PORTA DA AIRA

Nº 12, Ourense 2008
Homenaxe a Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro

Sempre foi positivo nos seus xuicios, e xeneroso nas súas miradas. Intelixente e cheo da sabia retranca dos que verdadeiramente saben que a vida é mellor vivila enchendo os días de cordialidade que non de rancores.

Como crítico de arte animou durante longos anos a tantos artistas que daban os primeiros pasos e mantivo xeneroso o alento garimoso sempre, para as súas andainas na percura da excelencia.

Naceu e viviu en Ourense, un Ourense que sempre amou apaixonadamente, un Ourense que coñecía e que quixo que fose terra chea de poesía e de amizade.

Aquí tamén morreu o 31 de marzal de 2007 e os seus amigos sentimos que á cidade se le morreu un dos fillos máis finos e intelixentes.

Sabía moito do vivir de Ourense, de teatro, de arte, da vida e foi un grandísimo poeta que si ó esquecen será pola cativez de os que pontifican sectariamente no mundo das letras.

Como membro do Grupo Francisco de Moure, sempre estivo cercán. Alentando todas as iniciativas, pondo sorna feliz cando fixo falta. Nesta revista publicou visións da actualidade artística como tantas veces o fixo no diario La Región, onde quedan en forma de breve artículo tamén moitas das súas fermosas colaboracións case cotiás.

Na Deputación Provincial onde foi funcionario soubo estar e facer.

Graciñas Segundo polo que nos distes, grazas en nome do Grupo Francisco de Moure porque a túa mirada, a túa verba e a túa vida iluminaron a vida artística da cidade con elegancia e verdade e a nos enriquecíchenos con túa amizade e sabedoría.

Tamén o Grupo sente ledicía de ter incorporado entre os seus membros a dúas persoas que polo seu traballo e pola calidade das súas vidas son de valiosas para facer do noso Grupo un referente da defensa o estudo do noso patrimonio. A dona Ana María Malingre e a Frei Mª Luis, monxe de Oseira a nosa benvida e a nosa gratitude

CONSEJO DE REDACCIÓN

D. Miguel Ángel González García. Presidente del Grupo Francisco de Moure.
D. Javier Garbayo Montabes, miembro del Grupo Francisco de Moure.
Don Manuel Ángel Pereira Soto. 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 n 12 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores:
Miguel Ángel González García, José Mª Eguileta Franco, José Manuel Hidalgo Cuñarro, Jaime Delgado Gómez, Ángel Galán y Galindo, Fernando González Suárez, F. Javier Garbayo Montabes, Fr. Mª Damián Yáñez Neira, Jesús Urrea, María Mercedes Gallego Esperanza, José Ramón Estévez Pérez, Elixio Rivas Quintas, Alfonso Prada Allo, Anselmo López Morais, Juan Luis Saco Cid.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Provincial de la Excma. Diputación Provincial de Ourense; la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García

