
65 epm
66 tpre:p
67 qt
68 qi
69 rectoris
70 uiverint
71 collocentur
72 ista
73 dcbs
74 rectoris
75 angelis
76 dedicata
77 fvit
78 ista
79 qt
80 tpre
81 tc
82 rectoris
83 uiverint
84 viuant
85 et
86 collocentur
87 viuant
88 eoru
89 c ollocentur
90 fvit
91 dv
92 uiverint
93 viuant
94 xviii
95 xviii
96 tpre
97 rectoris
98 avrien
99 uiverint
100 eoru
101 angelis

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

presentando unha tendencia bastante acusada a facer mais vertical o segundo que o primeiro. Outro tipo é o que nos ofrece a palabra AVRIEN̄ do cuarto renglón, consistente nun A aberto sen trazo hourizontal cental e co trazo hourizontal superior curvado, ademais de ter o primeiro trazo oblicuo convertido nunha doble curva, características todas que o fan un modelo único que non temos atopado en nengunha outra das inscripcións que desta época e desta zona temos examinado. O terceiro tipo é o A cursivo, do que somente hai un exemplo no epígrafe, e que o fai singular o seu trazo principal que é totalmente vertical, doblandose no seu extremos superir en ángulo recto cara á esquerda para formar un adorno. Tampouco temos encontrado unha cursiva semellante en nengún dos epígrafes que temos examinado desta zona e desta época.

O único exemplar de B non ten nengun tipo de adorno e o seu primeiro trazo curvo é algo mais estreito e alongado do que o segundo. O C ofrecenos dous modelos, dos que o primeiro aparece nos dous primeiros renglóns e presenta o trazo curvo normal complementado con un segundo trazo vertical grabado á sua dereita que lle serve de adorno e que imita á letra capital gótica, amosando en conxunto unha maior ou menor curvatua e con adornos nos seus extremos, mentras que o segundo tipo, que presenta tamen distintos graus de curvatura en cada exemplar, carece do segundo trazo de ornato. En xeral, observase tamen unha crecente degradación do coidado do «incisor» ó grabar, a medida de que a inscripción avanza.

Os dous exemplares de D da palabra DEDICATA fan avanzar o seu trazo curvo, moi regular, dende o trazo vertical, en contraste con demais exemplares, nos que o grabado do trazo curvo non é tan coidadoso e presentan un tramo recto, comase o grabador tratara de apretar o texto. Mención especial merece o D cursivo da palabra DN̄O., porque é un emplar único, e porque o seu debuxo ten que estar forzosamente relacionado co trazado dos outros caracteres que a palabra contén. Trátase de un signo que escomenza no seu extremo superior con un rabiño en diagonal de dereita á esquerda, para crebarse, caseque en ángulo recto cara á dereita baixando e describindo despois unha curva cara á esquerda, que logo vai formar a panza do D.

Evidentemente, o autor do texto entregou ó «ordinator» unha palabra abreviada, na letra cursiva da época.

Bastaria que, simplemente, o trazo do D non pechara todo o trazo curvo que forma a panza da letra, e que houbera unha pequena separación entre as duas patas do N, para que o escrito entregado polo autor fose exactamente polo lapicida, sen entender seguramente o que escrebía, e modificando ó seu gosto o que vía escrito.

O E aparece repetido doce veces ó longo de todo o letreiro, convertendose así na letra mais abundante xuntamente có I. É tamen a que ofrece mais vaie-

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

dade de formas. Os dous primeiros exemplares do texto, perteñecentes ós dous primeiros renglóns, presentan, igual que os C destes mesmos renglóns, un rasgo vertical de adorno grabado á dereita do trazo curvo principal, e de este adorno vertical parte a barra hourizontal, que ten a mesma medida que os brazos superior e inferior en que remata a curva. É singular a forma do E da abreviatura E(ra), que ten o raso superior curvado cara arriba e á dereita, paralelamente ó signo de abreviación que ten posto encima e que tamen é ondulado. Outro tipo distinto é o que ofrecen os renglóns terceiro e cuarto, que teñen a mesma traza, ainda que sexa diferente e execución, e que consisten nun trazo vertical recto do que parten os brazos superior e inferior en curva ou en ángulo; as tres barras hourizontais soen terminar cun adorno en vertical. O cuarto tipo de E representano os exemplares que aparecen nas liñas quinta e sexta –agás a derradeira palabra AME(N)–, cursivas e coa particularidade de seren moi alongadas e cun tramo recto en vertical.

Os dous exemplares de F que atopamos son moi diferentes. O primeiro deles fai avanzar o seu trazo hourizontal superior cara á esquerda, sobresaindo notablemente do trazo vertical; o outro trazo hourizontal termina facendo un ángulo cara arriba. Pero o mais chamativo é que está asentada sobre un trazo hourizontal moi extenso, ata o punto de que sobresai cara á esquerda tanto como o trazo superior, e casi tanto como o mesmo cara á dereita, o que da a este tipo un aspecto moi parecido ó de un E. O outro exemplar, en troques, está moito menos coidadosamente grabado, como acontece normalmente en este epígrafe en tódolos caracteres que non forman parte das primeiras liñas, pero amosa adornos ó final de tódolos seus trazos e fai sobresair lixeiramente o transversal inferior á esquerda do hourizontal. Curioso é o adorno que acompaña ó trazo hourizontal. Curioso é o adorno que acompaña ó trazo hourizontal superior, formado por un rabiño que partindo de el en ángulo agudo cara á esquerda chega casi a formar a hipotenusa de un triángulo rectángulo, imitando deste xeito o adorno que ofrece o K deste mesmo renglón.

A pesares de perteñecer ó derradeiro renglón, o único exemplar de G que o texto nos ofrece é –sen ter en conta o seu tamaño– un dos caracteres mais primorosamente executados de todo o epígrafe, adornandose, como os C e os E dos dous primeiros renglóns con un segundo trazo vertical, grabado á dereita da curvatura normal de esta letra.

Non hai H nengun, pero, en troques son abundosísimos os exemplares de I e todos eles de trazado semellante, ainda que difiran algo na execución. En todos eles o trazo vertical remata nos seus extremos en adornos, en ocasións somente no seu extremo superior, e ás veces o adorno é bífido, como acontece na palabra DEDICATA (1º renglón).

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Porén, cousa pouco frecuente na epigrafía desta época, no cuarto renglón aparece un J, inicial do antropónimo J (oannis), que ten a curvatura inferior moi estreita, e que se adorna no seu extremo superior por un trazo hourizontal que avanza cara á esquerda.

Singular é aincisión do K, abreviatura de K(alendas), do mesmo tamaño que as demais letras do renglón, e cursivo, do cal o trazo oblicuo inferior parte da panza superior. É normal nos epígrafes baixomedievais de esta zona [2] que a parte sobresainte superior do trazo vertical estea adornado por unha barra transversal en forma de cruz, pero no caso que nos ocupa o citado adorno está formado por un rabiño que, partindo do seu extremo superior cara á dereita, crébase en ángulo agudo cara abaixo ata xuntarse de novo con el, do xeito que temos descrito ó tratar do F deste mesmo renglón.

Dos catro exemplares de L que temos, todos eles son capitais e adornanse no seu extremo superior cunha pequena barra hourizontal. Diferencianse na dirección que imprimen ó tramo transversal inferior, que no primeiro (renglón 2) dóbrase lixeiramente cara arriba, e nos demais ten tendencia de se ir cara abaixo, quizais por un afán do lapicida de aproveitar ó máximo o espacio, como parece indicar o feito de que na palabra ANGELIS (renglón 6) o I vai inscrito no L.

Outra forma alfabética moi variada é o M. O tipo mais coidado é o numeral, do mesmo trazo que temos atopado en Cornoces [3] e en S. Pedro da Mezquita [4], composto de unha elipsis do que parte o segundo rasgo curvado cara á dereita e abaixo. O segundo está formado por algo semellante a dous N cursivos que teñen en común o rasgo vertical central, trazado que temos atopado tamen na inscripción da igrexa da Oliveira de Ribadavia [5]. E o terceiro, de tipo uncial, componse de un óvalo aberto na sua parte inferior e percorrido de arriba abaixo por un trazo central vertical recto e rematando as tres patas así formadas por unhas pequenas barras de adorno. A esta forma corresponde o M do AME(N) final, e debia corresponder o da palabra ANIM(E) (renglón 5), que non temos completo por estar destrozada a sua parte inferior a consecuencia do roto da esquina inferior esquerda do soporte, do que xa antes temos feito mención.

O N é cursivo en tódolos exemplares da inscripción, presentando mais ou menos recta unha das patas, e adornandose en alguns casos (AVRIEN renglón 4) por un rabiño sobresainte do extremo de algunhas das patas. Mención aparte merece o N da palabra ANGELIS (renglón 6), formado por dous trazos verticais xunguidos no seu extremo superior por un terceiro rasgo que está grabado cara arriba de esquerda á dereita, e que sobresai cara á esquerda ata xuntarse có A anterior. Igualmente é curioso a forma de interpretación que ten o lapicida do N de DNO (renglón 5), grabado como se fosen dous I, dos que no

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

primeiro o adorno superior inclínase cara á esquerda, namentras que o do segundo é bífido. Xa temos dito antes que hai que pensar que se trata de un erro de interpretación do «ordinator», por non ter entendido o texto manuscrito que o autor lle entregou.

Nengunha particularidade digna de mención ofrecen os O do texto, agás o feito de que son lixeiramente ovalados, como é normal na epigrafía da época. En troques, é interesante o trazado de P. Os tres exemplares que atopamos son diferentes entre sí. Nos dous primeiros o trazo curvo fai avanzar o seu extremo superior rebasando cara á esquerda o trazo vertical, pero se diferencian entre sí en que o segundo (renglón 4) adórnase cunha barra hourizontal que forma co trazo vertical unha especie de cruz grega rematada nos seus brazos por unhas barriñas de ornato. Mais o exemplar mais orixinal e curioso é o que contén a palabra EPM (renglón 4), que fai sobresair cara arriba o seu trazo vertical, e, sen embargo, remata no seu extremo inferior á altura da confluencia co trazo curvo, de modo semellante a un D. Non temos atopado en nengún epígrafe un trazado semellante ó mencionado.

Os dous exemplares de Q son semellantes, capitais, e co trazo inferior hourizontal recto e saindo cara á dereita. Nengunha particularidade presenta tampouco o trazado de R (renglón 4), que fai sobresair o extremo superior do seu trazo curvo cara á esquerda sobre o trazo vertical recto, e que saca de el a barra oblicua inferior, moi longa, ata o punto de que fai contacto cóp E seguinte. No renglón 5 aparece tamen un R cursivo de trazado normal nos epígrafes de esta zona e desta época.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

É semellante o trazado dos S, os exemplares dos cuais diferenciase entre sí somentes pola sua maior ou menor curvatura, e tamén pola sua maior ou menor curvatura, e tamén pola presencia ou ausencia de adornos nos extremos do trazo de doble curva.

O grabado do T vai dexenerando a medida que vai avanzando a inscripción. Comenza en DEDICATA (renglón 1) cun exemplar moi elegante, que ten a barra superior lixeiramente curva, e cun adorno formado por un segundo trazo vertical recto grabado á dereita do trazo principal do mesmo xeito que os C e os E dos dous primeiros renglóns, e a grabación dos exemplares seguintes vai facéndose paulatinamente menos coidada ata rematar cunha simple barra vertical con dous pequenos trazos hourizontais nos seus extremos, que lle dan o aspecto semellante ó dun I (COLLOCENTUR, renglón 6).

A inscripción amosanos dous exemplares de U e tres de V. É singular o feito de que un epígrafe desta zona e desta época distinga entre ambalas duas formas alfabéticas, mentras que gráficamente diferencianse entre sí enque as primeiras teñen o seu primeiro trazo, o esquerdo, redondeado no seu tramo inferior ata xuntarse có segundo trazo, que é recto, namentras que os V son

angulosos abaixo. De eles é interesante o que aparece na palabra FVIT (renglón 1), do cal o segundo trazo, mais curto que o primeiro, crebase violentamente en hourizontal cara á esquerda no seu extremo superior, formando así un adorno.

6. *Análisis epigráfico. Interpuncións e abreviaturas.*

As interpuncións que o texto presenta están formadas por tres puntos colocados verticalmente e grabados sen bisel nengún, como é normal nesta época e neste territorio [6]. A función que teñen é a de separar palabras ou ben grupos morfolóxicos: *qui dum, in domino, et eorum anime;* pero esto último somente na derradeira parte, á que pouderamos chamar «literaria», pois na primeira parte a sua función é claramente a de separar palabras, como proba o feito de que unha forma verbal composta, como é o caso de *dedicata fuit* está perfectamente separada nos seus dous compoñentes pola correspondente interpunción.

Os enlaces que aparecen na inscripción son os seguintes:

– renglón 3: T (em) P (o) RE, tamen presenta abreviatura.

– renglón 4, dous enlaces: RECTORIS, enlace frecuente nestas datas e nesta época [7], e AVRIEN, que presenta tamen abreviatura [8].

– renglón 5, dous enlaces tamen: UIVERINT EORU (m), este último tamen con abreviatura, e nos que é evidente a necesidade do «ordinator» de gañar espacio para grabar nun só renglón unha porción de texto tan extensa.

– renglón 6: ANGELIS, na que o enlace está formado polo I inscrito no L [9].

Hai un signo ortográfico, o último do segundo renglón, que tamen podería interpretarse como enlace, de tal xeito que pudera lerse QTV e ser interpretado polo tanto Q(uo)TV(m), e deste xeito ser considerado como acusativo, pero nós inclinámosnos por considerar correcto o texto e pensamos que se trata de un simple rasgo de ornato do T, que en lugar de curvarse cara arriba, crebase en ángulo.

Son moitas as abreviaturas, pero normais na epigrafá da época:

– EC(c)L(es)IA, renglón 2, normal en todo o medioevo, ainda que mais frecuentemente aparece condous C, como podemos observar en Xunqueira de Ambía [10], a Oliveira de Ribadavia [11] e S. Martín de Cornoces [12].

– E(ra), tamen no renglón 2, normal e abundantísima.

– Q(uo)T(o), asimesmo no renglón 2 [13].

– D(e)C(em)B(ri)S, renglón 3, tamen normal.

– K (alendas), tamen no renglón 3, asimesmo normal e moi abundante.

– T(em)P(o)RE, no mesmo renglón.

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

– P(atris), ou ben P(ii), da que logo falaremos mais de vagar, no renglón 3, repetida no seguinte renglón.

– F(erdina)NDI, tamen no renglón 3.

– EP (iscopu) M, completamente normal, no renglón 4.

– AVRIEN, tamen no renglón 4.

– Q(u)I DV(m), abreviatura que combina os dous sistemas: contracción e suspensión, no renglón 4.

– D(omi)NO, renglón 5, da que xa temos falado.

_ EOUR (m), tamen no renglón 5.

Responden unhas ó estilo epigráfico normal –K(alendas), D(e)C(em) B(ri)S, Q(uo)T(o)–, e outras ò desexo do grabador de gañar espacio.

7. *Paraticularidades ortográficas e gramaticais*

É de notar no texto o uso indiscriminado e ata poderíamos chamar caprichoso de V ou U alternativamente, e incluso variando dentro da mesma palabra: así parece escrito FVIT, AVRIEN, DV, pero tamen COLLOCENTUR, EORŪ, e ainda UIVERINT, VIUANT. Pero quizais o rasgo gramatical mais singular sexa o acusativo *ep(iscopu)m aurien(sem)* no renglón 4, cliché moi natural nunha época na que o latín hai moito tempo que xa non se fala, pero que recolle a tradición anterior, na que os casos da declinación tiñan desparecido prácticamente en beneficio do acusativo, o único que se manterá, e do que proceden os términos romances hispánicos [14]. Tamen é de notar a ausencia da preposición na frase *et eorum(m) anime (cum) angelis collocentur,* en donde hai que ver, mais que un rasgo sintáctico singular, o agobio pola falla de espacio có que o lapicida se atopou, e tamen é posible que, ó menos en abreviatura, figurara en parte do roto da pedra do que xa antes falamos.

Un problema de índole moi diferente presentasenos coa primeira palabra do quinto renglón: por unha banda, pola dificultade da sua lectura, e por outra, pola singularidade da forma verbal que presenta. O primeiro signo é un U, sen lugar a dúbida, do cal o segundo trazo, que é vertical, debe representar o enlace cun I ligado ó anterior. A dificultade faise maior ó ler o segundo signo, que nós temos interpretado como un V, do cal o primeiro trazo é recto e vertical, mentras que o segundo, partindo do vértice inferior, se curva cara arriba e á esquerda ata case pecharse en forma de D, presentando un rasgo de adorno que partindo da parte superior da curva avanza en diagonal cara arriba e á dereita. Ramón e Fernández-Oxea [15] lé VIXERINT, modificando, por unha parte, a lectura da U inicial, e considerando, por outa, que o trazo vertical do segundo signo é I, e que o segundo trazo representa un X, do cal a porción

inferior dereita do aspa non foi grabada, interpretando así unha forma do verbo *vivo* perfectamente regular. Pero o uso do tema de presente polo de perfecto debeu ser normal no latín medieval e vulgar, como proba o feito de que foi este, precisamente, o que perviveu suplantando ó tema de perfecto e mantendose en romance (*vivira, vivise*, procedentes de *viveram*, *vivissem*, non de *vixeram, vixissem)*, seguindo a tónica xeral observada no latín vulgar na sustitución dos perfectos en-si [16].

8. *Fórmula*

Como xa temos apuntado antes, a inscripción presenta duas partes perfectamente diferenciadas: unha primeira na que, coa fórmula de dedicación «dedicata fuit», –fórmula que soe alternar nos epígrafes do mesmo contido coa expresión «facere dedicationem», que aparece, p. ex., en Sta. María de Amoeiro [17]–, dase a data e o nome dos persoeiros que interveñen no acto; e unha segunda parte, literaria, en prosa, feito pouco normal neste tipo de epígrafes nestas datas, e que para o lapicida ten unha moito menor importancia, como amosa o feito de que a grabación sexa menos coidada, os caracteres mais pequenos, e haxa un emprego mais acusado das cursivsa. A fórmula, que non conseguimos localizar nos textos litúrxicos de uso corrente nos tempos da inscripción, nen figura tampouco en nengunha outra da época e do mesmo territorio, é a expresión do desexo do autor da benaventuranza para os persoaxes que fixeron posible a dedicación do templo.

9. *Problemas históricos e de interpretación.*

Na interpretación desta inscripción, Ramón e Fernández-Oxea [18] lé PETRI FERDINANDI (rengló 3) e PETRI JOANIS (renglón 4), atribuindo, polo tanto, o rectorado de igrexa a un tal D. Pedro Fernández (?), e a sede episcopal ourensana a D. Pedro Yáñez de Nóvoa. Endebén, no ano 1266, ano no que o epígrafe está datado sen nengunha dúbida, era bispo de Ourense D. Xoan Díaz, que tivo un longo pontificado –dende 1249 ata 1276 [19]–, namentras que D. Pedro Yáñez, anteriormente chantre da mesma Catedral [20], que figura como bispo electo a partires de 1277, non comenza o seu episcopado ata o ano 1286 [21]. A dificultade é salvada por Ramón e Fernández-Oxea falando de unha especie de usurpación da mitra por parte do chantre e futuro bispo. Esta teoría, sen nengún apoio documental, está construida somente sobre a interpretación das duas siglas P(etri), que aparecen no texto.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

A nós, en troques, parecenos que a lectura non é correcta, e que existen duas posibles interpretacións diferentes de aquela: P(ii), ou ben P(atris). En ámbolos dous casos trátase de fórmulas de tratamento de respeto antepostas ó correspondente antropónimo dos dous eclesiásticos que son aludidos. A primeira no mesmo senso en que outros epígrafes figura a fórmula *Beatus*, facendo alusión á santidade de vida que se supón ten a obriga de levar un eclesiástico, e a segunda no mesmo senso en que ainda hoxe se lle segue antepoñendo ó nome dos varóns consagrados ó culto divino. Inclinámos pola segunda das fórmulas –P(atris)– porque, ademais do éxito que este tratamento tivo na igrexa, e que, polo tanto, será natural que o autor do texto lo colocase nesta ocasión diante do nome de persoaxes eclesiásticos tan sinalados, parece que abona esta afirmación o feito de que o P que antecede ó nome do bispo presenta un adorno en forma de cruz de xeito que así se diferencia a categoría de ambos.