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

PORTA DA AIRA
Edita Grupo Francisco de Moure
Ourense

Nº de Registro

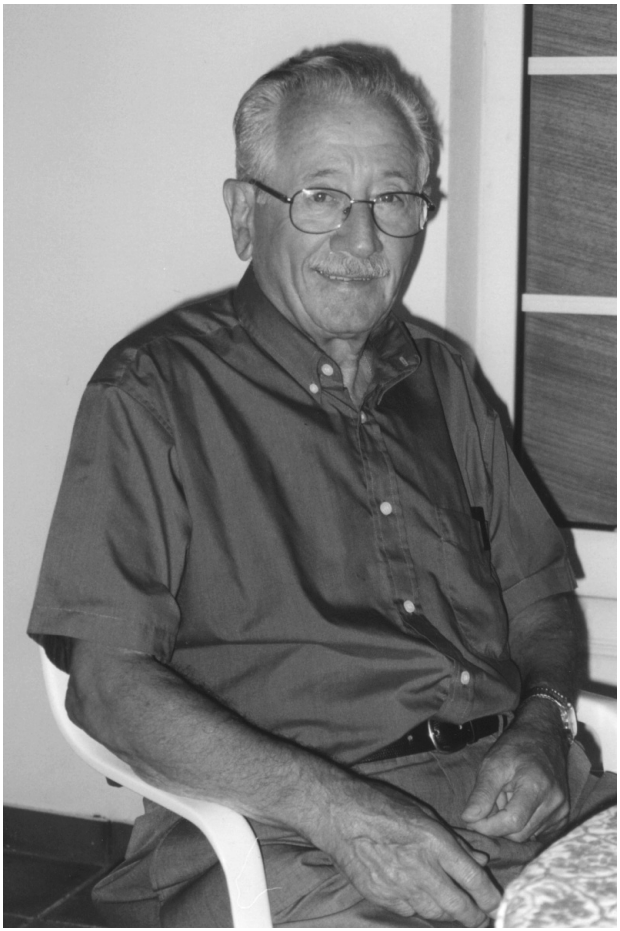
ISSN 0214 4964us

Correspondencia e intercambio
Apartado de correos nº 39

32080 OURENSE

Depósito Legal: OU 10-1996

Imprime:
Imprenta Provincial
Ourense 2008



Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro

ÍNDICE

LIMIAR EN LOUBANZA DE SEGUNDO ALVARADO

Xabier Limia Gardón
Responso a la muerte de Segundo Alvarado en San Eusebio de Coles (Sábado, 31 Marzo 2007) 9

ARTÍCULOS

Miguel Ángel González García
Fiesta y lección, sueños y esperanzas: teatro y vida en la Historia de Ourense 15

José Mª Eguileta Franco
Ourense, sucesión de ciudades estratificadas por el tiempo: el entramado romano 51

José Manuel Hidalgo Cuñarro
Los juegos de tablero medievales de la catedral de Ourense 107

Jaime Delgado Gómez
La Adoración de los Magos de San Juan de Camba (Ourense), quizá un "Unicum" que enlaza las Epifanías antiguas y alto-medievales con las del románico en adelante 159

Ángel Galán y Galindo
Los Marfiles del Museo de la Catedral de Ourense 181

VARIA

Fernando González Suárez
A torre ou fortaleza de Vilardecás 221

F. Javier Garbayo Montabes
Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la Catedral de Ourense. Siglos XVIII-XIX 229

Fr. Mª Damián Yáñez Neira
Proyecto de Museo de Oseira 257

Jesús Urrea
El pintor Diego Valentín Díaz en el Monasterio de Samos 273

Miguel Ángel González García
El retablo de Francisco de Moure para Gerónimo López de Guadalupe: nota documental 283

María Mercedes Gallego Esperanza
Buciños, X Premio Francisco de Moure 289

DOCUMENTOS E HISTORIA

José Ramón Estévez Pérez
Aportaciones para un diccionario de artistas y artesanos en Ribadavia y el Ribeiro, siglos XVII Y XVIII 305

Elixio Rivas Quintas
A orixe de Ourense nunha escritura de Celanova 357

Fray María Damián YAÑEZ NEIRA
Archivo actual del Monasterio de Oseira (V) 371

NOTAS

Miguel Ángel González García.
Tres nuevas obras atribuibles al Maestro de Sobrado o su taller 403

Alfonso Prada Allo
A sé ourensá e os libros impresos no século XV 413

Anselmo López Morais.
Una vajilla "Pickman" de la Familia Feijoo de Sotomayor 417

RESPONSO A LA MUERTE DE SEGUNDO ALVARADO EN SAN EUSEBIO DE COLES (sábado, 31 marzo 2007)

XABIER LIMIA GARDÓN
Socio fundador del Grupo Francisco de Moure.

Pudiera decirte, desde los púlpitos de este sacro recinto de tus mayores, Segundo, amigo Alvarado, con Darío, "*Que tu sepulcro cubra de flores Primavera*"[1]. Puede y debe decirse, porque así la tierra te será leve. Empero, ¡ay!, "*Sagrado y dulce, el coro de las nueve/ enmudece en su voz el contrapunto*"[2], y aunque orfos de ti, hijos y amigos, pues la vida murió, nos deja harto consuelo tu memoria[3].