É de facer notar, por outra parte, en abonamento da lectura P(ii) /P(atris) F(erdina) NDI, que no ano 1263 (tres anos antes de data da inscripción), nun documento do Arquivo Catedralicio de Ourense [22], aparece un arcediano D. Fernando, en calidade de vicario do bispo D. Xoan Díaz, que firma un documento no que se sanciona un convenio entre a mitra de Ourense e o mosteiro de S. Pedro de Rocas, sobre unhos diezmos en terreos da Terra de Aguiar, na que precisamente se atopa a igrexa de S. Salvador de Prexigueiró.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

10. ***Conclusión.***

En definitiva, a inscripción conmemora o feito de que o 19 de novembro do ano 1266, sendo arcediano de Aguiar D. Fernando e bispo de Ourense D. Xoan Díaz, foi adicada a San Salvador a igrexa parroquial de Prexigueiró, e se fan votos para que as almas de ámbolos dous sexan colocados cos anxos na medida en que teñan vivido na lei do Señor.

NOTAS

1. Ramon Fernández-Oxea, J. «San Salvador de Prexigueiró». *Boletín del Museo Arqueológico Provincial de Orense*. III (1947), 117-122.

2. En Santa Maria de Amoeiro, na fachada da igrexa parroquial, podese ler: ERA. I. C. C. PRIDIE. / K(a)L(endas). F(ebruarias) I(o)H(a)NES: PRESBITER / FECIT DEDICACIONE (m). Mais antiga é a de Temes (Lugo), onde se pode ler: + SACRATIO TEMPLI II (secundo) K(alendas) / D(e)C(em)B(ri)S IN ERA DCCC (octingentesima) / LVIII (quinquagesima octava). DELGADO GOMEZ, J., «Temes en el Medievo». *El Progreso*, Lugo, 7 de Abril de 1983, fai a lectura da data: «... a dos dias de las kalendas de Diciembre (30 de Noviembre) en la era DCCCLII (852)». Tamen é mais antiga a de Sorga, onde, no canto dunha pedra, seguramente mesa de altar, pódese ler: + ERA MXVI . XVIII . K(alendas). A (u)G(us)TI / PTRVS PRES...

En tódalas tres o k ten un rasgo de ornato similar a este.

3. Na parede sur da parroquial de San Martín de Cornoces, polo exterior do edificio, hai duas magníficas inscripcións. A primeira delas dí: CONSECRATA : FVIT : ECCL(es)IA : ISTA : AB ALFON(n)SO AVRIEN(se) : EP(iscop)O: I(n) HONORE : B(eat)I MARTINI : CV(m) RELIQVIIS EIV(s)DE(m) : ET S(ancti) VI(n)CE(n)TII M(a)R(tyris) : ET S(anctae) : MARI(a)E : MAGDALEN(a)E : ET / S(anctae) EVFEMI(a)E : ET RELIQVIIS : ALIIS : E(RA) : M(illesima) : CC(ducentesima) : XXX(trigesima) : VIII(octava) : XVI(decimo sexto) : K(a)L(endas) : MAII. A segunda dí: VRAC(a)E: F(ilia) : QV(a)E : EA(m) : FV(n)DITVS : / EDIFICAVIT.

4. No interior do templo, e nun dos sillares perto da fachada principal, existe unha inscripción de texto misterioso, que dí: IN ANNO MA / LO E(ra) M(illesima) CC(ducentesima) XL(quadragesima).

5. Na fachada da igrexa de Santa Maria da Oliveira en Ribadavia hai un epígrafe moi deteriorado e fragmentado, do cal o comenzo que é o fragmento mais longo e mellor conservado, dí: E(ra) : M(illesima) CC(ducentesima) : LXV(sexagesima quinta) : VIII(octavo) : K(a)L(endas) : IULI : AD HONO(rem) / BEAT(a)E : MARI(a)E: CONSECRATA : EST : ECCL (esia) (I)ST(a)...

6. Esta interpunción triple é a mais frecuente das que temos atopado. Non facemos, polo tento, o censo delas.

7. Aparece, p. ex., nun precioso epígrafe que se consera nun sillar que forma parte da parede do claustro de Xunqueira de Ambia, en parte en verso, e que dí así: + VERVS . DICTVS . Q(u)I : PR(es)B(ite)R . E(t) B(e)N(e)DICTVS / DORMIT . I(n)) HOC . FV(n)DO . SVRGE(n)DVS . I(n) ORBE . S(ecundo) / ERA . I(millesima) . C(centesima) . LX(sexagesima). VIII(octava)... IAN(uarius).

8. A abreviatura por suspensión do adxetivo AVRIEN, obríganos a suplir *Auriensem* en acusativo para facelo concordar con EP(iscopu)M.

9. Como exemplo, poderíase citar o epígrafe de Temes, v. nota 2.

10. Saco Cid, J.L. «O epígrafe fundacional da Colexiata de Santa Maria a Real de Xunqueira de Ambía». *Boletín auriense*, XX-XXI (1990-91), 277-292.

11. Vid. nota 5.

12. V. nota 3.

13. Saco Cid, J.L. art. cit.

14. Para a extensión do acusativo no latín medieval da península e o seu uso suplantando ó xenitivo, v. J. Bastardas Parera, *Particularidades sintácticas del Latín Medieval*. Barcelona 1953, 21-23.

15. Ramon e Fernandez-Oxea, art. cit.

16. Para a evolución dos temas da conxugación en latín vulgar, v. Grandgent, C.H. *Introducción al Latín vulgar*, Madrid 1952; tamen V. Vaananen, *Introducción al Latín Vulgar*, Madrid 1968, 209 ss.

17. V. nota 2.

18. Ramon E Fernandez-Oxea, *loc. cit.*

19. H. Florez *España Sagrada*, XVIII, 102.

20. Fernandez Alonso, B. *Crónica de los obispos de Orense*, Orense 1912, 21-23.

21. H. Florez *España Sagrada*, XVIII, 105.

22. Duro Peña, E., *Catálogo de los documentos privados en pergamino del Archivo de la Catedral de Orense*, Orense 1973, 106.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Juan M. Monterroso Montero

Dos cuadros de Simon Peti en la Catedral de Ourense.
(Los determinantes religiosos activos en la primera mitad del siglo XVIII).

I. Introducción

La basílica orensana cuenta en su capilla mayor con dos grandes lienzos, ricamente enmarcados, que, desde un principio, han sido objeto de la atención de los estudiosos que han visitado este templo. Estos, desde las referencias más lejanas como la de Murguía, el cual los incluye como uno más de sus adornos –«los grandes cuadros que adornan las paredes y cuyos espléndidos marcos dorados, de gusto rococó, también aparejan con los altares del mismo género y mano;...» [1]– siempre han estado presentes a la hora de referirse a esta catedral; con el tiempo, su identidad ha ido perfilándose, adquiriendo una individualidad que pasa por la lectura de sus temas y por el descubrimiento de su autor. Dicho paso fue dado por Sánchez Arteaga quien, de forma igualmente escueta, abre el camino para su correcta valoración –«Los grandes cuadros pintados en lienzo que existen en la Capilla Mayor, son obra del pincel de Piti, natural de Salamanca, discípulo de Lucas Jordán. Uno representa el martirio de Santa Eufemia y otro el de los Santos Facundo y Primitivo» [2]; aunque breve, esta reseña es el punto de partida de todas las investigaciones posteriores que han avanzado soluciones e interpretaciones que abundan en lo dicho [3].

II. Don Marcelino Siuri o Don Juan Muñoz de la Cueva.

Lo primero que nos debe interesar a la hora de comenzar el análisis de estos dos lienzos es saber cuáles fueron las circunstancias históricas que propiciaron la llegada de los mismos. Indudablemente dicha necesidad hace preciso que, aún siendo a grandes rasgos, intentemos su correcta contextualización, la cual terminará por ser un elemento clave para comprender su alcance.

Parece lógico pensar que, tanto su cuadro como el otro, son parte del programa de renovación de la capilla mayor que comenzó el señor obispo don

Marcelino Siuri (1709-1717). Dicha actividad constructiva queda reflejada en la descripción que su sucesor, don Juan Muñoz de la Cueva, hace al decir; «Supuestas estas dos Consagraciones, se bolvio à deshazer el Altar Mayor, con intervención, y dictamen de mi Antecesor inmediato el señor don Marcelino Siuri, à fin de labrar, y eregir à sus dos lados dos Altares por la parte interior de la Capilla, y otros dos en correspondencia, con rexas fuertes plateadas, y doradas por la parte de afuera, para que en ellos, con mayor lucimiento, culto y segura custodia, se colocassen las Reliquias, y Sagrados Cuerpos de Santa Eufemia y sus dos Santos Mártyres Compañeros, y de los Santos Mártyres hermanos San Facundo y San Primitivo» [4]. Al mismo tiempo, esta labor le fue encomendada a Francisco de Castro Canseco, artista con el que se han relacionado en más de una ocasión los marcos que protegen las telas[5].

Por otra parte, este prelado no llegó a concluir la obra ya que, en el año 1717, fue trasladado a la diócesis de Córdoba, sede desde la cual mantuvo todavía un contacto estrecho y directo con Ourense [6].

Por último, su sucesor no sólo remató los trabajos iniciados sino que, además, resolvió –el 23 de junio de 1720– consagrar por tercera vez la basílica, señalándose de este modo el fin de una actividad que dotó a la capilla mayor de una nueva significación al guardar en su interior las reliquias de los Santos Mártires [7].

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

III. Las obras y su autor.

Por lo que llevamos dicho se puede comprender que estos cuadros están en el presbiterio, colgados de los muros correspondientes a los lados del evangelio y la epístola –el martirio de los Santos Facundo y Primitivo y de Santa Eufemia, respectivamente–.

Al observarlos con detenimiento se comprueba cómo en líneas generales, aun representando narraciones diferentes, ambos mantienen una cierta unidad [8].

Esta, muy condicionada por el formato horizontal de las telas, se descubre, en primer lugar, en el sentido de su lectura puesto que debe iniciarse en los extremos para ir avanzando hacia el centro donde se produce el desenlace. En segundo lugar, su composición se apoya en una equilibrada distribución de las masas que le permite al artista sustituir la gran pilastra del palacio de Atico por el cortejo del verdugo de Santa Eufemia –por su caballo y por el gigantesco jinete que con su estandarte corta la perspectiva hacia el fondo [9]– o introducir a personajes en un segundo plano como simples observadores [10].

Por otra parte, las actitudes y los gestos responden a los principios declamatorios propios de un drama: Santa Eufemia, por ejemplo, ataviada con un vestido blanco y el manto rojo cayéndole sobre su hombro izquierdo, despliega los

brazos en aspa, elevando la mirada hacia el lado opuesto, con un claro sentido místico y emocional que expresa su sumisión y aceptación del martirio a cambio de la gloria de Dios; lo mismo podríamos decir en el caso de los otros Santos, aunque esa «mirada de amor» sea «más propia de la psicología femenina» [11]. Los elementos teatrales se repiten en el gesto poderoso y autoritario de Atico, en esa arquitectura palaciega –una enorme pilastra– y en el pesado cortinaje que, lo mismo que una tramoya, le hablan al espectador de estructuras de enormes proporciones que, en realidad, desafían cualquier análisis racional [12], o en la propia indumentaria de éstos ya que en ello siguen una serie de normas no escritas que le permiten al fiel identificar correctamente a los protagonistas [13].

No obstante, este tono general que domina las obras, ese carácter triunfante de acento contrarreformista, no debe entenderse como un rasgo interpretativo del pintor sino, más bien, como la traducción plástica de la narración hecha sobre estos mártires por Muñoz de la Cueva [14]. De este modo, al describir la muerte de los dos Santos dice:

> «Si bien, en medio de tal carnicería, y destrozo, con celestial impulso, como se debe creer, encarados á Atico, le llamaron, y dixeron: Ea hombre sacrílego é infiel, ageno y apartado de Dios, vencido estás, porque con todas tus máquinas é invenciones crueles, no has podido conseguir ni lograr en nosotros la victoria que deseabas: Conoce, ó miserable! tu impotencia, y flaqueza, como también la de tus mentidos Dioses.
>
> Al acabar los Santos de decir estas palabras, vió uno de los ciurcunstantes dos Angeles, que rodeados de celestiales luzes, traían á los Santos dos coronas, destinando á cada uno la suya: Con Vozes llenas de júbilo, empezó à publicar, y declarar lo que veía; y oyéndolo Atico, y viendo conmvido el concurso numeroso, mandó que à Facundo y Primitivo les cortasen al punto las cabezas, juzgando y vozeando su ignorancia, que con esso no tendrían lugar adonde recibiesen el honor de las Coronas ... Al fin, quando Facundo, y Primitivo, al compás de sus penas, subían al punto más alto de fervoroso amor las gracias, y las alabanças Divinas: en tan sonoro, como dichoso punto, segaron los verdugos sus cuellos, órganos del Espíritu Santo, y de sus cortadas cervizes corrió la sangre, mezclada con el candor de la leche [15]; à cuya vista, y de los demás prodigios, muchos de los Gentiles se convirtieron, otros quedaron confusos y Atico se partió lleno de despecho rabioso» [16].

Y al referirse al de Santa Eufemia comenta:

> «Presentada à la vista del Tyrano nuestra Patrona Eufemia en los diez y ocho años de su edad más floridad, y con el vigor constante, que no ajó, ni mudó la penitencia, el tiempo, ni la aspereza del monte. La primera diligencia que el Tyrano practicó,

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

fue mostrarse compasivo de su engaño, y de su riesgo... Pero llegando a entender, que Eufemia no cessaba de alabar al Redentor, y que sana, y robusta se mantenía más firme en la confesión Christiana... Procuró por si con algunas caricias vencer el pudor de Eufemia. Solicitó por otros insolentes Ministros y Soldados, contrastar el diamante de su pecho, que como cristal de roca, ni quebró, ni se pudo mancar con la menor impureza: antes bin se cree, que de los mismos ribales, y atrevidos solicitadores fueron convertidos algunos por esta Santa Virgen, y entre ellos dos jóvenes penitentes, y bien afortunados, que le acompañaron en el glorioso Martyrio, y que oy la acompañan en la Urna, en que se veneran, con el de la Santa, sus Cuerpos [17]. Viendo el juez, que nada aprovechaba la blandura, para mellar la celeste, y por tal incorruptible honestidad de Eufemia, bolvióse a los rigores usados de atormentarla en el eculo y potro: mandó después colgarla de los cabellos sobre una hoguera, ó horno muy encendido; pero aunque Eufemia padecía como mortal, y sensible, para aumento de su mérito, inflamado su espíritu en el amor de Jesu Christo, su esposo, se mostraba como si fuera imposible, en la alegría y serenidad del semblante; de suerte que confuso, y avergoçado el Juez, mandó que la apartassen de sus ojos, y que llevada a unos altissimos riscos, que descolgaban de la misma Montaña de Xerez, la despeñassen de allí. Obedeció la impieda de los verdugos, llevaron a la Santa a la cumbre de aquel despeñadero, tan alto, tan horrible por las puntas de las peñas agudas, sobresalientes, y desiguales, que assuta solo mirarlo... Arrojaron, pues, por el precipio à Eufemia, que mantenida por los Santos Angeles, llegó al profundo valle sin daño, ó lesión alguna... Acudieron al golpe los impios; y viéndola viva, y sana, y cantando alabanças á la Magestad Divina, atada la arrastraron largo trecho, hasta llegar adonde estaba el Juez [18], que estando fuera de si, ciego de Ira, y furor, con su propia espada la atravesó del costado diestro al siniestro, traspassando su camino aquel corazon puro, y tan finamente amante de su Divino Esposo, con que voló al Cielo su candidissima alma à recibir duplicadas las coronas [19], vestida y revestida, como defensora de la castidad, y la Fé, con la gloriosa túnica de olanda más fina de su virginidad [20], y del manto púrpura de su triunfante passión» [21].

Desde un punto de vista técnico estos dos cuadros responden a las características propias de un artista del primer tercio del siglo XVIII. La atribución a Piti nos conduciría a la órbita de un pintor formado en los círculos madrileños de finales del siglo XVII, lo que justificaría el sentido dinámico de la composición, su disposición longitudinal de carácter escénico o su gama cromática, muestra de un estilo colorista, dominada por oros, verdes azulados y rosas, de escasa intensidad, sobre lo que en algún momento destacan elementos vibrantes como el rojo del manto de Atico o el de Santa Eufemia. Igualmente interesante es su ejecución fundada en una técnica blanda y difuminada, de pincelada

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

suelta, muy llamativa en los celajes azules o en la densidad aérea de los fondos; su luz, que tiende a disolver las líneas de los contornos, sirviendo a la vez de rasgo configurador del espacio al dejar a algunas figuras en una tenue semipenumbra y jugar, en ocasiones, con curiosos contraluces –es el caso de la mano izquierda del verdugo de la mártir orensana–; y la elegancia de los tipos que elige, su belleza idealizada o lo templado de su gesticulación.

Conclusiones

Aparte de lo dicho, todavía es posible plantear algunas cuestiones más; de este modo, debemos intentar definir quién es este artista identificado como Piti y cuál fue la fecha en que se realizaron estas obras; quién fue su mentor, si es que en realidad existió; y qué finalidad podrían tener dichos cuadros.

A la primera pregunta la respuesta es inmediata puesto que Valdivieso en 1971 le dio un nombre a este pintor al atribuir las obras a Simón Peti o Pitti [22], miembro de una familia de artistas vallisoletanos, que desde 1693 estuvo afincado en Salamanca [23]. Este hecho, junto a una posible formación al lado de Luca Giordano [24], ratificaría lo afirmado por Valdivieso.

Por lo que se refiere a la fecha de su realización, ésta debería circunscribirse a los años medios entre 1717 y 1728, o sea, entre el momento en que se inician los trabajos de remodelación de la capilla mayor y la fecha de la muerte de don Juan Muñoz de la Cueva. No obstante, este marco cronológico puede ser limitado; si aceptamos que existe una relación entre los textos comentados del prelado y estos lienzos, tendríamos que retrasar su encargo hasta septiembre de 1721, año en que fue escrito el último de ellos [25]. Por otra parte, no parece razonable dar un año posterior a 1728 como fecha de su realización debido a que los últimos datos documentales con que contamos sobre Peti se refieren a 1711 y 1714 [26] y, además, en 1736, cuando mure Manuel Peti Vender, su hermano, su «único heredero» es Bonifacio de Quevedo Piti, su sobrino» [27].

La consecuencia inmediata de esta última afirmación es la respuesta a la tercera cuestión. En caso de que hubiese que relacionar estas telas con algún personaje histórico, éste tendría que ser un don Juan Muñoz que actuaría como mentor de los mismos. La corroboración de tal suposición quedaría establecida gracias a la existencia de un tercer cuadro, en esta ocasión en la Capilla de Santo tomé de Augasantas, en el que se narra el martirio de Santa Mariña [28].

Dada esta situación nos encontraríamos con un contexto contrarreformista cuyo origen último estaría en las disposiciones de Trento [29]; su finalidad, por ello, vendría dada tanto por una relación directa con las reliquias existentes en la capilla mayor [30] como por ese sentido aleccionador por el cual las imágenes

tenían la misión de instruir y confirmar al pueblo recordándole los artículos de la fe y, al mismo tiempo, estaban obligados a ofrecerles un ejemplo a seguir [31].

En definitiva, estaríamos ante el reflejo en el siglo XVIII de toda una serie de constantes heredadas de la situación histórica en que, en el XVII, se vio inmersa la sociedad española y en la cual los factores religiosos y eclesiásticos se solapan con aquellos eminentemente sociopolíticos [32].

NOTAS

1. MURGUIA, M.: *Galicia*. Madrid, 1889. (Ed. facsímil de Justo G. BERAMENDI, Vigo, 1982, p. 935).

2. SANCHEZ ARTEAGA, M.: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*. *Orense*, 1916, p. 116.

3. Entre estos últimos son interesantes las realizadas por Weyler –«A continuación del retablo, a ambos lados de la capilla mayor, se abrieron en el primer tercio del siglo XVIII dos pequeñas arcadas para colocar en ellas las reliquias de los cuerpos de los mártires Facundo, Primitivo y Eufemia, cuyas urnas se depositaron en 1720 y se les erigieron dos altares churrigueresco tallados, labrados en 1718 por el maestro Francisco de Castro. Dos grandes lienzos de Pitti, natural de Salamanca, discípulo de Lucas Jordán, representando fastos del martirio de los tres compañeros mártires, ornamentan los muros». WEYLER, A.: «La catedral de Orense», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, (1924), p. 172 –que contextualiza las obras en su momento histórico; CHAMOSO LAMAS, M.: *La catedral de Orense*. León, 1980, p. 60; GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Galicia. Tiempos de Barroco*. A. Coruña, 1990, p. 141; y, muy especialmente, el estudio de González Paz y Hervella Vázquez que, en 1985, redescrubre y calibra en su justa medida la calidad de los mismos «En ambos lienzos, el carácter docente y cultural aparece claramente manifiesto...» y «...es una página viva de la historia orensana del siglo XVIII», GONZALEZ PAZ, J. y HERVELLA VAZQUEZ, J.: «Lienzo de Piti, discípulo de Lucas Jordán, en la catedral de Orense», *La Región* (14-2-1985).

4. MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*. Madrid, Imp. Real, por Joseph Rodríguez de Escobar, 1727, p. 95. FLOREZ, E.: *España Sagrada. Teatro Geographico-histórico de la Iglesia de España. Orense*. XVII, Madrid, oficina de Antonio Marín, 1763, p. 209.

5. Esa filiación fue apuntada por Murguía, véase nota 1. El estudio más completo sobre este tema es el realizado por HERVELLA VAZQUEZ, J: *La escultura barroca de Orense*. Santiago de Compostela, 1992, p. 218.

6. El mejor ejemplo de este lazo afectivo que unió al obispo con ésta, «Su primera esposa», lo tenemos en las palabras de Flórez: «Pero aun ausente tuvo muy presente à la primer esposa, haciendo demoler en el año 1722 y levantar à sus expensas la Iglesia de Santa María la Madre, que no estaba decente; y con su zelo liberal erigió una fábrica más firme, más lúcida, y más

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

grande que la antigua. Sea su memoria bendecida». FLOREZ, E.: *España Sagrada...*, op. cit., p. 197. Dicha iglesia estaba vinculada al cabildo catedralicio.

7. FLOREZ, E.: *España Sagrada...*, op. cit., p. 201. El obispo orensano al describir la capilla mayor dice: «La capilla mayor de la Cathedral es de los mas graves, magníficos y excitativos al divino respeto, y devoción; porque además del rico Tabernáculo, o Santuario de plata, en que se guarda el Santísimo Sacramento... hásele añadido desde el año de mil setecientos y veinte, el singular adorno con que se colocaron á sus lados los Sagrados Cuerpos de los Martyres Diocesanos San Facundo y San Primitivo, el de Santa Eufemia, y dos Santos Mártyres, sus compañeros, con otras insignes reliquias, y con transparentes, que aumentan la devoción; porque demás de dos Altares, en que celebra dentro de dicha Capilla, ay otros dos, que sirven al mismo efecto, y están muy adornados con Retablos por de fuera...». MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., p. 95.

8. «En el que contemplamos a la izquierda, vemos la ejecución de los Santos mártires –hermanos gemelos– Facundo y Primitivo: una turba contempla dicha ejecución. Ya uno de los hermanos se representa caído en tierra, mientras el otro en actitud orante, espera el golpe fatal de la espada. El limpio Atico en su trono, rodeado de sus consejeros, observa la escena y contempla la cabeza que uno de los verdugos le muestra. Dos ángeles rodeados de nubes, cierran la escena, portando una corona y palma respectivamente. Piti representa la ejecución en el interior de un aposento –palacio del gobernador romano Atico– manifestándolo por los cortinajes y arquitecturas.

En el cuadro que contemplamos a la derecha, se representa el martirio de Santa Eufemia, y sus compañeros. La Santa Orensana –al decir del obispo Muñoz de la Cueva–, arrodillada rodeada de soldados, es traspasada por el acero de la espada. Unos ángeles que portan los atributos del martirio –coronas y palmas– cierran la escena en la parte superior, mientras los compañeros de la Santa mártir son representados encadenados en la parte derecha del lienzo». GONZALEZ PAZ, J. y HERVELLA VAZQUEZ, J.: «Lienzo de Piti...», op. cit.

9. En este grupo están patentes algunas de las lecciones aprendidas de Rubens, aunque en ningún caso alcanza a la agitación y crispación desplegada por el maestro flamenco. Véase por ejemplo su Martirio de San Livino del Museo del Louvre.

10. A través de este recurso el pintor evita las fugas hacia el fondo aumentando el carácter escénico y teatral de las obras.

11. Cfr. WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942, p. 108, 214.

12. Es curioso observar cómo los personajes que contemplan los martirios en un segundo plano –en ambos casos se trata de un anciano con turbante y un soldado– están cortados por la cintura. Esto, que podría justificarse en la tela de los Santos Facundo y Primitivo alegando un parapateo imaginario, es inaceptable en el lienzo de Santa Eufemia.

13. El empleo y repetición de la indumentaria de guerrero romano que muestra el Santo que va a ser decapitado, el torso desnudo de su compañero, el armiño que cubre los hombros de los tiranos o los turbantes que lucen en sus cabezas, junto a ese «patos» que manifiesta un impulso apasionado y espiritual o las figuras imponentes y brutales de los verdugos, son notas que conducen la mirada y la fantasía del devoto hacia conceptos como lo heroico, lo extático, etc., propios de una cultura retórica que trata de impresionar, conmover y convencer, WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., p. 90, 107, 119, 134; GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972, p. 125; CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, 1978, p. 190.

14. La relación de estos lienzos con la obra del obispo orensano fue apuntada por González Paz y Hervella Vázquez. En su obra incluye junto al estado de la iglesia catedral y una carta pastoral, la vida de algunos santos mártires orensanos: Santa Mariña, Santa Eufemia y San Facundo y San Primitivo.

15. Este detalle, lo mismo que los dos ángeles que vuelan envueltos en una luz dorada, es uno de los rasgos más fielmente recogidos de un relato del cual se han tomado, sobre todo, no los rasgos externos –según el autor los hechos ocurren en un lugar abierto y no en el interior de un palacio– sino los sentimientos de los personajes-actores que en él intervienen.

16. Véase MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 191-192.

17. Estos dos personajes, identificados como Sóstenes y Víctor o Críspulo y Restituto, aparecen en el ángulo inferior derecho del lienzo; su presencia queda justificada por su papel de espectadores que participan de un conocimiento superior –el de la Gloria de la Santa– al del resto, sirviendo de nexo de unión lo descrito y el fiel que lo contempla. Una actitud semejante es la que muestra, por ejemplo, el joven semidesnudo que contempla el Martirio de San Esteban de la iglesia de San Esteban de Génova, obra de Giulio Romano.

18. Si es significativo que la Santa aparezca sujeta por una cuerda ceñida a su cintura, también lo es que se abra una profunda perspectiva, una especie de gran sendero desbrozado, que haría referencia a los lugares que, tras haber arrastrado su cuerpo, quedaron yermos.

19. Esta parte de la narración, recogida en el ángulo superior derecho, llama nuestra atención tanto por la ejecución rápida y suelta con que está realizada como por el tipo de encuadre elegido para figurarla. En el la Santa es transportada por tres ángeles que sostienen su cuerpo postrado sin vida; todos sus rasgos, el brazo izquierdo que cuelga, su cabeza vuelta hacia el lugar donde otros ángeles la van a recibir o las huellas de las anormalidades que podríamos imaginar en su rostro, junto con lo agitado de la composición, parecen describir un éxtasis místico, esa unión con Dios que transporta al mártir fuera de su cuerpo y le hace soportar con firmeza los tormentos a los que son sometidos. WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 233-242; MARTIN, J.R.: *Barroco*. Bilbao, 1977, pp. 89-95.

20. La holanda es una tela de hilo fina que se ajusta perfectamente al modo en que Ripa describe las alegorías de la Virginidad –«Bellísima jovencita vestida con una túnica de lino blanco...» y, por extensión, también es aplicable a la Fe –«Mujer vestida de blanco...»–. Véase RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, 1987, I-II, pp. 402-423.

21. MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 120-123. Sobre el estilo literario que domina en estos escritos salidos de la pluma del prelado orensano podríamos señalar las mismas características que Orozco Díaz comenta al referirse a los ascetas y místicos de los siglos XVI y XVII, es decir, «la tendencia a la plástica visual que preside en general los escritos... y con ello la intención de actuar sobre el lector, en directa llamada, excitándole sensorialmente hasta hacerle sentirse ante la escena o hecho a meditar, cual si la tuviese delante sucediendo entonces, para moverle a devoción». OROZCO DIAZ, E.: «Sobre el barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes socio-políticos religiosos». *Introducción al Barroco*, I, Granada, 1988, p. 261. Sobre este mismo tema véase IDEM: *Mística, plástica y barroco*. Madrid, 1977, pp. 27-60.

22. VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1971, pp. 188-191; URREA FERNANDEZ, J.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII, en Valladolid en el siglo XVII*. IV, Valladolid, 1981.

En la catedral vallisoletana se conservan algunas obras atribuidas a Simón Peti, el joven, como La Toma de Sevilla por San Fernando o la Conversión de San Pablo –esta última inspira-

PUBLICACIONS

da en el grabado sobre el mismo tema de Rubens existente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York– cuya composición es muy similar a la de los lienzos orensanos.

23. Se ratifica, de este modo, el testimonio dado por Sánchez Arteaga. Cfr. GARCIA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores I y II.* II, Valladolid, 1946, p. 260; MARTI Y MONSO, J.: *Estudios históricos-artísticos relativos principalmente a Valladolid.* Valladolid, 1898-1901; p. 65; VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *La pintura en Valladolid...*, op. cit., p. 191; MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca.* Universidad de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, XLV. Salamanca, 1987, p. 74, nota 25.

24. CEAN BERMUDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España.* IV, Madrid, 1800, p. 100, citado por MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca...*, op. cit., p. 74, nota 31.

25. Aunque su publicación no se realizó hasta 1727, cada parte del libro está fechada –16 de septiembre de 1720 y 29 de septiembre de 1721–, es decir, inmediatamente después de las largas temporadas estivales en que nuestro escritor se retiraba a Santa Mariña de Augasantas.

26. MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca...*, op. cit., p. 74.

27. En ningún momento, a lo largo de las mandas testamentarias, menciona a su hermano Simón, lo que nos llevaría a pensar que por esos años ya habría muerto, URREA FERNANDEZ, J.: *Pintores vallisoletanos, siglos XVI al XVIII.* Valladolid, 1981, ficha de Manuel Peti; IDEM: *La pintura, la rejería y la platería en Valladolid, en el siglo XVIII, en Historia de Valladolid.* V. Valladolid, 1984, p. 353, nota 3.

28. RISCO, V.: *Provincia de Orense, en Geografía General de Galicia,* de CARRERAS CANDI, F. (Ed. facsímil, A. Coruña, 1980, X, p. 358); CHAMOSO LAMAS, M.: «Santa Marina de Aguas Santas», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* X, 30, (1955), p. 80; CID RUMBAO, A.: *Guía turística de la provincia de Orense.* Orense, 1970, p. 59; FERNANDEZ OTERO, J.C., GONZALEZ GARCIA, M.A. y GONZALEZ PAZ, J.: *Apuntes para el inventario del nobiliario Litúrgico de la Diócesis de Ourense.* Vigo, 1983, p. 225.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

En esta misma parroquia, en la sacristía de la Iglesia, se conserva un retrato del obispo orensano.

29. «Manda el Santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la invocación e intercesión de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes. Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos Mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivo del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar á la vida eterna para ser glorificados, y por los quales concede Dios muchos beneficios á los hombres... Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma al pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido; sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que dén gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad». TEJADA Y RAMIRO, J.: *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento.* Madrid, 1855, pp. 309-402; CANEDO-ARGÜELLAS, Cf.: *Arte y teoría: la contrarreforma y España.* Universidad de Oviedo, 1982, pp. 20-23; CHECA, F. y MORAN, J.M.: *El Barroco.* Madrid, 1982, p. 232.

30. «Las reliquias resultan ser... materializaciones sensibles, localizadas y concretas de una epifanía; manifestaciones para una presencia divina que ofrecen la posibilidad de tocar, ver e incluso oler lo sobrenatural. El culto a las reliquias materializa el objeto de devoción, representación sensible de lo trascendente que era la esencia del método recomendado en los retiros piados promovidos por la Compañía de Jesús durante los siglo xvi y XVII, y lo característico de los comentarios á los Ejercicios de San Ignacio». BOUZA ALVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, 1990, p. 42.

31. Paleotti en su libro *De imaginibus sacris et profanis* (Ingolstadii, 1594) comenta: «No parrillas, los potros, las cruces: la Iglesia de la misma manera glorificar el valor de los mártires, pero quiere también inflamar el alma de sus hijos». Citado por MALE, E.: *El Barroco, Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, Flandes*. Madrid, 1985, p. 120.

Por su parte, Possevino dice que «la más alta misión del arte es impresionar los corazones expresando el tormento de los mártires, las lagrimas en los que lloran, el dolor en los que sufren y la gloria y la alegría en los resucitados». WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 260-261.

32. Véase MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, Madrid, 1975; OROZCO DIAZ, E.: *«Sobre el barroco...»*, op. cit., pp. 247-294.

Ese mismo espíritu contrarreformista se puede apreciar de modo claro en Muñoz de la Cueva como queda patente en *Su carta pastoral a los padres sacerdotes que exercen el oficio de la predicación, incluido dentro de su libro*, MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 368-378.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Lám. 1.– Martirio de los Santos Primitivo y Facundo.

Lám. 2.– Martirio de Santa Eufemia.

PUBLICACIONS

Lám. 3.– Atico. Detalle lámina 1.

Lám. 4 y 5.– Estado del lienzo antes y después de su limpieza. Detalle lámina 1.

Lám. 5.

Lám. 6.– Compañeros de martirio de Santa Eufemia. Detalle lámina 2.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Lám. 7.– Tránsito de Santa Eufemia. Detalle lámina 2.

Lám. 8 y 9.– Estado del lienzo antes y después de su limpieza. Detalle lámina 2.

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Elixio Rivas Quintas

Cáliz Rococó dos Milagres

Polo menos dende o século XVII o Santuario de Nosa Señora dos Milagres ten estado sempre ben equipado de menaxe litúrxica.. No ano 1706 dátase a doación dun cáliz de prata. Nun inventario do 1716 constátanse catro cálices de prata, entre outras xoaías, coma coroas da Virxe, cruces, etc. No 1918 aparecen oito cálices de prata, entre outros obxectos semellantes da liturxia. Compre sinalar que na segunda mitade dos corenta houbo un roubo no que algunhas destas pezas desapareceron.

Hoxe queremos falar aquí dunha peza excepcional; un cáliz rococó, quizáis o máis ostentoso e dos mellores da diócesis de Ourense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Descripción

Un cáliz de prata sobredourada, de tres partes; pé, esteo e copa. No esteo, mazá central e dúas secundarias. Practicamente labrado en toda a súa superficie.

Altura: 0.34 cms.
Pé: 0.18 cms. de diámetro.
Copa: altura 0.10; ancho no bordo 0.10 cms.
Mazá central: 006 de alto, por 005, no máis groso.

O pé consta de peaña e parte convexo-cóncava. A peaña asenta en arandela lisa, na que está grafiada a lenda dedicatoria. Sobre esta arandela, un magnífico apostolado; cada un dos apóstolos en óvalo contorneado e determinado por macollas. Aparece S. Paulo e, no canto do traidor Xudas Iscariote, San Matías. A factura do cicelado é minuciosa; a expresividade das facianas, propia e viva. Cada apóstol vese representado co símbolo caracterizador; San Pedro con libro e chave; San Paulo afirmado na espada; Santiago con bago ou caiado de peregrino; San Xoán, de novo, leva unha gran copa; San Andrés coa cruz en aspa;

San Bertolaméu coa navalla con que foi esfolado; San Matías cunha machada, coa que foi degolado. E así tódolos demáis. As figuras, de medio corpo, olladas á lente, perfectas, aparecen dialogantes con cadanséu símbolo, reflexando sen-llo seu carácter.

Unha arandela lisa, moldura de baquetón e escocia, dá paso ó seguinte compoñente deste magnífico pé.

Sobre unha superficie convexo-cóncava que se resume deica cadrar no cabo inferior do astíl ou esteo, amósanse tres cadros ou esceas da historia da salvación. Tres querubes prominentes, só cabeza alada, marcan o ritmo espacial xa deica a copa. Son tres esceas en relevo, deliñadas en campo triangular por macollas de follaxe.

a) *Crucifixión e morte de Cristo na cruz.* Ó fondo a cidade de Xerusalén en perspectiva. A par da cruz, á esquerda, centurión a cabalo alzado, co seu escudo e a pica a lance impulsada xa para atraevesar o costado de Noso Señor. A dereita persoaxes, entre os que se ve a María alongando expresiva e suplicante a súa man cara os pés de Xesús. A Madalena está cabo dela. Dous soldados sentados, rifan alleos, acenando cos brazos.

b) *O descendemento de Cristo.* O fondo a cidade deícida. Unha escada arrimada à cruz; no alto dela, Xosé de Arimatea decolga cunha saba o corpo de Xesús; axúdalle dende abaixo. Nicodemo, que ampara o corpo exánime con un ombreiro. A escada arrima ó pau traveseiro da cruz. Alí Santa María, axionllada pola dor, cuberta a cabeza coa mantela e ámbalas mans xuntas. Na outra parte a Madanela. Os sagrados membros dependuran flácidos, sen vida.

c) *Resurrección de Cristo.* Un sartego coa tampa removida e Cristo que se ergue, potente e transfigurado, despedindo raios groriosos de luz inmarcesible. Sendos soldados nos catro cantos do sartego. Dous emprenden carreira, tirando as lanzas; outro medio derribado, adur se se sostén arrimado á súa lanza; o outro, de pé, coma se quixera reporse coa espada na dereita, ó tempo que coa esquerda trata de defenderse da radiante luz que despide Cristo, alzando o escudo en parapeto.

Este grandioso pé e peaña, empalma no hastil cun cincelado de rosas e motivos verticáis en coroa, circular, surmontado de anel baquetonado, de raiado vertical.

Aquí ascende *esteo.* Sobre do anterior veñen dous goletes lisos xebrados por un baquetón pouco saínte.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

E ven o *nó inferior*. Componse dunha campaiña, cuio bordo sai en baquetón moldurado de motivos globulares o rosetas. O nó ten 004 de diám, e ven ser, coa súa campaíña dita, coma pé da gran '*mazá*' piriforme deste cáliz.

Esta *mazá,* de volume triangular, de pirámida invertida, truncada, é do máis sobranceiro no cáliz. Aprovéitase a súa contextura e masa para profundizar no escavado: tres figuras en cousela, aquí resaltadas en alto relevo; o bordo segue a ser de macollas. O espacio aparece unha vez máis distribuido por anxos; tres querubes alados, aquí de corpo prolongado en vexetal. O ourive non deixa espacio que non labre o cicel. As couselas albergan as tres virtudes teologáis en alegoría: Fé, Esperanza e Caridade. *A Fé*, leva a sagrada Biblia nas mans. Apóiase a *Esperanza* firmemente numha áncora. *A Caridade* que ampara a dous nenos abandonados. *A mazá* termina na parte superior en superficie lisa de lixeiro baquetonciño.

Sobre o anterior, *tres cabezas de querubes* moi proxectadas, coas súas alas en alto, forman a vara do hastil. Ala con ala, determinando unha vez máis un volume triangular, macizo.

Estes tres anxos vén estar coroados por *outro nó,* de baquetón circular decorado coma o inferior, con motivos globulares e rosetas. Mediante golela lisa, aquí apoia a copa do cáliz.

A copa é de forma acampanada invertida. Lisa de todo no seu tercio superior. No resto aparece acorazada: revestida nos dous tercios inferiores por delicado e suave cincelado. Tres querubes volven ser os que marcan e distribuién o campo. Racimos e follas de parra. Macollas en voluta volven contornear os tres espacios escénicos. Completan estes os misterios mesiánicos.

a) *Anunciación*: María, na intimidade da súa celda, aparece de xionllos, coas mans xuntas e a vista recollida mirando ó chan, co leve movemento de rotación á voz do arcanxo. Gabriel, elevado no aire, leva na dereita un lirio; coa esquerda, erguida, sinala o ceo empíreo. Este expresivo aceno, está acompañando a mensaxe celeste que lle trasmite á Virxe María.

b) *Nacemento de Xesús:* Vese o colmo do pendello e as táboas do presebe. Alí está Nosa Señora co Neno no colo. Detrás, ó lado, San Xosé, atento. Hai dous pastores medio axionllados, decíndolle louvanzas e loores ó Neno; a Virxe, coa cabeza algo inclinada, semella dialogar coeles. Escea moi realista.

c) *Bautismo de Xesús*: Inclinada a cabeza, as mans xuntas diante do peito, está Cristo de pés nas ondas do Xordán. A beira, San Xoán Bautista deixa caer a auga collida coa vieira sobre a súa sagrada cabeza. Detrás de Xesús, un anxo

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

xa ten preparado un lenzo con que enxugalo. Alto, o Espíritu Santo en forma de pomba axirxila sobre Cristo.

A patena

Consérvase a correspondente *patena*, propia, deste cáliz. Unha patena de prata sobredourada tamén, de 0.18 cm. de diámetro, en perfecta correspondenza co pé do cáliz. A parte cincelada, minuciosamente cincelada, está, como é natural, na súa base, parte central inferior, ó xeito de pátera. Polo resto, de todo lisa.

En excelente composición, aparece aquí representada a última cea de Xesús cos apóstolos. Unha gran sala, monumental; no centro, de pendura do teito unha gran araña. O fondo, con grandes cortinaxes detrás, escribas da antiga lei e sumos sacerdotes asoman por sobre un muro divisorio, falando entre sí. E outro mundo xa, de barbados persoaxes que, dous a dous, máis ca falar critican.