Eras cómo aquel caminante del que hablara Rilke, que trajo a nuestros oídos, cuando lo leíamos en el diario La Región y La Hoja del Lunes (pues en nuestros oídos resuena aún), "*una palabra ganada, pura: genciana amarilla/ y azul. Quizá estamos aquí para decir: casa, / puente, cisterna, puerta, vaso, árbol frutal, ventana, / a lo sumo: columna, torre*". De adjetivación precisa, comunicabas con las palabras, sabiendo que más allá de la transmisión está la vida. Desde el mundo de la cultura, en cuyas aguas transitaste desde tus actividades profesionales, llevabas con *Segalvar*, en la bodega de tu bajel, emoción de conocimiento. Con consciencia, bogabas hacia aguas más profundas desde las tertulias del Miño y del Parque, transformando así aquella en sentimiento. Con Ricardo Outeiriño, Gimeno, Isidoro Guede o Luis Padrón, compartiste redacción e ilusión. Y también con intelectuales, artistas y "artistiñas". Risco y Otero Pedrayo, Eugenio Montes y López Cid. Tovar y Conde Corbal. Jaime Quesada y, sobre todo, Arturo Baltar, al que te unió tanto el país, cómo el paisaje y el paisanaje. Tu sombra es inseparable del grandioso belén del maestro del barro, magna obra que aguarda una definitiva intervención y un adecuado libro, desde los muchos textos que con maestría anual salieron de tu vieja *olivetti*.

Desde la estrecha calle de las Tiendas multiplicabas en Radio Orense tu presencia, aunando en tu actividad las necesidades familiares de los años cincuenta, y la pasión comunicadora. Compartiste las ondas con Ángel Huete, Julio Leal, Ricardo Alarcón, o Anselmo López Morais. Eras parte del grupo de opinión de la ciudad; y también de los círculos literarios, como aquel "Azor", con Pura Vázquez, Alfonso Alcaraz, Sarita Moure, Beatriz Santos o Pepe Santorum.

Amante de la música, fuiste Presidente de la Filarmónica. Melómano, y por ello, precisamente, ansioso de saber, de lo que puedo dar crédito en primera persona cuando en nuestra última tarde juntos aprendimos de Astor Piazzola.

¿Cuánto nos diste desde el teatro, desde Valle y López Cid, con Mishima, Chejov, Jean Cocteau, Eugéne O'Neill, y Anouilh en medio? ¡Cuánto, desde el amado Vicente Risco de "*O bufón d'El Rei*" y su inteligente ironía! Cuando dirigías el grupo de teatro de la O. J. E. y, después, el Grupo Valle Inclán, tenías cátedra de docente de la escena. Con Chonina Vilanova, Dora Espinar y su hermana, Marisa Calvo, y más actores. El pasado 29 de diciembre, recibías su homenaje en el Simeón de la Diputación, con una puesta en escena de Carlos García Manzano, y la declamación poética de Fernando Ramos, Milucha Rodríguez, Marisa Calvo, Mª Luz García, Elisa Feijoo y Fernando Gabelo, con los que en los últimos años habías pretendido recuperar el valor de la palabra, a través de la recitación, con el Grupo "*Palabra viva*". Pocas semanas antes te habían concedido el "*Premio Galicia de Xornalismo Deportivo*" en Santiago de Compostela, concedido por tu trayectoria profesional.

Pero ella era más amplia. Así, los comentarios a las exposiciones artísticas, que fueron parte trascendente en tu actividad. En ellos, con finura de esteta, completabas los adjetivos con citas teatrales y musicales, enriqueciendo de cultura, y belleza, la prensa. Era este el campo preferente desde el que compartíamos inquietudes. Así en el Ateneo, del que fuiste mi Presidente, y luego en el Grupo Francisco de Moure para el estudio del arte orensano, que fundamos con otros amigos, hace unos veinte años, en cuya revista *Porta da Aira* hiciste desde el primer número la crónica de las exposiciones con juvenil aplicación. Igual empreño pusiste siempre en nuestra reunión anual otoñal en el Monasterio cisterciense de Oseira, en la que te era parte importante el posterior cocido en el Bar escudo primero, y últimamente en la hospedería monástica. Compartir contigo desde el aliento poético de *Metástase da Paixón*, del buen amigo Esteban Plaza, a comienzos de año, en cuya introducción decías que ibas "*namorado*", como el poeta[4], fue lección gratuita desde tu postrera dolencia.

Si el "*hombre es la medida de todas las cosas: de las que son en cuanto que son; de las que no son, en cuanto que no son*" (Protágoras de Abdera), ahora que has llegado a tu Ítaca celeste, sabrás ya tu verdadero nombre, ese que Dios te habrá entregado en esa piedrecilla blanca de la que habla el Apocalipsis. Porque, te habrá hallado justo, como espero. Yo lo vi desde el anillo del ser en el que me dejaste entrar con la generosidad de un amplio corazón, y la lozanía de juventud en la fértil senectud. Vale.

NOTAS

[1] Desde Rubén Darío (1867-1916), que escribió el *Responso a la muerte de Paul Verlaine*, tomo prestado con la debida venia poética el título para un amigo poeta. El texto se halla en prosas profanas, tomo XVIII de las *Obras Completas*, Madrid, 1927, págs. 143-145. El libro *Prosas profanas* salió a la luz en 1896.

[2] *Funeral elogio a Padre Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, predicador de Su Majestad*, primer verso del segundo cuarteto del soneto que Francisco de Quevedo le dedicó, cfr. *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, 1963, I, pág. 303.

[3] Alusión al final de la celebérrimas *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1440-1479), Don Rodrigo Manrique, Conde de Paredes de Nava, condestable de Castilla, maestre de la Orden Militar de Santiago (1406-1476): "*y aunque la vida murió,/ nos dexó harto consuelo / su memoria*".

[4] "*Ai Deus, se sab' ora meu amigo / com'eu senheira estou en Vigo! / E vou namorada*", cfr. Martín Códax, poema IV, en César Morán Fraga, *Río de Son en Vento*, 1999, reproducido en *Antoloxía da lírica medieval*, Biblioteca 120 Galega, La Voz de Galicia, 2001, p. 51. Se conserva en los Cancioneros apógrafos italianos (*Cancioneiro da Vaticana* y el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, antes en la *Colocci-Brancutti*), además en el *Pergamiño Vinde*l, que se encuentra en la *Pierpont Morgan Library* de Nueva York (V 887 / B 1.281 / PV 4, respectivamente).

ARTÍCULOS

Miguel Ángel González García

FIESTA Y LECCIÓN, SUEÑOS Y ESPERANZAS: TEATRO Y VIDA EN LA HISTORIA DE OURENSE

El contenido de este trabajo en gran parte fue ponencia en un Congreso sobre teatro cuyas Actas nunca vieron la luz. Qué mejor oportunidad de publicarlo que en el número homenaje de PORTA DA AIRA a Segunda Alvarado, que tan amigo fue del teatro y que tan fecundamente hizo del teatro amistad, cultura, generoso lugar de encuentro y lección sabia de humanismo.

Agradecerle su vivir generoso con Ourense y su amistad estimulante para conmigo es una deuda que al menos estas líneas quieren reconocer.

Fiesta porque el teatro se engarzó como un elemento más en la oferta lúdica del pasado. Teatro como fiesta para salir de los caminos más grises de la vida ordinaria.

Lección porque se le confió ser ejemplo y como una escuela que se ofrecía atractiva para tantos que no sabían leer pero si escuchar y ver. Y comulgando con esto el modelo "teatral" del arte que ponía en escena grandes acontecimientos o programas teológicos como sucede con el pórtico del Paraíso.

Sueños. Si la vida es sueño, a veces los sueños son un modo de vivir y el teatro se hizo sueño o también llamada a despertar de los sueños. El teatro como evasión de una realidad dura o como aliento de un porvenir posible aunque incierto.

Esperanzas, lo que se desea, lo que se necesita se representa, las carencias las críticas, los silencios obligados se convierten en el grito de una representación.

Teatro y vida, se dan la mano, y el teatro se convierte en una declaración de lo que es la vida, en un documento para señalar los derroteros del modo de pensar, de juzgar, de creer y de vivir.

Se analizan diversas obras de arte, un retablo es tantas veces un modo de poner en escena la vida, se dan a conocer algunos documentos con noticia de obras y momentos en los que el teatro se hizo elocuente testimonio de la historia y se hace referencia a dos representaciones casi a modo de "auto sacramental" que perviven en las costumbres de Ourense: la batalla de moros y cristianos de A Sainza y el auto de la fiesta de la Cruz de Laza.

EL TEATRO ESTATICO

Me imagino que definir lo que es teatro, será una pretensión que no alcanza cotas de unanimidad, que habrá matices que alargan o encogen el espacio que permite determinar qué es y qué no es teatro.