En primeiro termo, vemos a escea principal, determinante. Unha gran mesa en circo, cuberta co seu mantés. Arredor os apóstolos. No centro, Xesús acompañado dun servidor, aparece dirixíndose ós que están á dereita, dando o seu sagrado Corpo a San Pedro que o recibe reverente, coa cabeza algo inclinada; os demáis, á beira, ollan admirados; os máis alonxados acenan sinalando a acción. Xudas no cabo da mesa, está alleo dándolle a espalda, coma se todo lle fose un tormento.

Detrás de Xesús está a palangana e a xarra do lavatorio dos pés que xa fora, que «todos estaban limpos, menos aquel...» Na escena hai un persoaxe de máis. E S. Marcial «pincerna» do que se di ser quen lle prestóu «aquela sala grande, ben preparada, para celebra-la pascua cos seus discípulos». E unha tradición conservada; tamén particpa, servindo ó Señor. Escea conmovedora e realista, solemne. Cálculo e arte do ourive que soubo atopar largueza en tan curto espacio para tanta acción. Escea chea de vida, de expresividade; finalmente grabada e con equilibrada perspectiva, en harmoniosa e graduada composición.

Lección iconográfica

Non cabe dúbida de que o ourive quixo, no conxunto de caliz e patena, elaborar unha composición evanxélica, maxistral, cos principáis misterios da nosa Redención. O figurado e desenrolado no cáliz e na patena, na patena e cáliz, ten realidade cada día sobre o altar, coa consagración do Corpo e do Sangue do Señor Xesús. Cada escea aparece independente no seu marco, mais tódolos persoaxes e esceas forman parte dun todo e colaboran á unidade final. Sobre

unha ornamentación común, testemuñas en cada sección os tres querubes, eses doce anxos extasiados forman a contrapartida celestial dos *doce apóstolos,* eirexa nacente. Son estes, na peaña, os doce esteos firmes da Eirexa; base sobre que se ergue o vaso sagrado.

No pé do caliz temos a *Cristo crucificado;* alí o centurión que traspasa o costado de Cristo, do que nace a Eirexa. Alí o *descendemento* e o trunfo definitivo sobre a morte; *Cristo erguéndose* do sartego. E o trunfo de humanidade caída, sobre o mal e o pecado que trouxo a morte; alborear seguro e definitivo da nosa salvación.

Rexo é o *esteo* que sostén esta copa sagrada; o seu centro figura, en alegorías rexamente cinceladas, cal ha de ser a da vida cristiana. Esa vida nacida do costado de Cristo morto e resucitado, rexa na *fé* que alimentan as sagradas escrituras; inconmovible na *esperanza*, agarrándose a áncora omnipotente que é Cristo; con *amor* que todo o vence e transforma, aceso o amor ó próximo coa chama dese corazón traspasado. Corazón de Deus.

Todo comenzóu e tivo principio no misterio da *Encarnación do Verbo,* con ese sí que humilde está dando María ó anxo Gabriel. E nace Deus, nun pendello humanado e pobre coma un de nós, mais capaz de salvarnos.

No *bautismo de Xoán*, o Mesías, unxido polo Espíritu Santo, recibe o diploma, o envío oficial na empresa mor de tódolos séculos. E coroada a empresa, amounos deica o fin; conosco ficóu de por vida deica a consumación dos séculos, baixo as especies de *pan* (nesa patena) e de *viño* (nese cáliz).

Verdadeiro libro aberto, en figuras; tratado completo de salvación á vista do sagrado ministro do altar. Cáliz e patena; esta coroando aquel.

Procedencia

Non sabemos cal sexa a orixe deste fermoso caliz. Ainda non logramos identificar as marcas seguras que ámbalas pezas teñen.

No pé do cáliz, na arandela lisa da base, aparece a *dedicatoria:* T DE LA T A SU AMIGO EL PRESVITERO DN F. T. MOSQUERA. Non puidemos identificar nin a un, nin ó outro.

En «A*puntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*» (p. 268) descríbese así:

«Cáliz y patena con minuciosas escenas labradas en pie, empuñadura y copa», s. XVIII. Probablemente Portugués. Plata sobredorada. Obra maestra». Un barroco serodio; xa rococó, ó que son tan afecionados os *ourives portugueses*. Os motivos figurativos, sempre bordeados de vexetación sinuosa; a ampulosidade de volumes onde a rocalla non deixa espacio libre; a chea de querubes...

Semellanza atopamos no cáliz rococó de Xunqueira de Ambía, estudiado por Miguel A. González García co nº13 (foto 15) en Porta da Aira (2,39), describido coma «romántico» polo serodio. O perfil ten certa semellanza co caliz cordobés, señalado co nº 11 (fotos 12 e 13), aínda que este é máis sinxelo, pero rococó e de 1791, do ouribe Juan Luque y Ramírez. (Ib. 38).

O noso cáliz leva en pé e copa as *marcas de autoría e autenticidade,* o mesmo ca patena, correspondéndose exactamente. A seguida da lenda dita, completando o circo, están *as marcas:*

Ochavada irregular, alongada en dous lados, con especie de palmeta de tres aspas.

Romboide; nel un corazón (?) do que parten en ámbalas direccións dúas aspas, entre as que, en ambas esquinas do rombo, hai sendas estrelas de 5 puntas; a un lado do corazón M, ó outro T. Estas iniciáis son as do nome e apelido do *ourive.*

Na copa do cáliz, fondo en cadriño, un signo, quizáis inicial do mordomo da cofradía, de ourives, e *fiel contraste* da obra. Ambalas marcas se repiten tamén na patena.

Compre decir, antes de nada, que non sería o único influxo portugués no Santuario dos Milagres. Lembremos que o prof. García Iglesias sospeita que as dúas táboas manieristas da sacristía dun retablo que houbo no XVI –sexan dun pintor porgugués. No «calvario»– non completo dos Mialgres, a primeira capela e paso do Vía Crucis foi doado por un portugués; os calvarios ou capelas co Vía Crucis son ben adoitadas nos santuarios portugueses.

Aínda que polo de hoxe non poidamos sinalar o ourive preciso do cáliz rococó dos Milagres, coido poder asegurar que se trata dunnha peza de *ourivesaría portuguesa* da segunda mitade do século XVIII. Adoita dividirse este século, o respecto, en tres períodos:

1) Do 1706 deica o 1750 (D. Joâo).
2) Do 1750 deica o 1777 (D. José I)
3) Do 1777 deica o 1816 (Dª Maria I)

No segundo período hai moito influxo francés e italián; tamén o alemán Ludwig, «mestre ourives de prata», mais este viña embebido de arte italiá, con obras ampulosas barroco-rococó. Este é o estilo que trunfa e consegue afincarse coma etapa máis sbranceira da ourivsaría portuguesa. Obra fina e primorosa que se pode ver por ex. no Museo «Machado de Castro», e no tesouro dá Sé-Patriarcal de Lisboa (*A Ourivesaria em Portugal.* J. Couto e Aº M. Gonçalvez, 1960, 163-4, 169-70).

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

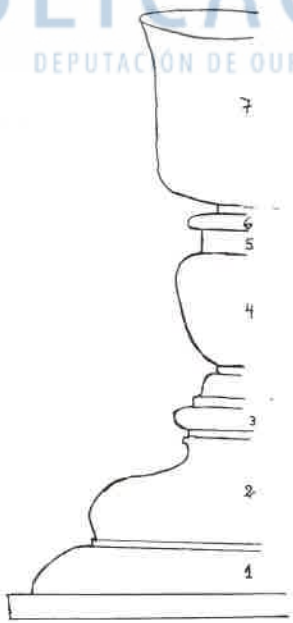
Semellaría estarmos ouvindo describir o noso cáliz, ó lermos nesa obra (p. 169) que as obras dese período, entre 1750 e 1777 abundan en «*anjos, ornamentación vegetal figuras alegóricas que portam emblemas religiosos... Apóstolos, evangelistas, virtudes teologáis, baixo relevos com a vida de Cristo e da Virgem...*» O cáliz dos Milagres resulta ser paradigmático dese periodo e estilo.

Abonda con repasarmos a descripción que fixemos atrás. Certamente que o cáliz do Santuario dos Milagres non desmerece da meirande parte das obras citadas. Pero aínda hai máis.

A patena dos Milagres, pertenecente a ese cáliz, é un reflexo sacro –que as supera en finura– das «*salvas*» *ou bandexas redondas portuguesas* desa época. A función da patena, ó exixir un espacio amplio exento de ornato, coma a copa do cáliz, fixo que o atiborramento das «salvas» se simplificase, reduciendo tamén o campo ó circo que encaixa na copa do cáliz. Incluso o deseño decorativo circular, arredor da escena, nesta patena, difire do empregado no cáliz. A figuración pagá que serve de modelo na confección das «salvas», aquí atempérase, e os efectos desa mor sinxeleza resultan en agradable e crara harmonía.

Esta ouriversaría portuguesa do segundo período non podía menos de influir nas veciñas terras de Ourense, tan relacionadas sempre ó traveso da raia seca. O noso cáliz e patena son obra portuguesa rococó da segunda mitado do século XVIII. Somente nos compre dar co autor e obradoiro.

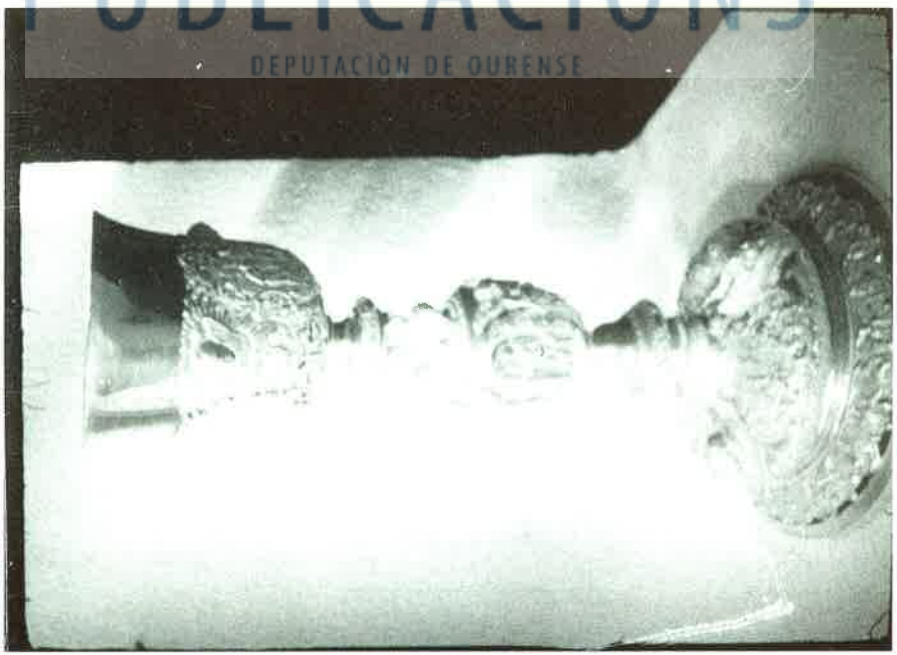
PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



Cáliz de Os Milagres, perfil

Pie

Patena



Cáliz de os Milagres

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Fernando González Suarez

La imagen del Beato Sebastián Aparicio en la Catedral de Orense

I

Queremos traer aquí, en esta breve nota, la noticia de la autoría de la bella imagen del BEATO SEBASTIAN APARICIO que se encuentra en el retablo, de finas trazas platerescas, realizado por Juan de Angés, uno de los maestros de la sillería del coro de la catedral auriense, que está situado en la capilla de San Lucas o de Nuestra Señora del Rosario en el muro correspondiente al cuarto tramo de la nave menor del Evangelio y que antes del año 1937 estaba ubicado en el respaldo del coro, en un grande y profundo arco en el grueso del muro que cerraba la sillería, de donde se trasladó, en esa fecha, a la mencionada capilla de San Lucas, al haber sido desmontado el coro con el fin de lograr una mayor amplitud para el culto y la visibilidad de la Capilla mayor [1].

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

II

El retablo, al que nos estamos refiriendo, fue realizado por Juan de Angés según consta en un contrato del año 1592 por 150 ducados con la obligación de que llevaría una imagen de Nuestra Señora [2].

Ciertamente se trata de un retablo-rosario que desarrolla algunos de los misterios en escenas independientes y en un determinado orden: Anunciación, Visitación, Oración del Huerto, Flagelación, Coronación de espinas y Camino del Calvario, viniendo a estar rematado por el habitual Calvario, signo inequívoco de la Redención, con las figuras del Crucificado, y de la Virgen y San Juan, colocados a su derecha e izquierda, respectivamente, señoreando al final y en el ático, el Padre Eterno en forma de busto, con los brazos protectores

extendidos, completándose con unas hermosas pinturas del portugués Fructuoso Manuel del siglo XVI en la predela [3].

III

Lo más singular de este retablo, en lo referente a lo que nos interesa, es que en la actualidad, como ya hemos indicado, está situada en él la bella imagen del Beato Sebastián de Aparicio, venerable santo nacido en nuestra diócesis, en A. Gudina, en el año 1502 y muerto en olor de santidad en Puebla delos Angeles populosa capital de México, después de una vida larga, llena de virtudes, durante casi todo el siglo XVI, primero como emigrante, llegando a ser un rico comerciante gracias al desempeño de oficios tan variados como carretero, agricultor y hombre de empresa, y que en los últimos años, que fueron muchos, como fraile lego de la Orden de San Francisco hasta su muerte en los umbrales del siglo XVII (1600).

Son muchas y muy documentadas las biografías del Beato en donde se describe su vida, su obra y sus milagros, en las que se ponen de manifiesto sus innumerables virtudes que le llevaron a ser beatificado el 17 de mayo de 1789 siendo Papa Pío VI, considerándosele desde entonces en México como abogado especial para elegir con acierto el estado matrimonial, para no tener acreedores, para obtener el sustento necesario para la vida y, sobre todo, como protector de caminantes y conductores [4].

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

IV

En la actualidad la escultura del Beato Sebastián Aparicio está situada en la retablo de Nª Sª del Rosario, después de su traslado desde el trascoro de la Catedral a la capilla de San Lucas, pero también es fácil constatar que la imagen fue colocada inicialmente, para ser allí venerada, en el altar que existía en la capilla de San Lucas que había sido fundada en 1603 por el Licenciado Lucas Calderón, Maestrescuela y Doctoral, que tenía un retablo y una reja plateresca con estatuas que representan las tres virtudes teologales, contribuida por Juan Bautista Celma [5].

De todo ello se deduce, por tanto, que la imagen del Beato fue colocada por el Cabildo en el retablo primitivo de la capilla de San Lucas, hoy desaparecido pese a ser «un retablo de bastante buen gusto», y a partir del traslado del altar de Nª Sª del Rosario de la capilla del trascoro a la de San Lucas, la imagen del Beato vino a ocupar el hueco « «palladiano» de medio punto situado en el primer cuerpo de la calle extrema de la izquierda, donde actualmente se encuentra.

Parece ser que a mediados del siglo XVI, y antes de construirse la capilla de Nª Sª del Rosario y su altar, había en el lugar tres altares, uno dedicado a Nuestra Señora y su imagen y la de San Joaquín y de San Benito; otro a San Marcos, y otro a San Lorenzo y las de San Bartolomé y de San Antolín [6].

Hacemos mención de esta circunstancia, en primer lugar, para dejar constancia del inventario tan abundante de imaginería, nada menos que siete esculturas, y por otra singularizar el hecho probable de algunas de ellas sería aprovechada para situarla en los huecos que hoy ocupan Santa Rita y el Beato Sebastián Aparicio, imágenes que se colocan después de su traslado del año 1937 a la capilla del San Lucas.

V

El hecho cierto es que la escultura del Beato nos consta documentalmente que fue realizada en el año 1896 por el escultor PEDRO CAÑEDO, como se puede comprobar a través de un escrito dirigido al Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de la S.I. Catedral de Orense por el antedicho escultor, vecino de Orense, que solicita la expedición de certificado que acredite ser el autor de una efigie de «S. Sebastián de Aparicio» que se venera en el altar de la advocación de San Lucas, porque el exponente necesitaba hacerlo constar así manifestando, a la vez, si el Cabildo se encontraba satisfecho de las condiciones artísticas de la imagen.

El Cabildo da respuesta emitiendo certificado el 24 de marzo de 1897, cuatro días después de la petición a la que se hace mención, y en la que se decía «...que en el año próximo pasado se ha hecho en mi taller una efigie de S. Sebastián de Aparicio...» [7].

No tenemos noticias de este escultor «vecino» de Orense, ni tampoco en el citado escrito se menciona su origen, aunque por el apellido pudiera deducirse de su origen gallego.

Tampoco se trata de investigar, en esta breve nota, de las características biográficos del autor de la escultura, sino simplemente dar la referencia de que a finales del siglo XIX había en Orense un escultor con taller, de buena mano, como así lo acredita la obra reseñada, que probablemente realizó otras obras escultóricas para alguna otra parroquia de la diócesis, y que tal vez algún día podamos descubrir.

VI

La imagen del «Beato Sebastián de Aparicio natural de la Gudiña obispado de Orense», como reza la inscripción de la peana, es una buena talla que nos

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

muestra al beato a una edad joven con hábito franciscano con una piedra en la mano derecha, teniendo la otra en una posición con actitud de sostener algo que le falta, acaso un rosario o una cruz, cuestión que nos es difícil conjeturar.

El canon de la figura es estilizado y elegante, conforme a un gusto típicamente neoclásico, sin dejar por ello de mostrar un rictus que refleja un cierto dolor en el rostro que más bien corresponde a alguna reminiscencia de patetismo barroco; probablemente la imagen se inspira en las «Estampas» que Pedro Bombelli editó en Roma en el año 1789, en donde se representan los principales pasos y prodigios del Beato, tal como reza la portada de las mismas [8].

Hay dos estampas en las que puede verse al Beato en actitud de rezo con una piedra en la mano derecha y el rosario colgándole de la izquierda; son aquellas, una referida a su vuelta a las carretas socorriendo con pan a unos devotos suyos y la otra orando en el monte, conjurando la tempestad para que no le mojen las aguas. En ambas estampas está arrodillado, en oración, a diferencia de la escultura, pero también en ambos casos tiene la piedra en la mano derecha y el rosario en la izquierda, que luego repite el escultor en su talla en lo referente a la piedra, ignorando lo del rosario, porque le falta.

A nuestro juicio se trata de una escultura de muy buen gusto, de un estilo muy adaptado a su época que pone de manifiesto la mano de un buen tallista, inspirado en los modelos que estaban más de moda por entonces, es decir, la escuela y la tradición de la escultura neoclásica de finales del siglo cuya representación más genuina entre nosotros corresponde a los hermanos compostelanos de Prado, continuando la antigua tradición de la talla en madera policromada de la imaginería religiosa.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

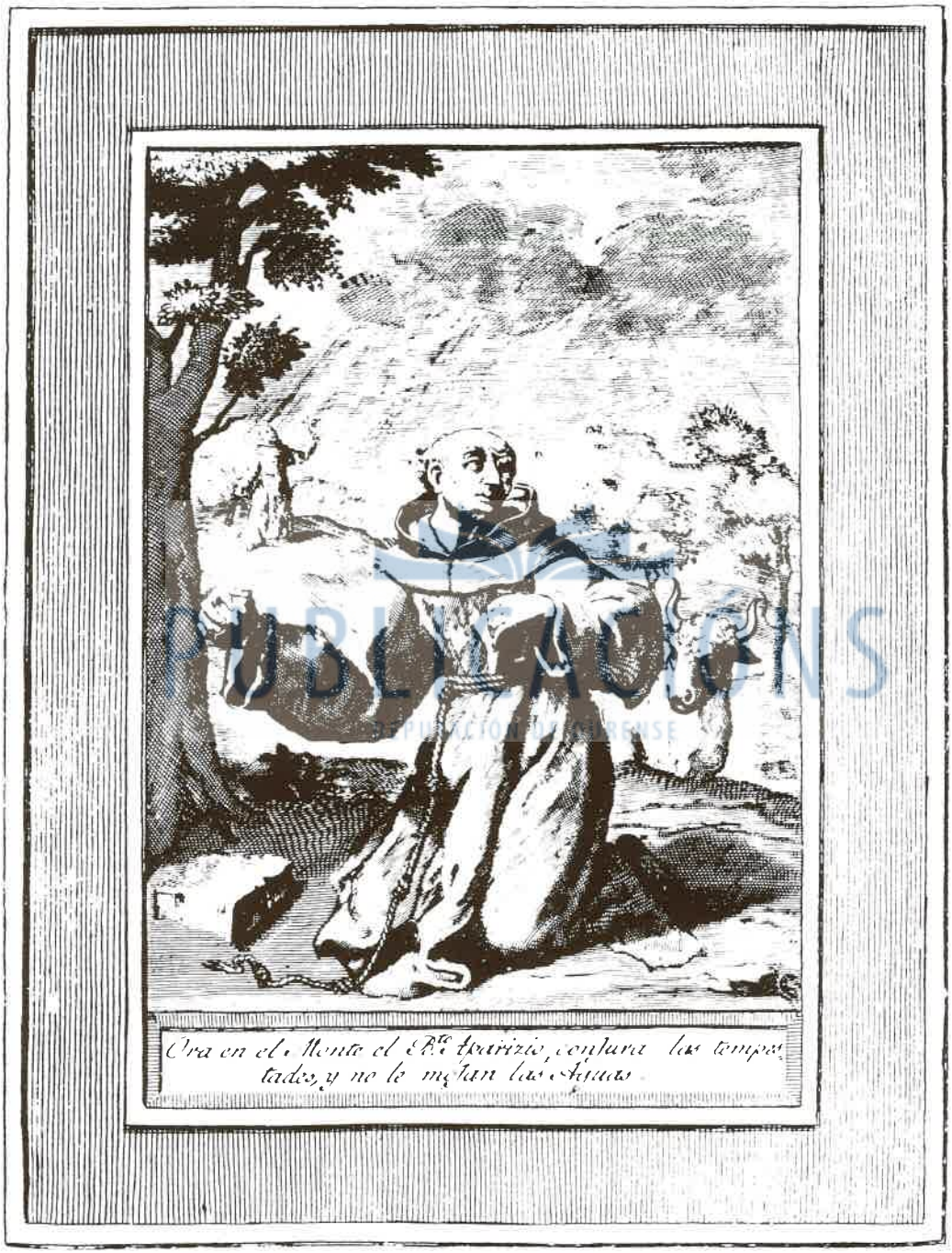
No se le puede negar a la escultura del Beato un profundo cuidado y equilibrio formal, y, al mismo tiempo, un equilibrio compositivo que le da una estética agradable resultando de esta suerte una figura tratada con un gran realismo y expresividad, llamando la atención la finura de los pliegues, el buen policromado y el talante artístico que la misma despierta, no dudando en la afirmación de que su autor es un notable tallista al que probablemente se le puedan descubrir obras de entre las muchas que encierra nuestro rico patrimonio mobiliario religioso.

NOTAS

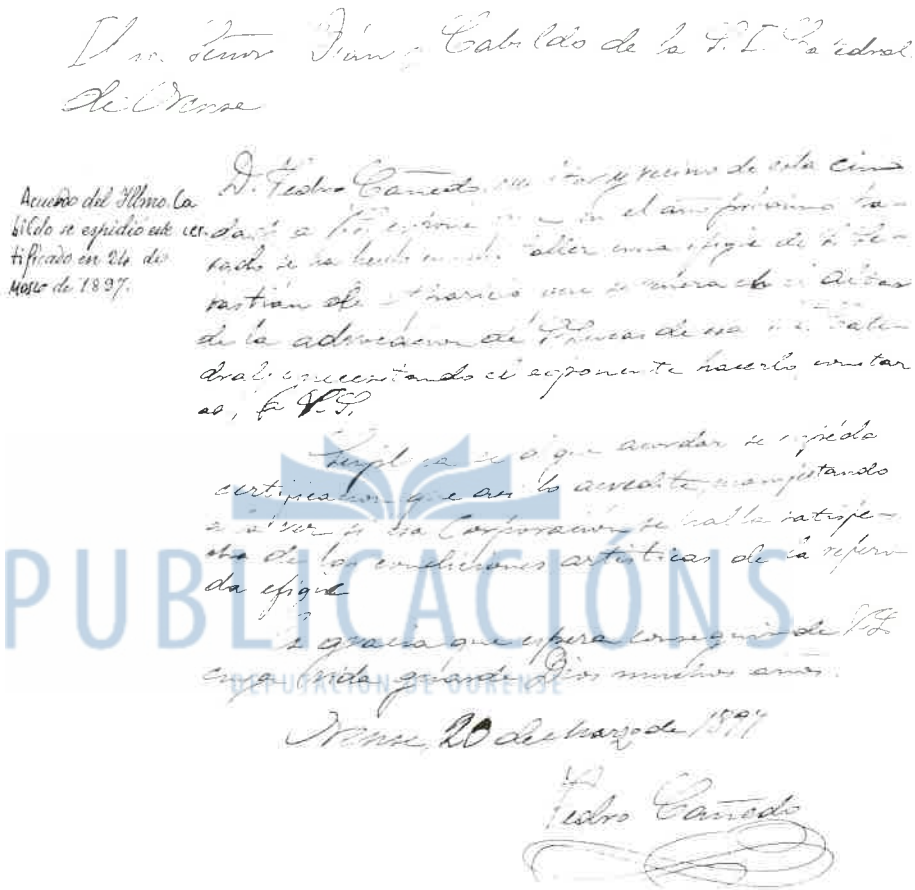
1. M. CHAMOSO LAMAS, La Catedral de Orense, León, 1980, pp. 28,38.
2. M. SANCHEZ ARTEAGA, Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense, anotados por Cándido Cid Rodríguez, Orense, 1916, pág. 159.
3. J.C. FERNANDEZ OTERO, M. A. GONZALEZ GARCIA y J. GONZALEZ PAZ, Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense, La Coruña, 1983, pág. 195.
4. C. GIL ATRIO, *Santos Gallegos*, Orense, 1983, pág. 195.
5. M. SANCHEZ ARTEAGA, 159, nota 1.
6. *Ibidem*, 161.
7. Archivo Catedral de Orense, Legajo de papeles sueltos.
8. PEDRO BOMBELLI, Colección de Estampas que representan los principales pasos, hechos y prodigios del Bto. Frai Sebastián de Aparicio Relig°. Franciscano de la Provincia del Santo Evangelio de México, Roma, 1789, editado por Consello da Cultura Galega, Santiago, 1992.

ORENSE. Catedral. Beato Sebastián Aparicio

Buelve alas limosnas, y Carretas el B.r Aparizio,
y por sus ruegos socorre el Cielo con Pan a un Labrador


Ora en el Monte el P.e Aparizio, conjura las tempes
tades, y no le matan las Aguas

Acuerdo del Ilmo. Cabildo se espidió este certificado en 26 de Mayo de 1897.



PUBLICACIÓNS

Alfonso Prada Allo

Os talleres de Pazos: producción. Suplemento

I. En Compostela

a. Publicacións seriadas

0. DIARIO *cívico y patriótico.*

1812. - [?]
[?]. - OB

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

b. Monografías. Libros, folletos, follas soltas

6(1)*. HUBERT, Francisco. *Representación y sencilla exposición que el Cabildo de la catedral de Orense ha hecho al Supremo Consejo de Regencia, del atentado cometido contra esta Sta. Iglesia y sus capitulares, por D. Francisco Hubert, ayudante general del Estado Mayor del Egército de Reserva de Galicia.*

1813. - 15 p.; Fol. (30 cm.)
AHPO. - [?]

12(1). APÓSTROFE, *varapalo o tente-aló.*

1813. - [?]
[?]. - OB

12(2). AY *que me lleva el Demonio.*

1813. - [?]
[?]. - OB

II. En Ourense

a. Publicacións seriadas

30(1). CALENDARIO *eclesiástico.*

1837-1852. - [?]
[?]. - OB

b. Monografías. Libros, folletos, follas soltas

35(1). ODA *en la sensible muerte de D. Félix Álvarez Acevedo.*

1820. - [?]
[?]. - OB

35(2). LUIS DE BORBÓN, Cardenal. [*Pastoral*].

1820, reimpr. - [?]
[?]. - OB

PUBLICACIÓNS

40(1). OURENSE (Diócese)-Cabido Catedral. *Certifico yo el infrascrito Escribano de número y Audiencias de esta ciudad de Orense y del Ilmo. Sr. Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia, que habiéndose adjudicado judicialmente á dicho Cabildo y Mesa Capitular diferentes bienes por deudas, se trató de hacer la correspondiente división de ellos entre los interesados, y á este fin en el cabildo que se celebró en diez y seis de Febrero del corriente año se aprobó el plan de división formado á este efecto, y se comisionó á los señores Dean D. Luis Folgueras Sion, Don Juan Manuel de Bedoya Canónigo Cardenal, D. Pedro Alcántara Rogel Canónigo Doctoral, y D. Vicente de Eguía Canónigo Penitenciario, para que con mi asistencia como su Escribano se hiciese la división y sorteo de los citados bienes, adjudicando á cada interesado los correspondientes para cubrir su crédito; y así hecho en los dias diez y siete, diez y nueve y veinte del mismo á puerta abierta en la Sala Capitular, y publicada la división y adjudicacion en cabildo pleno en el de veinte y uno con citacion de todos los interesados, ó sus representantes, y no resultando contradicion como en efecto no la hubo, se diese á cada uno testimonio de los que le hubiesen correspondido con la posible claridad de su valor, sitio y demarcaciones, para que en todo tiempo le pueda servir de legítimo título, y que en su virtud puedan tomar la posesíon real de los*

citados bienes y disponer de ellos libremente como cosa propia; y por lo que respecta á (espacio) *por su crédito de* (espacio) *reales y* (espacio) *mrs. le cupieron los que se expresan en la forma siguiente*= (sigue blanco, en blanco a volta e o recto do f. [2]). - Na volta do f. [2]: *Todo lo estampado corresponde mas por menor con el Acta del sorteo ó division original que obra en el Archivo y Contaduría de la Santa Iglesia, á que me refiero; y en fe de ello lo signo y firmo en este pliego del sello cuarto en Orense á* (espacio) *dias del mes de* (espacio) *de mil ochocientos veinte y uno.*

1821. - [2] f.; 30 cm.
ACO - [?]

40(2). OURENSE (Diócese). *Repartimiento del subsidio extraordinario del clero correspondiente al Obispado de Orense, por el año de 1820.*

[1821]. - [2] p.; 30 cm.
ACO. - [?].

40(3). REPRESENTACIÓN *dirigida a las Cortes y al Rey por la Compañía de Voluntarios Nacionales de Orense.*

1821. - [?]
[?]. - OB

40(4). FUNCIONES *ejecutadas por el Reg. de Infantería de Burgos en la ciudad de Orense.*

1821. - [?]
[?]. - OB

49(1). IGREXA CATÓLICA. Papa. (1823-1829: León XII). *Sanctissimi domini nostri Leonis divina Providentia papae XII epistola encyclica ad omnes pathriarchas, primates, archiepiscopos, et episcopos.* - Recusum Auriae Callaicorum: Typis Joan. Mar. de Pazos, 1825.

1825. - 6 p.; 19 cm.
ACO. - [?]

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

As iniciais OB corresponden á obra postuma de Odriozola rematada por Barreiro *Historia de la imprenta en Galicia* (A Coruña, 1992), non incluída na bibliografía. Foi Barreiro quen tratou o periodo contemporáneo polo que se lle debe a información que aquí aparece baixo esas siglas.

As siglas ACO son as do Arquivo da Catedral de Ourense e AHPO do Arquivo Histórico Provincial de Ourense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Por Mª Rosa Casado Nieto.

Otras placas conmemorativas orensanas

Como ampliación al trabajo publicado en «Porta da Aira nº 3» queremos añadir las siguientes notas:

IGLESIAS ALVAREZ, ANTONIO.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

«O CONCELLO DE OURENSE
Ó FILLO PREDILECTO DA CIDADE
ANTONIO IGLESIAS ALVAREZ
MUSICO
NA CASA ONDE NACEU
O 1 DE OUTUBRO DE 1918
XUÑO 1993»

Material: Bronce. En su parte superior izquierda en relieve el escudo de la ciudad de Ourense, las letras también en relieve.

Situación: Rúa do Progreso nº 50.

Antonio Iglesias Alvarez: Nació en Ourense el 1 de Octubre de 1918. Es pianista, compositor y crítico de música. Inició sus estudios musicales en Ourense y los terminó en Madrid. Actuó además en toda España en numerosos países del extranjero; sus composiciones le han proporcionado grandes éxitos, también publicó ensayos sobre música y además practicó la docencia.

Es académico correspondiente de la Real Academia Gallega, de la de Bellas Artes «Nuestra Señora del Rosario» de La Coruña, «Santa Isabel de Hungría» de Sevilla y «San Jorge» de Barcelona, así como miembro de la Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia. Está en posesión de numerosas condecoraciones entre las que destacan: Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, la Orden del Mérito Civil Chevalier de L'Ordre dels Arts et Lettres, de Francia, y Officier de L'Ordre de la Couroune de Bélgica. Además dirige un elevado número de organismos.

ILUNDAIN Y ESTEBAN, EUSTAQUIO.

«28 NOVIEMBRE DE 1920.
HOMENAJE DE GRATITUD
AL EXCMO. Y RVDO. SR. DOCTOR DON
EUSTAQUIO ILUNDAIN Y ESTEBAN
PRELADO OBISPO DE ORENSE.
INSIGNE FUNDADOR DE ESTE MAGNIFICO TEMPLO
EL DIA DE SU INAUGURACION.
LOS FELIGRESES DE ESTA PARROQUIA.
MCMXX»

Material: Mármol gris, grabado en relieve la mitra, dos ramas de laurel y las letras.

Situación: Iglesia de Santiago de As Caldas.

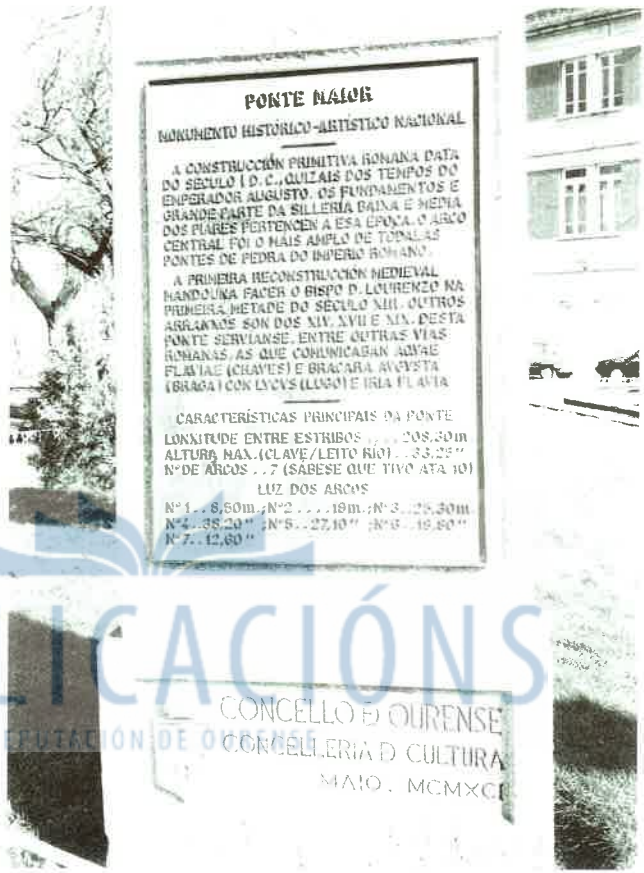
Eustaquio Ilundaín y Esteban: Nació en Pamplona el 20 de septiembre de 1882. Estudió en el Seminario de Pamplona (del que después fue profesor) y en el de Ciudad Real, obteniendo el título de doctor en Teología.

En 1891 se le nombró Canónigo Magistral de la Catedral de Ciudad Real, y en 1901 se va a Segovia como Rector del Seminario y después es Arcipreste de su Catedral. Tres años más tarde se le designa Obispo de Ourense, es preconizado el 15 de noviembre y consagrado en Pamplona el 12 de Marzo del siguiente año. En 1920 es designado Arzobispo de Sevilla, toma posesión el 5 de Julio del siguiente año y cuatro años más tarde lo nombran Cardenal. Fue además Senador por Santiago y le concedieron la Gran Cruz de la Orden de Beneficencia.

Murió el 10 de Agosto de 1937.

PUBLICACIONS

PUENTE MAYOR



«Ponte Maior.

MONUMENTO HISTORICO-ARTISTICO NACIONAL.

A CONSTRUCCION PRIMITIVA ROMANA DATA DO SÉCULO I D.C., QUIZAIS DOS TEMPOS DO EMPERADOR AUGUSTO. OS FUNDAMENTOS E GRANDE PARTE DA SILLERIA BAIXA E MEDIO DOS PIARES PERTENECEN A ESA ÉPOCA. O ARCO CENTRAL FOI O MAIS AMPLO DE TODALAS PONTES DE PEDRA DO IMPERIO ROMANO. A PRIMEIRA CONSTRUCCION MEDIEVAL MANDOUNA FACER O BISPO DON LOURENZO NA PRIMEIRA METADO DO SÉCULO XIII. OUTROS ARRANXOS SON DOS XIV, XVII E XIX. DESTA PONTE SERVIANSE ENTRE OUTRAS VIAS ROMANAS, AS QUE COMUNICABA AQUAE FLAVIAE (CHAVES) E BRACARA AUGUSTA (BRAGA) CON LUCUS (LUGO) E IRIA FLAVIA.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

CARACTERISTICAS PRINCIPAIS DA PONTE:

LONXITUDE ENTRE ESTRIBOS..... 208'30M.
ALTURA MAXIMA (CLAVE LEITO RIO) 33'25M.
Nº DE ARCOS ..... 7 (SABESE QUE TIVO ATA 10).

LUZ DOS ARCOS

Nº 1 8'50M.; Nº2 19M.; Nº3 25'30M.; Nº4 38'20M.; Nº5 27'10M.; Nº6 18'18M.; Nº7 12'60M.

CONCELLO DE OURENSE.
CONCELLERIA DE CULTURA.
MAIO MCMXCI»
FIRMA: «M. FAILDE S. OURENSE».

Material: Bronce sobre granito con letras en relieve.

Situación: Plaza don Bosco.

Ponte Mayor: Este puente que hasta bien entrado el siglo xx soportó todo el tránsito de Galicia meridional con el resto de España además del local, hoy todavía tiene circulación de vehículos en un sentido: norte-sur.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUGA, ANTONIO DE.

«EN ESTA IGLESIA
FUE BAUTIZADO
EL 13 DE MARZO DE 1602
EL PINTOR ANTONIO PUGA
QUE INMORTALIZO LA FIGURA DE
EL AFILADOR
MURIO EN MADRID
EL 10 DE MARZO DE 1648».

Material: Granito

Situación: Catedral, Capilla de San Juan.

Antonio de Puga Rodríguez.

Antonio de Puga Rodríguez: Nació en 1602 en Ourense. Se sabe muy poco de su biografía y de su obra. Se cree que en su juventud se trasladó primero a Sevilla y después a Madrid en donde fue el único pintor de la corte de Felipe IV nacido en Galicia y uno de los más destacados artistas gallegos del siglo XVII. Hay obras de Antonio de Puga en los más importantes museos del mundo y también en colecciones privadas.

Carlos Justí, en 1903, le considera un destacado discípulo de Velázquez. No se sabe si pintó en Ourense, sin embargo, algunos críticos consideran algo más que una coincidencia el tema de «El afilador» hoy en el Ermitage, así como la apariencia gallega en otros cuadros atribuidos a Puga.

Murió en Madrid el 10 de Marzo de 1648.

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro

Las Exposiciones del Trienio 91-93

El grabado, protagonista de 1991

Las tres exposiciones que del grabado se realizaron en la ciudad, durante el año de 1991, puede afirmarse que protagonizaron el acontecer artístico orensano y, además, se puede afirmar también que «salvaron» el nivel cualitivo del total de las exposiciones celebradas.

Estas tres exposiciones han sido «Los maestros del Grabado del s. XVIII en las salas del Aula de Cultura de Caixa Ourense, «La Suite Volard», con grabados de Pablo Picasso en el Museo Municipal y la «I Bienal Internacional de Grabado» convocada y realizada por Caixa-Ourense en las salas de su sede de avenida de Pontevedra.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

En junio, la muestra de los Grabados de los maestros españoles del siglo XVIII, fondos del Patrimonio Nacional de la Real Academia de San Fernando de Madrid, con setenta y una obras, coparon la atención durante aquella primera quincena. En el mismo mes, y coincidiendo con las fiestas mayores de la ciudad, en el Museo Municipal se celebra la exposición de la famosa colección de la «Suite Volard», grabados de Pablo Picasso, propiedad del Instituto de Crédito Oficial y promovida por el orensano Miguel Muñiz de Las Cuevas. Los cien grabados de Picasso fueron visitados por incontables orensanos en una exposición instalada modélicamente y dando ejemplo de organización en todos los aspectos.

Ya en octubre, Caixa Ourense celebra el acto inaugural, con asistencia del presidente de la Xunta de Galicia, de la Bienal Internacional de Grabado para el premio Julio Prieto Nespereira. La convocatoria alcanzó a numerosos países siendo 350 las obras remitidas, setenta y ocho seleccionadas a los importantes premios, con una exposición que alcanzó el centenar, entre las cuales figuraban como invitadas primeras figuras de la pintura española contemporánea. Confe-

rencia de Juan Carrete, subdelegado de la Calcografía Nacional y edición de un catálogo de la muestra con reproducción de toda la obra expuesta así como interesantes datos de los expositores, en dos idiomas.

Aparte de estas tres exposiciones, pueden reseñarse otras significativas en el año, un año que se inicia con la exposición titulada «Servicio Público», en el Museo Arqueológico, con la participación de varios artistas locales, de la que hicimos referencia en la crónica de 1990.

Después, ya en febrero, destaca la resonancia que en Orense tiene la exposición «Galicia no tempo», en Santiago de Compostela, a la que los orensanos envían más de sesenta obras, y la referencia a que cinco obras de arte que se hacen figurar en el catálogo, no están en la muestra por la negativa de párrocos o feligreses a su préstamo.

Pasamos luego, febrero y octubre, a dos exposiciones municipales en su Museo de la calle Lepanto. La I Mostra de fondos de arte del Ayuntamiento y la II Mostra, reunión de cuadros y esculturas que el organismo orensano ha venido adquiriendo a través de los años, y otras obras donadas, expuestas con escaso criterio expositivo.

Nos queda otra exposición interesante, como ha sido la de Arte sobre el Císter, con motivo del milenario de la aparición de la Orden. Retablos del famoso coro de Montederrano fueron expuestos en el Museo arqueológico provincial y obras procedentes de monasterios cistercienses en el Ateneo, conmemoración que ha sido rubricada con un ciclo de conferencias y la edición de un interesante catálogo.

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Exposiciones individuales

En breve referencia, iremos citando las distintas exposiciones que en las diversas salas de la ciudad tuvieron lugar durante el año.

Las más significativas se celebraron en las salas de Caixa Ourense. Por orden cronológico citaremos a Carmen Corral, con grabados; iconos de Sari Ibáñez; el médico coruñés Gallego Merino; acuarelas de Ignacio Arrondo; «encantamientos» del portugués Eurico Borges; la muestra «El arte con los drogadictos», de carácter benéfico; bodegones de la cordobesa Pilar Valenzuela; realismo de Marcial Gómez; paisajes de Luciano Cárcamo; oleos de Fernando Prieto y obra de Rosa Satrústegui.

En Galecía Esse expusieron el lucense Antonio Murado, el pintor Eloy Lozano, el joven Xavier Riomao (Javier Blanco Sierra) y dibujos del escultor Francisco Leiro.

En mayo se inaugura una nueva galería en la calle de Santo Domingo. Es «Galería Lucerna» que ofrece obra inaugural de Vidal Souto y de Carlos Vello,

tapices de la catalana María Asunción Reventós y tapices del orensano Antonio Outeiriño.

En el salón de Cultura Auriense destaca una muestra de J. Díaz.

En Café «El Turco», una exposición del orensano José Monjardín, profesor en La Guardia.

En Café Isaac, una de las salas más constantes, pintura abstracta de Araujo Friz; bodegones florales de Teresa Quiroga; colectiva de pintores y escultores; cerámica de Luis Graña; acuarelas de José Alvarez y Flores y paisajes de Teresa Quiroga.

En «Studio 34», la cafetería de la calle de Capitán Eloy, una colectiva de Mario Fernández Granell y José Barreiro, a la que se unió posteriormente Angel Sevillano; naturaleza de Angel Lemos; bodegones de Matilde Reinoso; acuarelas de Ramón Méndez Paz; colectiva de seis pintores orensanos y una muestra de «naifs» de Pepe de Galicia, José Fontenla, de Chantada, el pordiosero que vendía sus pinturas por las calles de la ciudad.

El magistrado Ramón Godoy ofreció en Galería Sargadelos una exposición titulada «Galicia labrega e mariñeira», como comienzo del año.

En Liceo Recreo orensano registramos las exposiciones de Luisa Núñez Vilabeirán; encajes de Maribel Fernández Lastres; María Pilar Iglesias Acuña, J. Hernández, Manolo Zapata, María Sánchez y Milagros Fernández Mato.

La muestra coletiva de «cuatro pintores en el Ateneo» son un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. El coruñés José Fernández Sánchez con costumbres y paisajes y «El arte ruso de la Escuela de Valdimir», conjunto de obras en número de 32 que cierra el ciclo de exposiciones de la sala ateneística.

En el salón de Orfeón Unión Orensana, esculturas y relieves de Lina Veiga y tres artistas de Celanova, esculturas, esmaltes y pañuelos pintados. Cerremos la crónica con la referencia a la apertura de una nueva sala comercial, la de Marga Prada, en Capitán Eloy, inaugurada con una exposición de la pintura orensana Ana Legido, en noviembre, y con otra posterior de Marieta Quesada durante las navidades del año.

En el Museo Municipal, aparte de las ya reseñadas de Fondos de Arte del Ayuntamiento, destacamos las exposiciones del orensano Heriberto Muela Quesada, de Diego de Giráldez Pizzi y de la Exposición antológica de la Escuela de Artes y Oficios, en el centenario de su fundación, con obras que van de 1891 al actual de 1991 y que forman parte de la colección de dicha institución.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Arturo Baltar moviliza las masas en 1992

El escultor orensano Arturo Baltar ha movilizado las masas en el verano de 1992 y su exposición de retablos ha sido presenciada por miles de personas que llegaron a guardar largas colas ante el edificio Simeón, adquirido por la Diputación, entidad patrocinadora de la muestra. Veinte retablos que el escultor ha realizado sobre temas navideños, cuyos escenarios de la Navidad supo poner en iglesias, capillas y hogares aldeanos, así como escenas costumbristas gallegas, realizados a la manera de vistas panorámicas. Las exposiciones que realizó en otras ciudades como Santiago de Compostela alcanzaron también éxitos sin precedentes porque los visitantes supieron sintonizar de manera directa y automática con el mundo real gallego que el escultor sabe imprimir a su obra.

Con él figuraron también en el catálogo de las exposiciones más interesantes, la muestra antológica de la obra del pintor Ramón Parada Justel en el Museo Arqueológico provincial, durante el mes de febrero. a esta muestra que exhibió 45 obras recogidas de Colecciones particulares, museo e instituciones se unió un espléndido catálogo sobre la vida y la obra del pintor, de la que fue autora Belén Lorenzo Rumbao. Licenciada en Historia del Arte, un trabajo acabado sobre este interesante pintor de principios de este siglo.

Y coincidiendo con las fiestas mayores de la ciudad, la obra del pintor de Cea, Julio Tizón Diz, la última obra realizada en Orense tras una larga vida en Cáceres, fue exhibida en las salas de Caixa Ourense. 43 óleos que formaron la colección titulada «del silencio» dieron la respuesta a la fuerza expresiva del pintor sordomudo que en la capital extremeña había sido objeto de numerosos y justos homenajes y distinciones.

Ya, finalizando el año, la Caja de Ahorros provincial vuelve a convocar y realizar la I Bienal Internacional del Grabado, con importantes premio, exposición presidida por el titular de la Xunta de Galicia en las salas de la entidad, en su Aula de Cultura. Se presentaron 585 grabados correspondientes a 342 artistas españoles y extranjeros, con varios países del Este, en total de veinte. Fue editado un excelente catálogo a todo color y en tres idiomas, gallego, castellano e inglés. Esta muestra convocó también el interés, no sólo de los orensanos, sino de amplios sectores de la vida artística española.

Las salas de exposiciones

Comenzado por la de Caixa Ourense, en Av. de Pontevedra, que es la que ha protagonizado una mayor actividad cualitativa, reseñaremos las exposiciones de José Manuel Chamorro, paisajista; la de Grabados de Goya, a través de las 220 fotografías transparentes realizadas por Juan de Gyenes; «Los premios de la

Academia», interesante colección de las obras premiadas por la de Bellas Artes de San Fernando durante el s. XIX y primeros años del XX, con cuarenta y dos obras a lápiz; la muestra de óleos y grabados de Jovita Banús, dibujos de Luciano González Casajuana y acuarelas de Juan José Reigosa, de Verín, actualmente magistrado en La Coruña, con interesantes realizaciones en paisajes.

Galería Lucerna exhibió la obra de la joven María Luz Gil Nieto, a base de nuevas tecnologías, con realizaciones en electrografía.

Liceo Recreo Orensano acogió las exposiciones de Paz Gulías y su hijo Néstor Martín; dibujos de Eulogio Carvajal; paisajes sobre madera en relieve de Quintana García; dibujos y temas taurinos de Manuel Quiniela; pinturas de José Suárez Varela y cerámica de Román, influídas en el arte clásico, entre otras.

En el Museo Municipal de la calle Lepanto tuvo lugar la exposición del I Salón de Arte Xove, convocado por el Ayuntamiento, con la participación de treinta pintores y escultores de Galicia. Tras la muestra de los grabados del escultor Eduardo Chillida, se celebró la exposición de la I Mostra de Minigrabado con nutrida participación. Exposición de las obras escultóricas de Enrique Saavedra «Chicheri», de La Coruña, que trabaja en Estados Unidos, así como la colección de pinturas de Baldomero Moreiras llamada «Galicia negra».

En junio tuvimos la afortunada ocasión de asistir al acto de inauguración de las obras de remodelación del museo catedral, que dirige Miguel Angel González García y que ahora ofrece al público su interesantísima colección artística.

En la Sala de Studio 34, la cafetería de la calle Capitán Eloy, ofrecieron su obra, Milagros Gómez «Mila», Andrés Conde con desnudos, Alex Vázquez con paisajes urbanos, Guillermo Yuste con paisajes de ruinas de pueblos españoles, Elena Nieto, Julio Pousada emigrante en Alemania, el viguéz José Luis Sans y el ceramista Antonio Blanco.

Café Isaac expuso obra de Xavier Cuiñas, esculto-pintura de abstracción; óleos de Carballeira, Laureano Quesada en su presentación; Elvira González, dibujos de Peixe, óleos de J. Díaz, surrealismo de Gestos y acuarelas de Araujo Friz.

En cafetería o Couto expuso su obra el joven Aquilino González, a base de pintura en relieve de sorprendente ingenuidad.

Galería Sargadelos acogió la escultura de Luis Borrajo en hierro así como la muestra de motivos florales de la chilena Macarena Montero.

En el salón de Orfeón Unión Orensana la obra de la argentina Elena Insúa, inspirada en el constructivismo, y los cuadros de Jesús Bravo.

Una nueva sala-cafetería que pronto abandonará la tarea, la Sala Capitorli, en la calle de Sáenz Díez, con bodegones de Teresa Quirona y cerámicas de Antonio Blanco.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

En la sala del Ateneo expusieron, entre otros, Josefa Areas, con interesante colección de temperas; paisajes del pontevedrés José Tato y pinturas y dibujos de Manolo Catoira.

Y finalizamos con la sala de Marga Prada con las pintura de género de Laura Esteban, burgalesa; la coruñesa María Caballero; los «naifs» de Susana Esteban y obra buena colección de paisajes y estampas de Manolo Vidal, el pintor orensano que mantiene el indudable interés por su pintura realizada con sensible fidelidad a la verdad temática.

Pintura Española actual, De. I.C.O. y «Trazos e Camiños Gallegos», en el 93

Fueron estas dos, las exposiciones más relevantes en el transcurso de 1993, un año que trajo pocas novedades, aunque es necesario resaltar la presencia de dos exposiciones interesantes de pintores orensanos, la de José Luis de Dios y la de Angel Huete.

El Instituto Oficial de Crédito, de mano de Miguel Muñiz de las Cuevas, ha reiterado sus exposiciones en la ciudad, utilizando para ello el Museo Municipal. Recordaba todavía la de la famosa «Suite Volard», dibujos de Pablo Picasso, llega ahora, coincidiendo con las fiestas mayores de la ciudad, la exposición de las 26 obras de los Fondos de Pintura Española actual, 1970-1980 que posee dicho Instituto. Allí estuvieron presentes las pinturas de algunos de los más famosos autores contemporáneos, en sus diversos estilos y tendencias, muestra que ha convocado el interés del numeroso público que la visitó y de la cual se ofreció un envidiable catálogo.

La otra exposición, en tres series, que se celebró durante todo el verano, fue la itinerante llamada «Trazos e Camiños», organizada por la Gerencia del Xacobeo 93, una muestra en la que figuraron numerosas obras de pintura y escultura facilitadas por diversas salas gallegas, muestra de la que también se publicó un interesante catálogo.

Por otra parte, merecen también destacada mención dos de las exposiciones realizadas en el aula de cultura de Caixa Ourense. Una muestra antológica de la pintura de Daniel Vázquez Díaz, que fuera presentada por Mario Antolín y la colección de «Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» que facilitó asimismo un excelente catálogo.

Entre las exposiciones individuales, dos de ellas captan la más decida atención... Han sido las de Angel Huete Vales y la de José Luis de Dios, ambas en el Museo Municipal, nos trajeron la obra más actual de dos pintores, pintura de la llamada transvanguardia en Huete y la nueva realidad poética de Dios.

Finalmente, tenemos que prestar atención a dos exposiciones celebradas en el año. Son éstas la de los 23 artistas orensanos residentes en la ruta jacobea de Orense a Santiago, que se exhibió en el Pozo de Vilamarín de la Diputación provincial, muy amplia y variopinta, destacando la obra del escultor Manolo Buciños y la del pintor Manolo Figueiras. La otra muestra estuvo protagonizada por el II Salón de Arte Xove, que organiza el Ayuntamiento de Orense, en la que ha sido premiada la coruñesa Ana Lemos.

Igualmente en las salas de Caixa Ourense, la Delegación Diocesana del Año Santo ofreció una importante exposición de temática jacobea con obra de escultura y orfebrería de los siglos XIII al XIX. Se editó un cuidado catálogo.

Las Exposiciones Individuales

Numerosas han sido las exposiciones individuales celebradas en las distintas salas de la ciudad, así como en las cafeterías utilizadas con estos menesteres. En el aula de cultura de Caixa Ourense cabe reseñar, entre las ya citadas, flores y bodegones de la coruñesa Ana San Ramón; bodegones y marinas de Remedio Priegue; plumillas coloreadas con acuarela, de José Miguel Barón; óleos de Collado; la colección de las 36 estampas de la Tautomaquia de Goya.

En el Museo Municipal, que mantiene una línea muy irregular, se inició el ciclo de exposiciones con una de rostros expresionistas de Alexandro. En marzo, la antológica del pintor pontevedrás y casi orensano José Conde Cordal, así como las ya mencionadas de Huete y de De Dios.

La sala de Marga Prada ofreció una Colectiva «Mostra Nadal 92», que se clausuró en enero. Luego llegaron Jaime de Jaraiz con su nuevo realismo; José María Pérez Rielo, con paisajes; Xosé Antón (José Antonio Fernandez Rodríguez, profesor en Trives) con su puntillismo; Bieito M. Vázquez, pontevedra, con escenas costumbristas y la joven Méborat, con abstractos.

La sala del claustro plateresco de Liceo Recreo Orensano inició el año con la exposición de los cuadros premiados en diversos Casinos Españoles; luego expusieron Carlos Guitián, esculturas en barro y granito; Josefina Outeiriño y Jesús Bravo; Monse Gutiérrez; una colectividad de jóvenes pintores ingleses y la presencia de una nueva pintora, Elena Malleira, que fue seguida con vivo interés.

Café Isaac acogió al alemán Jan Timmich, Jesús Sieiro Docampo «Losado», Carballeira, Alfonso Lombardía, Marilú, Mar Pazos, Antonio Blanco, una colectividad de pintores que habían expuesto en la sala, Laureano Quesada y Leonardo Vidal.

En Studio 34 expusieron, entre otros, Natalia Rodríguez, J. Daniel Fernández Díaz y Vicente R.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

En el Ateneo, Carmen Soto, Elvira Meleiro y Eleonor Mottta.

Finalmente, registrar la aparición de una nueva sala, «Garden Center», en Av. Sáenz Díaz, que compagina la pintura con flores y que se inauguró con una muestra de Teresa Quiroga. Luego expuso Carmen Sobrino, una orensana, profesora de Bellas Artes que mostró una colección de rostros femeninos y paisajes de indudable interés. En Galería Lucerna, una muestra de Vidal Souto. En el Orfeón, cuadros de Ramón Figueiredo. En la Casa de la Juventud óleos de Luis Vecino, de singular colorido. En la Sala Sargadelos, collages de Xosé Fernández Ríos y pintura informalista de Pastor Ouceiral. En la Sala de Caixa Galicia de Celanova, el pintor Baldomero Moreiras realizó una muestra de «Lirios del valle», para finalizar destacando la inauguración una nueva sala de exposiciones en la calle Melchor de Velasco, llamada Galería Ximu, que se inauguró con una colectiva de pintores orensanos en el último mes del año.

APENDICE

Artículos de crítica artística publicados por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro en la Región.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

1991

3-I «Los encajes y la espuma del mar». Encajes de Maribel Fdez. Lastres.

5-I «Ramón Godoy en Galerías Sargadelos». Exposición del pintor.

12-I «Arde Galicia en la pintura de Virgilio». Sobre la exposición de éste en Caixa Vigo.

17-I «La plástica del mingitorio». Exposición de artistas orensanos titulada «servicio Público», en el Museo Arqueológico.

23-I «Imaginación y simbolismo». Exposición de Luisa Núñez Vilabeirán.

21-I «Historia de tres cuadros de Fernández Mazas».

31-I «Una muestra sin conexión». Fondos en el Museo Municipal.

13-II «Galicia no Tempo. Un documento histórico». Aportación de Orense de más de 60 obras.

10-III «El hombre nuevo de Heriberto Muela». Exposición en el Museo municipal.

5-IV «La hipérbole pictórica de Arrondo». Exposición en Caixa Ourense.

20-IV «Los encantamientos de Eurico Borges». Exposición en C. Ourense.

7-IV «Maestros del grabado del s. XVIII». Exposición de obras de la R.A. de Bellas Artes. 71 obras del Patrimonio Nacional en C. Ourense.

10-IV «Costumbres y paisajes de Fernández Sánchez». Exposición en Ateneo.

12-IV «Picasso en una exposición modélica». La «Suite Volard» en el Museo Municipal, organizada por el ICO.
24-IV «Cinco obras de arte no están en «Galicia no tempo». Negativa de párrocos y feligreses.
19-VII «La restauración en Oseira del patio de los pináculos».
25-VII «Galicia no tempo no incluye a Baltar en su catálogo».
18-VIII «Gianna Pizzi» en el Museo Municipal.
8-X «La Exposición de Fondos de Arte en el Museo Municipal».
11-X «La I Bienal de Grabado de Caixa Ourense.
21-X «Quienes fueron y cómo actuó el jurado de la I Bienal de Grabado».
28-X «La I Bienal de Grabado destaca por su calidad».
15-XI «La importancia del catálogo en la I Bienal de Grabado».
20-XI «La vuelta de Ana Legido».
5-XII «La pintura infantil de Milagros Fernández Mato».
6-XII «El arte ruso de la Escuela de Vladimir».
14-XII «La macroexposición de la Escuela de Artes y Oficios».
19-XII «Pepe de Galicia», el pintor «naif» pordiosero.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

1992

21-II «El rescate para los orensanos de nuestro Parada Justel».
5-II «Los «naifs» de Laura Esteban».
13-III «Los premios de la Academia».
31-III «Los milagros del lápiz».
23-IV «Las acuarelas de Reigosa».
6-IV «Los grabados de Goya».
27-IV «Las medallas de Gregorio Ferro».
6-V «El realismo de Caballero».
17-V «El retorno de Julio Tizón».
19-VI «La fiesta de Arturo Baltar».
20-VI «Julio Tizón y su obra de silencio».
6-VII «Los grabados de Eduardo Chillido».
14-VIII «Poco bueno ha tenido la temporada de exposiciones».
23-IX «Chicheri en el Museo Municipal».
5-X «Maria Luz Gil en Galería Lucerna».
19-XI «Manuel Vidal o la pintura de la verdad».

1993

14-I «Los premios de pintura de Casinos Españoles».
27-I «La pintura anónima de Alexandro».
22-II «El nuevo realismo de Jaime de Jaraiz».
9-III «La pintura testimonial de Conde Corbal».
4-III «Antón Pulido, en Conde Duque».
13-II «Gran éxito de la muestra de Baltar en La Coruña».
17-IV «El arte joven y los artistas».
7-V «José Luis de Dios: la poética de la pintura».
20-V «La obra de Vázquez Díaz».
2-VI «23 artistas orensanos en la ruta jacobea».
10-VI «Angel Huete, el pintor orensano más formal en la transvanguardia».
17-VI «Fondo de pintura española actual». Exposición del ICO.
28-VI «La pintura española de hoy».
4-VII «La escultura nueva de Manolo Buciños».
8-VII «Manolo Figueiras en el Pozo de Vilamarín».
13-VII «Trazos e Camiños» de artistas galegos.
22-VII «Las trazas del arte galego en «Trazos e Camiños».
23-VIII «Trazos e Camiños, lo que pudo haber sido y no fue».
3-VIII «Los lirios del valle en la pintura de Moreiras».
13-XI «La sinceridad de Carmen Sobrino».
12-XII «Delicadas manos en una fina artesanía».
21-XII «El arte y el alma de la gente en una galería de retratos».
27-XII «Elena Malleira, la realidad de una nueva pintora».

PUBLICACIÓNS DIPUTACIÓN DE OURENSE

Mercedes Gallego Esperanza

La utopía de un proyecto

Se acaban de cumplir diez años del fracaso del proyecto de reforma urbanística que el arquitecto y artista multidisciplinar Fernando Blanco Guerra y el escultor Luis Borrajo iban a llevar a cabo en la villa orensana de O Carballiño. Ha pasado tiempo suficiente para olvidar la polémica suscitada y poder analizar lo que hubiera supuesto su realización. Hoy los artistas se encuentran sumidos en premisas diferentes a las de entonces y todo aquel episodio lo recuerdan como una lucha interesante de juventud que supuso un avance al conseguir crear polémica y llegar al público. El hecho de que el arte fuese debatido en la calle lo consideran un éxito, porque entienden que algo estaba despertando en la gente.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

El proyecto, aprobado por el Pleno del Ayuntamiento, pretendía recuperar reformando una parte del pueblo, calle Aldara-Plaza Cheda, ubicada en una zona de caótica entre lo antiguo y lo moderno, lo rural y lo urbano, creando una disociación y carencia de cohesión.

Con estos antecedentes Fernando Blanco y Luis Borrajo desarrollaron una idea totalmente innovadora con un diálogo entre escultura y arquitectura que hasta este momento no se había hecho nada semejante en España..

El plano general de intervención según el propio arquitecto Fernando Blanco Guerra, consistía en que partiendo de una calle-plaza residual situada tras el ayuntamiento, lugar sin orden ni concierto, con fuertes desniveles y área fronteriza entre O Carballiño rural (barrio de las Flores) y el moderno mastodóntico, con edificios de hasta 30 metros, organizar una secuencia de acciones puntuales ligadas visual y axialmente entre si, amén de símbolos como:

> –La fuente de 1876 adosada a la pared del Ayuntamiento. Se reconstruirían y definirían en piedra dos escalones semicirculares que rematarían en el eje de ingreso del lugar, por una línea de árboles que filtrarían algo la excesiva presencia de gran pantalla del alto edificio próximo.

–Cruceiro-fuente que recogería el agua de la fuente citada, rebosando por vasos comunicantes, sobre la piedra negra suspendida de los cuatro planos pétreos del cruceiro.

–Plataforma de estancia para vencer el desnivel existente con el frente del Ayuntamiento. Sobre ella, iría un árbol metálico capaz de completar un cono espacial limitador.

–La escultura de Borrajo, al final del eje longitudinal en la plaza Cheda, es un plano de dos caras de piedra que describe un pronunciado ángulo para dar cabida a un cercis ya existente y creando un recinto para ubicación de una *pulpeira*, que se colocaba siempre allí los días de feria, componiendo un pórtico de entrada-salida en el plano de su máxima altura de cuatro metros y medio.

La trama estética de conjunto se centraría en la expresión de la estructura y del material, piedra, y en la textura y el color del mismo.

La introducción en el panorama local de unos conceptos tan nuevos hace que en 1983 cuando comienzan las obras y surjan las discrepancias con los vecinos de la zona que no aceptaban los cambios físicos y funcionales, materializados en un nuevo espacio definido por formas escultóricas con alusiones simbólicas, y que alegaban que la pieza de Borrajo era demasiado grande y quitaba visibilidad a sus casas, mientras, los artistas defendían la correlación entre la pieza y el entorno urbanístico. Se convocaron varias reuniones en el Ayuntamiento participando vecinos, artistas y concejales pero no se logra llegar a ningún acuerdo. Se propuso hacer una prueba reproduciendo los originales en material no permanente, pero los autores del proyecto no accedieron porque ello disvirtuaría la obra. La controversia salta a la prensa y el antagonismo se acentúa. Ante esta situación, el Ayuntamiento paraliza la obra. Sólo la plataforma de muro curvo y la *Arbore Metálica* [1] consiguieron sobrevivir de todo el plan y hacerse realidad.

La verdad es que el proyecto era exagerado, eran demasiadas cosas, demasiadas novedades. A pesar de ello, la utopía radica más en pretender llevar a cabo una idea tan revolucionaria como esa en un pueblo, donde el urbanismo y la arquitectura modernos son sinónimos de especulación y la escultura de la calle lo es de tradicional. La euforia juvenil de los artistas, más preocupados por explorar nuevas formas, no reparó en esta realidad circundante que hubiese requerido antes un proceso de reeducación.

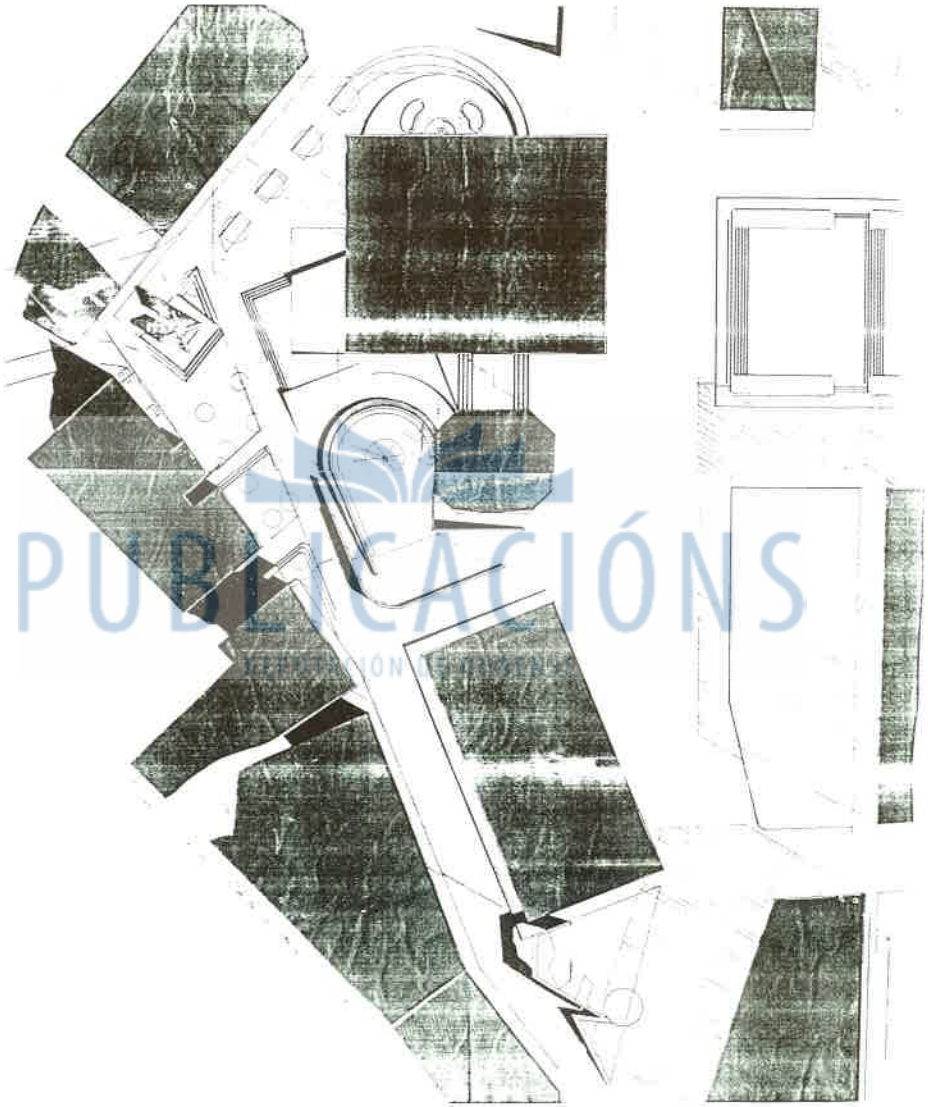
Nos preguntamos qué hubiera sucedido si el proyecto se hubiera hecho realidad pese a las discrepancias. Se encontraría integrado en la vida y en el entorno de los vecinos y la *pulpeira* y el cercis tendrían su lugar o por el contrario el deterioro habría hecho presa de él como le sucede a otros muchos de Galicia. Pero lo más importante sería saber si toda la polémica surgida en torno al

tema, la acción en la calle, la provocación, las opiniones de unos y de otros, de los entendidos y de los profanos, después de diez años de reflexión, dio sus frutos para una mayor permeabilidad cultural.

NOTA

1. Ver, Mercedes GALLEGO ESPERANZA, *Evocaciones en Piedra y Bronce. Escultura Pública en Orense*. Deputación Ourense, 1993, pgs 155-157.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



Maqueta del proyecto. O Carballiño. Orense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Maqueta del proyecto. O Carballiño. Orense.

Arbore Metálica. O Carballiño. Orense.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE

Maqueta de la escultura de Borrajo. O Carballiño. Orense.

Estado de las obras en septiembre de 1984.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Documentos

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Miguel Angel González García

Testamento del Platero Roque Colmenero

El documento que transcribimos aporta a la nómina de artistas orensanos el nombre de un platero hasta el momento desconocido para los historiadores del arte auriense, se trata de Roque Colmenero nacido en la parroquia de San Bartolomé de Quiroganes (Queirugás), en la comarca de Verín, donde no es infrecuente el apellido y que se afincó a fines el siglo XVII en Salamanca donde desarrolló principalmente su actividad. La publicación de su testamento, donde declara su naturaleza orensana, quisiéramos que pudiera servir para despertar el interés por un mejor conocimiento de su vida y actividad y sobre todo investigar la posibilidad de que obras suyas se encuentren en parroquias de Orense. Aclarar los capítulos sobre su formación, acaso Verín, donde se documentan diversos plateros, y las razones de su afincamiento en Salamanca serían así mismo puntos interesantes para investigar.

Manuel Pérez Hernández, estudioso de la platería salmantina[1], ha dado a conocer algunos breves datos biográficos sobre este maestro que resumimos: Estaba ya afincado en Salamanca en 1697, año en que fue nombrado mayordomo de la Cofradía de San Eloy. Su fallecimiento se produjo el 2 de febrero de 1745, por lo que tuvo una larga actividad profesional. En una información realizada en 1734 declara lleva ejerciendo la profesión cincuenta años.

Fue Contraste de la Ciudad desde 1705 hasta su muerte. En 1690 tomó como aprendiz a Manuel del Río y en 1714 ingresa en su obrador Tomás de Medina. No son muchas las obras punzonadas con su marca un par de cálices en Salamanca y una custodia en la parroquia berciana de Carucedo, por lo que es un platero abierto a la investigación.

El Testamento, ciertamente no es un documento con revelaciones artísticas destacables, más bien comprobamos que se ajusta a ese tipo de últimas voluntades llenas de lugares comunes y de referencias habituales. La única señal de que se trata de un platero es su mayordomía de la Cofradía de San Eloy. Sin

embargo no deja de tener interés conocer esos datos humanos de Don Roque Colmenero que se nos presenta como un orensano que no olvida sus raíces pero que se ha afincado de una manera muy firme en Salamanca, sin duda por su matrimonio con Doña María de Coca. Refleja el testamento, prácticamente reducido a mandas funerarias y encargos piadosos, un indudable amor entre los esposos y una hondísima religiosidad, por otro lado compartida por una buena mayoría de la población de entonces. Destaca el alto número de cofradías a las que pertenecen y sobre todo la pertenencia a la tercera Orden, que es la que lleva sus preferencias.

Si el documento no es revelador de encargos artísticos y menudencias curiosas, en las que son tan ricos otros testamentos, nos refleja con toda la elocuencia de la sencillez, un vivir inmerso en un mundo de referencias espirituales y sirve en el contexto del arte orensano para darnos a conocer a un maestro platero de indudable prestigio en Salamanca que quizá comenzó trabajando en Orense. Se trata de una invitación a la investigación.

* * *

Salamanca. 1736, noviembre, 15.
Testamento de Don Roque Colmenero y Doña María de Coca, su mujer, Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Protocolo 5434, fol. 275. Ante Pedro Fernández de Ocampo [2].

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

En el nombre de Dios. Amen, Sépase por esta carta de testamento, última y postrimera voluntad vieren como nosotros Don Roque Colmenero, contraste de esta ciudad de Salamanca, natural de el lugar de Querreganes (sic), reyno de Galizia, Obispado de Orense, residente en esta dicha ciudad, hijo legítimo de Don Pedro Colmenero y de Doña Isabel Rodríguez, difuntos, vecinos que fueron de dicho lugar y Doña María de Coca, natural de esta dicha ciudad, marido y mujer, hija lexítima de Don Manuel de Coca y Armenteros y Doña Idabel Diez Galindo, también difuntos, vecinos que fueron de esta dicha ciudad, estando sanos y en pie aunque con algunos achaques; y en nuestro entero y caval juicio tal cual Dios nuestro Señor ha sido servido darnos creiendo como firmemente creemos en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espiritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, en cuia fe y creencia prometemos vivir y morir como católicos y fieles cristianos y temiéndonos de la muerte que es natural a toda criatura y su hora incierta queremos hacer y rdenar nuestro testamento y para mejor acierto llamamos e invocamos por nuestra intercesora y abogada a la Siempre Virgen María, Madre de Dios y

Señora nuestra; santo Anges de nuestra guarda, santos de nuestros nombres, San Pedro y San Pablo y demás santos y santas de la corte del cielo a quienes suplicamos sean intercesores con su divina Majestad, guíe nuestras ánimas por carrera de la salvación cuando fuere servido de llevarlas desta presente vida para la eterna, a cuia honrra le hacemos en la forma y manera siguiente.

Primeramente en comendamos nuestras almas a Dios que las crió y redimió con el precio infinito de su preciosísima sangre, y los cuerpos a la tierra de que fueron formados, los cuales queremos sean sepultados en la Iglesia del Convento de la Santísima Trinidad de descalzos, redención de cautivos de esta dicha ciudad, en la sepultura que en ella tenemos, propia de los padres de i la dicha Doña María y si pudiese ser a hora de misas mayores y se nos haga a cada uno respective los oficios de entierro, noveno y cabo de año como es costumbre y así mismo se nos entierre con el hábito de Nuestro Padre San Francisco y uno y otro se pague de nuestros bienes que así es nuestra voluntad.

Item declaramos ser aunque indignos, hermanos terceros de la seráfica orden de nuestro Padre San Francisco sita en el Real convento de la misma orden desta dicha ciudad y de caja de las hermandades de Animas de la parroquial de San Julián, Santi Espiritus, san Román, San Adrián, San Martín, San Justo y Pastor y maiordomo de la Cofradía del Santísimo, de San Eloy de los Plateros, la antigua en la parroquial de San Isidro y San Isidoro; y yo la dicha Doña María hermana maior de la dicha cofradía de Animas de la dicha parroquial de San Julián de las cuales es nuestra voluntad nos entierre la Venerable orden tercera y las demás acompañen y hagan los oficios acostumbrados, que así es nuestra voluntad.

Item es nuestra voluntad se digan por el anima de cada uno doscientas misas rezadas de las cuales sacada la cuarta parte funeral que toca a la parroquia, las demás se digan en el día de entierro y noveno a la disposición de nuestros testamentarios y su limosma se pague de nuestros bienes a razón de dos reales por cada una según costumbre.

Item es nuestra voluntad se den por razón de ofrenda por cada uno (.....) de vellón y no más a los beneficiados de la parroquial de San Martín de a donde somos parroquianos a quien corresponde que así es nuestra voluntad.

Item mandamos a las obras pías y Casa Santa de Jerusalén lo acostumbrado con que las apartamos de nuestros bienes.

Item declaramos y es nuestra voluntad que si llega el caso de dejar alguna memoria firmada de ambos, nosotros los otorgantes de algunas mandas, legados o otras disposiciones se esté y pase por lo que contengan, como si aquí

fuera expreso que así es nuestra voluntad, advirtiendo que en las que fueren estando como estamos acordes en este que se ha de entender por mitad lo que en dicha memoria se expresare.

Item para cumplir y pagar lo aquí contenido y que se contuviere en el memorial que así dejaremos y corresponda a cada uno de nosotros los otorgantes nos nombramos el uno al otro por testamentarios, junto con Don José de Armenteros, prebendado en la santa Iglesia Catedral de esta ciudad, D. Antonio Luis de la Cruz y Don Francisco de Candas Inclán, tesorero de Guerra dando a todos y a acda uno poder cumplido para que se entren en nuestros bienes y de ellos cumplan y paguen lo aquí convenido y que se contuviere en el memorial y por lo respective a lo que corresponda a cada uno de nosotros los otorgantes, por lo que se contiene en este y contenga en dicho memorial que así es nuestra voluntad.

Y cumplido y pagado lo aquí contenido y que se contuviere en el referido memorial, en el remanente de todos los emas bienes, deudas, derechos y acciones cuantas tienen y les pueden pertenecer nos nombramos (....) herederos el uno del otro y el otro del otro de suerte que el que sobreviviere de los dos los aia y herede con la bendición de Dios y nuestra que así es nuestra voluntad.

Y por este testamento que al presente hacemos y otorgamos rebocamos, anulamos y damos por ningunos y de ningún valor ni efecto otros cualesquiera testamentos, cobdizilos, mandas, poderes para testar que antes de este haiamos fecho y otorgado por escripto o de palabra que ninguno queremos valga ni haga fe en juicio ni fuera del salvo este que queremos valga por nuestro testamento y última voluntad como lo que se contenga en dicha memoria o como más lugar haya en derecho y por firme así lo decimos y otorgamos por ante Pedro Fernández de Ocampo, escribano de su majestad y del número desta ciudad, en ella a quince de noviembre de mil setecientos y teinta y seis años, siendo testigos llamados y rogados Nicolás Gerónimo Bezares, Joseph García y Francisco Blanco, vecinos de esta ciudad y los otorgantes a quienes yo el escribano doy fe conozco lo firmaron.

PUBLICACIONS DIPUTACIÓN DE OURENSE

NOTAS

1. PEREZ FERNANDEZ, Manuel "Orfebrería Religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)". Salamanca, 1990. p. 175-176.

2. Las últimas líneas de cada páginas son ilegibles por el grave deterioro del protocolo, indicaremos lo ilegible con puntos suspensivos entre paréntesis.

Notas

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Miguel Angel Gonzalez García

El relicario argénteo de la Santa Cruz del Monasterio de San Clodio del Ribeiro (Orense)

Pieza importante de la orfebrería orensana es el relicario argénteo de la Santa Cruz o Lignum Crucis, que recibe culto secular y muy vivo en la Iglesia del que fue monasterio Cisterciense de San Clodio del Ribeiro de Avia. Si se ha destacado siempre la existencia de esta reliquia desde el punto de vista devocional, nada se ha investigado ni publicado sobre el valor artístico de la cruz relicario que la conserva.

En todo el Ribeiro es muy venerado este Lignum Crucis, al que se la da el mismo tratamiento litúrgico que al Santísimo Sacramento y solemnemente se invoca y venera en las tormentas.

No se conoce el origen de la reliquia pero es indudable su antiguedad en el Monasterio, colocada en el ábside izquierdo de la Iglesia monasterial, da nombre a esta nave y el día de la Santa Cruz atrae a gran número de devotas gentes comarcanas.

El relicario de plata sobredorada y finamente trabajado, tiene base triangular, de lados iguales, con figurillas de animales fantásticos de forma equina, en las esquinas, que se rematan en formas en espiral y una triple garra saliente, que sirven de patas. El friso rectangular se decora con elegantes labores de tipo renaciente, con una cartela en la parte central; sigue otro friso ligeramente en pendiente para reducir la base, con decoración repujada fitomorfa y cabecitas de querubines de mayor realce, en el centro y esquinas. Un rehundimiento moldurado, mantiene la forma triangular que se ha ido reduciendo en dimensiones para sobre su base decorada con el tema tan renaciente de las calaveras, permitir el asentamiento del astil troncocónico con una sencilla moldura al que sigue el nudo de elegante diseño. De forma de manzana con gallones y friso meridiano de tracería calada con labores geométricas, de nuevo un breve cuerpo cilíndrico que da paso a una especie de capitel, con decoración similar a la del nudo, en el que se asienta la cruz de madera de doble brazo horizontal, que

se tiene como reliquia de la Cruz de Cristo. Toda ella está engarzada y perfilada con labores argénteas caladas a modo de puntilla que da a la pieza un elegante finura que evoca obras aún del gótico. El cruce de cada uno de los brazos se refuerza con unas equis de plata con ornamentación de pequeños círculos y los extremos rematan con una pequeña expansión que acoge una piedra semipreciosa y unos peones torneados [1].

La cruz de doble brazo horizontal, conocida como patriarcal, es la preferida para los "lignum crucis", ignoro la razón de esta tipología que quizá tenga un origen oriental concretamente jerosolimitano; en Jerusalén consta se fabricaron casi en serie cruces relicario con doble trazo. El hecho es que la adoptan entre otras muchas afamadas reliquias, el llamado Relicario de la Vera Cruz de Henrique de Flandes, conservado en el tesoro de San Marcos de Venecia, obra de hacia 1206 realizada en Constantinopla, la cruz de San Vicente de Laon, que figura en las colecciones del Louvre, y de una cronología similar a la anterior, o más cerca de nosotros el Lignum Crucis de la Catedral de Astorga (siglos XII o XIII) o el del monasterio cisterciense de Carrizo (León), sin olvidar el conocido y muy difundido relicario de la Cruz de Caravaca (Murcia).

El conjunto resulta atractivo y elegante, todo él realizado con depurada técnica, contrastando el goticismo de la cruz con el gusto más avanzado de la base encuadrable dentro del manierismo que tanto éxito tuvo en el arte orensano. El relicario, torneado, cincelado y fundido en cuanto a la técnica, mide 37 cms de alto, siendo el ancho del brazo más pequeño 12,5 cms y el del mayor, 18 cms. La base mide 20 cms de lado. Y lleva punzón en la base. Dentro de un marco rectangular se lee en dos líneas, muy claro: FRAN^{co}/TRIGO, lo cual aumenta si cabe, el interés de esta pieza.

EL PLATERO FRANCISCO TRIGO.

Son más bien escasas las noticias documentales conocidas sobre este maestro, más bien se reducen a dos proporcionadas por Pérez Costanti [2]. La primera del año 1597, el contrato con Miguel de Santa María, vecino de Orense, para hacerle una jarra de plata de peso de 13 a 14 ducados, "con el pie y pico y molduras, dorado, de buena hechura y seis cucharas de plata con sus pies de buey o lo más galano que pudiere".

La segunda de 21 de mayo del año siguiente de 1598 contrata la hechura de una cruz de plata de peso de nueve marcos y un cáliz del propio metal para la parroquia de San Pedro de Trasalba.

A estas obras hay que añadir el relicario de San Clodio al que habrá que suponer una data cercana a estas de muy finales del siglo XVI, que son las que

nos certifican, al menos por ahora, exclusivamente su presencia en Orense. Si su procedencia es foránea, y su biografía se alarga en otras geografías son cuestiones que no podemos precisar. Como de otros muchos artistas activos en Orense, la escasez de datos, no nos permite afirmar más. La obra que damos a conocer si nos permite asegurar que Francisco Trigo es un platero hábil y sin duda de prestigio lo que justificaría el encargo que le hacen a fines del siglo XVI los monjes cistercienses de San Clodio para dignificar la preciada reliquia que conservan en la iglesia monasterial.

NOTAS

1. Agradezco una vez más al Dr. Hervella Vázquez su generosidad. Suyas con las fotografías que ilustran esta nota.

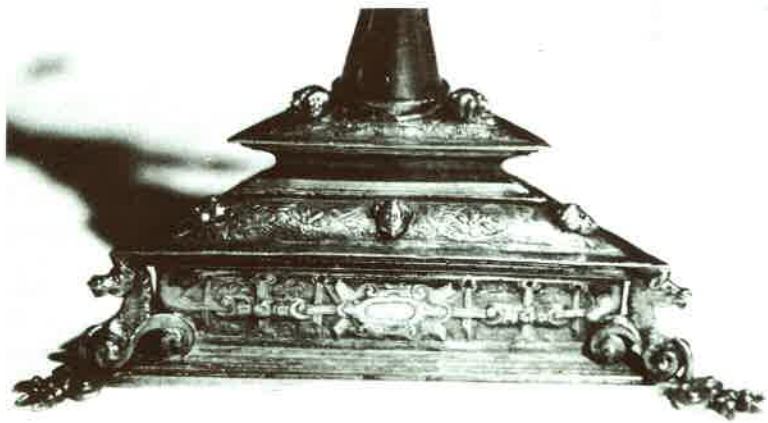
2. PEREZ CONSTANTI, P., "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". Santiago 1930, pg. 532.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

San Clodio. Relicario de la Santa Cruz.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

San Clodio. Relicario de la Santa Cruz. Detalle



San Clodio. Relicario de la Santa Cruz. Base

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Miguel Angel Gonzalez García

Noticias de ruina en la Catedral de Orense, en el siglo XVII

Todos los edificios de cierta magnitud sufren con cierta frecuencia problemas en su estructura que obligan al reparo urgente para evitar la ruina. Tratándose de problemas de cierta seriedad suele requerirse para dar dictamen a Maestros de prestigio que incluso se hacen venir de fuera. Las intervenciones unas veces se reducen a reponer mimética y fielmente lo ruinoso, otras introducen elementos novedosos o soluciones que se apartan de lo existente por considerarse más seguras y al mismo tiempo de "mejor gusto". Todo ello forma parte de la Historia de los edificios y en muchas ocasiones explica la presencia de elementos que sorprenden al estudioso por no "encajar" dentro de la lógica constructiva de un determinado momento, técnica o estilo.

De la Catedral de Orense es conocida la notable ruina causada por las luchas nobiliarias de fines del siglo XV y la que afecta al Pórtico del Paraíso y otras partes en el siglo XVI, sin embargo son inéditas otras muchas llamadas de atención sobre el estado deficiente de la fábrica del templo y la consiguiente actuación para atajar el mal, que se datan en los siglos XVII y XVIII, en este caso damos en esta breve nota, noticia de tres acuerdos capitulares de finales del siglo XVII que se refieren a problemas del edificio catedralicio, estamos ciertos servirán a quienes se interesan en el estudio de la Basílica martiniana, y de algunos maestros como Castro Canseco y Pedro de Montegaudo, aunque su trascendencia no sea por supuesto grande.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

1. 1698, julio, 23. Bóveda de la Iglesia

"Acordó el Cabildo se repare la vobeda de la Iglesia y que el Señor Salamanca lo comunique con los maestros que vinieren a tasar la obra del Consistorio y execute lo que determinaren"

(ACO. Actas Capitulares 1698)

2. 1699, julio, 13. Abertura de la Bóveda sobre el órgano pequeño.

"Acordose que el Sr. Salamanca haga el que el Maestro Castro vea la abertura de la vobeda de la nave del órgano pequeño y diga su sentir y respecto de que el Señor Racionero Mira está para ir a Pontevedra se vea con un Maestro que allí ay de cantería y si puede ser ajuste que venga".

(ACO. Actas Capitulares. 1699)

3. 1699, octubre, 22. Reparo de la Bóveda y parecer de Monteagudo

"Abiendose leído el papel que ha hecho Pedro de Monteagudo, maestro de obras en virtud del reconocimiento de la Bóveda de la nave hacia la sala capitular, acordó el cabildo se le den a dicho Maestro seis doblones del caudal de la fábrica y el Señor Ulloa la hace donación de lo que tiene gastado en la casa de Randín para aiuda deste reparo con calidad que se haga en todo el año que viene y se feneció este Cavildo."

(ACO. Actas Capitulares. 1699).

El Sr. Salamanca que se menciona es el activísimo canónigo Don Andrés Ruiz de Salamanca, gran impulsor de la vida artística en la Catedral de Orense en estas décadas finales del siglo XVII y primeras del XVIII.

El Maestro Castro, es Francisco de Castro Canseco, arquitecto y escultor bien conocido y que dejará en la Catedral abundantes muestras de su quehacer escultórico.

PUBLICACIONS DEPUTACIÓN DE OURENSE

Y Pedro de Monteagudo puede ser el gran maestro Pedro de Monteagudo Piñeiro y Taboada que fallecería el año siguiente, o su hijo Pedro de Monteagudo Feixoo, también buen maestro de arquitectura.

Mª Rosa Casado Nieto

Nuevas aportaciones a la escultura funeraria del cementerio de San Francisco de Ourense

Como ampliación al trabajo publicado en «Porta da Aira nº 4» queremos añadir las siguientes notas:

1. El ángel de hierro fundido en la Fábrica de Malingre que remata el panteón de la familia «Ferro Martínez» es un diseño, todo el conjunto ángel y panteón, del arquitecto Daniel Vázquez Gulias, autor entre otras construcciones del Asilo de Santo Angel.

2. El panteón de la familia «Pereiro», de mármol blanco en forma de túmulo con cruz y adornos florales firmado por Francisco Piñeiro Reigosa, creemos que está inspirado en el pedestal del Monumento al Padre Feijoo, proyectado por el arquitecto Zabala, monumento inaugurado el 8 de Septiembre de 1887; la razón del encargo-copia, la encontramos en que Pereiro fue en 1875 Miembro del Jurado del Certamen Literario celebrado en honor al Padre Feijoo y en 1883 Vicepresidente de la Comisión para construir la estatua del Padre Feijoo. Pereiro murió el 15 de Junio de 1901.

PUBLICACIÓNS

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Anselmo López Morais

Orense en la «Exposición Orígenes»

Siguiendo el camino iniciado el año 1988 en Valladolid con «Las Edades del Hombre» (con sus continuaciones en Burgos, León y Salamanca), fueron varias las magnas exposiciones de arte religioso que en los últimos tiempos se montaron en diversas ciudades españolas: la «Galicia no tempo» (seguida de «Santiago y América» y «Santiago, Camino de Europa») en Santiago de Compostela, la «Magna Hispalensis» en Sevilla, la «Signos, Arte y Cultura del Alto Aragón Medieval» en Jaca, la «Vida y Peregrinación» en Santo Domingo de la Calzada y la «Orígenes» en Oviedo.

PUBLICACIÓNS DEPUTACIÓN DE OURENSE

La «Exposición Orígenes» se exhibió en Oviedo, durante los meses de agosto a noviembre de 1993, y tuvo tres emplazamientos: la Catedral, la Universidad y el Instituto de Estudios Históricos. Fue organizada conjuntamente por el Principado de Asturias, Universidad de Oviedo, Caja de Asturias y Arzobispado de Oviedo, siendo comisarios de la misma Francisco Javier Fernández y María Cruz Morales. De ella se publicó un catálogo con el título «Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos XII-XV» redactado por varios autores, entre ellos Francisco Fariña Busto y Yolanda Barriocanal López que estudiaron las piezas orensanas.

La muestra, cuyo objetivo fue dar a conocer la cultura asturiana resaltando su papel en la Peregrinación Compostelana, reunió 440 piezas realizadas entre los siglos VII y XV y procedentes de 70 instituciones de España, Francia, Dinamarca y Estados Unidos. Entre ellas cuatro de la provincia de Orense, todas prerrománicas y que se encuentran actualmente en su Museo Arqueológico Provincial: las dos cruces de San Adrián de Amiadoso (San Martiño de Pazó-Allariz), graníticas y del siglo X, y las ventanas geminadas de Santa Catalina de

Reza Vella (Orense) y San Xoán de Camba (Castro Caldelas) respectivamente, también graníticas y de los siglos X-XI.

CATALOGO

«Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV» –Varios autores– 1993.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Bibliografía

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

Bibliografía

ANTONIO ODRIOZOLA E X.R. BARREIRO, *A «Historia de la imprenta en Galicia»* (A Coruña, 1992)

Ten o sabor da ocasión perdida, polo que os seus innegables méritos só compensan en parte as expectativas creadas por don Antonio ó anunciar esta obra que non vería rematada. Se ben hoxe ninguén espera unha obra definitiva sobre unha materia que en Galicia ainda ten que dar traballo a moitos investigadores para chegar a coñecida, a presente plantexaría o "estado da cuestión" da mau que con mais autoridade podía conduci-la empresa. A morte do ilustre bibliógrafo frustrou o proxecto inicial, pero o encargo ó profesor Barreiro de culmina-la obra póstuma de Odriozola coallou nesta publicación.

Quizais inflúa na decepción que produce o feito de que tra-lo primeiro contacto cun libro que aparece cuidado asomen os problemas: non se xustifica a ausencia de índices –só un índice xeral– nunha obra deste tipo, nin as erratas espalladas polo texto dunha edición que se pretende luxosa, pero semellan menos xustificabeis cando xurden na procura de noticias do impresor Gherlinc, que non atopei por máis voltas que lle din ó libro e a pesar de titular un capítulo "Las imprentas de Monterrey" no que só hai referencias a imprenta da que saíu o Misal Auriense e a que Odriozola atribúe o Compostelan. Non pretendo buscar responsabeis da omisión nin moito menos atribuirlla ó autor, que se ocupou do tipógrafo en diversos traballos, citados na bibliografía da obra que se comenta –que por outra parte deixa fora títulos, mesmo *El Misal Compostelano impreso en 1495,* do propio Odriozola (1988)–, peroé un argumento mais para esperar unha segunda edición que faga valer os méritos desta. Aproveitaríase, xa que logo, para correxir erros e erratas: só no capítulo citado de Monterrei, ademais da esquecemento de Gherlinc, descríbense as signaturas tipográficas do Misal Auriense sen as separar axeitadamente e confundíndose en dúas: a primeira foi interpretada por Odriozola –sempre, non só nesta publicación– como paréntese ( ), cando se trata do carácter RUM abreviatura de -rum, característica do xenitivo plural latino. Obsérvase claramente no Misal tanto na marca do primeiro caderno como no texto ó longo de todo o libro, aparte de que así a transcribiron Hain no *Repertorium,* Haebler en *Bibliografía ibérica del*

siglo XV, e o *Catalogo de incunables de la Biblioteca Nacional,* publicado por García Rojo y Ortíz de Montalvan. Na derradeira signatura lése 110, en vez de I10, anque esta vez debeu de ser por un erro tipografico, caso tamin da referencia á tirada do Misal Compostelano que aquí se dí "copiosa" para seguidamente cifra-la en 100 exemplares en papel e 50 en pergamiño, cando ben sabía Odriozola que a cantidade impresa en papel sería de 700 exemplares.

A aportación de Barreiro consistíu na redacción dos capítulos referidos a época contemporanea. Constitúe a visión de conxunto mais completa da imprenta galega dos séculos XIX e XX e vai ser referencia obrigada para se achegar ó tema en canto esa nova edición que espero, corrixa os problemas que hoxe restan potencia a información. Cómprelle un espírito máis crítico que declare as fontes consultadas sen temor a perde-lo carácter de síntesis que o define. Non estaría de máis e coido que moitos interesados no asunto agradecerían o xesto que, máis que xeneroso, dotaría do rigor científico que lle corresponde a unha obra deste propósito. Seguindo os meus intereses procurei noticias do impresor Pazos, a quen estudei en modestas colaboracións nesta revista, e puiden comprobar que Barreiro actualizara o mantido ata aquí: Hoxe afirma (sen indicar fonte) que Pazos chegou a Ourense en 1819, cando na edición de *La imprenta en Galicia* de Soto Freire non comentou cousa á data de 1821 proposta por este. Que non hai nada dun *Boletín Oficial de la Provincia,* proposto por Carré (na citada obra de Soto Freire a única nota de Barreiro sobre o taller ourensan de Pazos afirmaba a existencia dese *Boletín,* por certo sen indica-la fonte, Carré). Que Pazos contratara en tres ocasións a impresión do *Boletín* (o de verdade) e as datas de publicación correspondentes (na outra edición que se cita, non hai a menor referencia). Que a primeira competencia chegaralle a Pazos cós tres socios que trouxeron a Moldes para estampa-lo Boletín. Etcétera. Comparto as súas conclusións -eu publiqueinas en 1988- pero agradecería que explicase de onde tomou os datos. Non espero que me cite, xa satisfai a miña vanidade noutros epígrafes; non insistiría no asunto de non dar cunha nota de que coñecera o meu traballo referido despois de remata-la redacción do capítulo, o que me leva a cuestiona-la miña estratexia na investigación. ¿Estou repetindo teses alleas? ¿De quén? ¿Onde as podo localizar? Por outra banda, unha ollada ás aportacións da bibliografía mais recente permitiría en ocasións elimiña-lo cartel de "no se conocen impresos de este período".

Nos capítulos de Barreiro as descripcións dos libros limítanse a transcripción do título e, poucas veces e sen método, unha breve descripción da extensión e formato deixando notar outra ausencia que xa parece crónica co precedente da edición da obra de Soto Freire: non se localizan os impresos citados no texto. Esa ausencia no se extende á parte elaborada por Odriozola, quen procura citar polo menos un exemplar de cada, referíndose no *Capítulo introductorio* a esa información como "absolutamente indispensable en un estudio bibliografico".

Os interesados na materia agradeceremos fonda e sinceiramente a próxima edición desta interesante obra.

A.P.A

Mª DE LAS MERCEDES GALLEGO ESPERANZA, *Evocaciones en piedra y bronce. Escultura pública en Orense.* Diputación Provincial. Ourense 1993, 196 pgs.

La autora, Catedrática de Bachillerato, es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, siendo el contenido de este libro parte de su tesis doctoral, que obtuvo la máxima calificación.

El libro hace un recorrido exhaustivo por la geografía orensana en busca de los monumentos que desde 1887 hasta la actualidad se han erigido para conmemorar, agradecer, exaltar o simplemente decorar.

Una ficha técnica precisa de cada uno de los 60 monumentos sirve de enmarque al estudio de los mismos. Estudio abordado desde la perspectiva de la historia del arte, sin olvidar el necesario contexto histórico en el que surgen, de ahí que con acierto se periorice el contenido atendiendo a las diversas etapas de la historia política española desde la Restauración a la Democracia.

Una breve noticia biográfica de los escultores que han realizado estos monumentos cierra el libro que supone una importantísima aportación a la bibliografía artística orensana.

Editado con dignidad se ilustra con abundantes fotografías aunque el tema y el serio tratamiento dado al estudio hubieran merecido un mayor alarde tipográfico.

En cuanto a la temática más abundante entre los monumentos cabe destacar los erigidos para evocar a personajes ilustres ya de ámbito nacional como el P. Feijoo o Concepción Arenal, o de un reducido ámbito local como puede ser Telesforo Ojea en Valdeorras o los Hermanos Prieto en Carballino, sin olvidar las memorias dedicadas a los orensanos que ocupan lugar destacado en el panorama de la literatura gallega como Curros, Otero Pedrayo, Cuevillas o Celso Emilio Ferreiro.

Entre los escultores que han trabajado estas memorias de piedra y bronce están: Asorey, Luis Borrajo, Buciños, Xosé Cid, Faílde, Acisclo Manzano, Aniceto Marinas entre otros.

Se trata, para resumir, de una obra seria, rigurosa y exhaustiva aunque abierta, ya que la escultura pública es de suponer y de desear siga aumentando su catálogo en Ourense, ya que como ha señalado la Doctora Gallego Esperanza, en relación con otras ciudades de Galicia, Ourense mantiene en este campo un comportamiento poco creativo.

A.L.M.

«O APOSTOLO, OURENSE E OS CAMIÑOS». Ourense 1993

«O Apóstolo, Ourense e os camiños» es el catálogo de la magnífica exposición que, con este mismo título, se exhibió en la sala del Aula de Cultura de Caixa Ourense durante la segunda quincena de junio de 1993. Coordinaron el mismo Miguel Angel González García y Tomás Vega Pato y los textos iniciales están

redactados por un equipo formado por Miguel Angel González García, Francisco Saa Delgado, Bernardino Pérez Muñoz, José Pérez Domínguez, Javier Limia Gardón, Elixio Rivas Quintas, Salvador González Crespo y José Hervella Vázquez. La mayor parte de los componentes de este equipo, además de Alfonso Prada Anllo y Elisa Fernández-Pousa Suárez, son también los autores de las fichas de cada una de las obras expuestas.

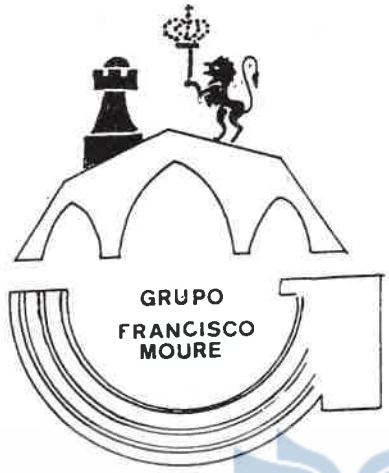
En los textos iniciales del catálogo se estudian las claves de la Exposición, así como los diversos aspectos del Camino Jacobeo (su cultura, historia, arte e iconografía) y de una manera especial los referentes a la provincia orensana. Las fichas, aunque esquemáticas, contienen una completísima reseña de las características y bibliografía de todas las piezas que figuran en la muestra. Las fotografías de la misma son de Mani Moretón.

A.L.M.

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE

PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE



PUBLICACIÓNS
DEPUTACIÓN DE OURENSE