Pero lo que si es claro que el teatro ha mantenido relaciones muy directas con otros campos del arte y que también han sido muy evidentes las vinculaciones, los préstamos, las dependencias, las influencias del teatro y el cine, la música, la arquitectura, las artes plásticas en general.

No sólo por la participación de músicos, arquitectos, pintores o escultores en el montaje de una obra teatral, sino también en la cierta influencia del teatro vivo en determinadas representaciones artísticas.

El Profesor Serafín Moralejo[1] lo afirmó en relación con una serie de tímpanos góticos del ámbito compostelano que representan la Adoración de los Reyes, en los que se evidencia que eran las representaciones "teatrales" de un auto de los Reyes Magos las que inspiraban la representación en la que la imagen de la Virgen era una talla y el resto de los personajes actores vivos. A modo de simples ejemplos veamos algunas obras del arte auriense donde se puede descubrir un tratamiento teatral de sus contenidos.

El Pórtico del Paraíso

En este sentido se puede considerar como una verdadera puesta en escena apocalíptica el Pórtico del Paraíso de la Catedral. El mismo Moralejo[2] al hablar de su dependencia del Pórtico de la Gloria compostelano, habla de una partitura que de nuevo se interpreta y lo mismo puede hablarse de un guión que de nuevo se representa. Todo concierto y toda representación siendo en sustancia lo mismo son siempre distintos.

Allí hay un escenario, unos personajes, unos textos silenciosos pero capaces de comunicar un mensaje. Y siempre ha tenido unos espectadores que se han detenido a considerarlo a escuchar la música silenciosa de los ancianos y los diálogos mudos pero elocuentes de los profetas y de los apóstoles.

Los retablos.

Es cierto que puede parecer forzada esta vinculación de los retablos con el teatro pero no lo es, sino que hay una relación coherente, un retablo no deja de ser un escenario o una sucesión de escenarios, caso del retablo mayor de la Catedral de Ourense,[3] donde se recrea un ambiente, unos personajes, hay un atrezzo, unas vestimentas convencionales... unos diálogos que se hacen sonoros en la predicación o en la simple proclamación de los textos de la Escritura. En otros retablos el escenario es todo la máquina arquitectónica, como el pequeño retablo del Nacimiento del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de

Vilamaior do Val, donde los personajes en tallas de bulto redondo pueden incluso cambiar de ubicación dentro de la escena.

El sepulcro del Obispo Desconocido

Y el llamado sepulcro llamado del Obispo Desconocido, siglo XIV, en la capilla mayo de la Catedral-Basílica, la representación se detiene con detalle en cada uno de lo personajes de unas honras fúnebres que son tantas veces de una teatralidad intensa. Para luego explicar con voluntad también teatral el drama del juicio final, siguiendo el guión marcado por el Apocalipsis.

Los ejemplos de esta teatralidad estática se podían multiplicar.

LOS MONUMENTOS: UN MONTAJE TEATRAL PARA EL JUEVES SANTO

Otra nota de clara relación del arte con el teatro, en este caso manifestando la influencia que tiene el teatro en algunos usos o costumbres de la liturgia católica, o a la inversa, son los llamados monumentos del jueves santo, o también sepulcros donde se dispone la Eucaristía y se evoca de algún modo la muerte de Cristo, dentro de las celebraciones de la Semana Santa.

Fueron comunes a todas las Iglesias, aunque son ya poquísimos los que se conservan y menos los que lo hacen con un poco de dignidad, ya que los cambios litúrgicos del Concilio Vaticano II, los declararon desgraciadamente obsoletos. Se siguen colocando el de Beade y el de la parroquia de san Xes de Vilariño de Lobeira y se ha rescatado y colocado en el Museo abierto en el castillo el de la parroquia de Monterrey, los dos primeros son del siglo XVIII el tercero del XIX. Se trata de un verdadero y auténtico escenario, con sus telones, fondos, bastidores, bambalinas, pintadas sobre lienzos con paisajes, o personajes de la pasión.

A modo de ejemplo documentalmente tenemos noticia de los existentes en:

-OURENSE. Catedral Pintado por Benito Gómez en 1598.[4]

-SOBRADO DO BISPO. En 1693 se contrata con el pintor portugués Fructuoso Manuel. “Juan de San Pedro de Santa María de Sobrado le contrata hacer cuatro paños pintados para el sepulcro de la Iglesia de Santa María de Sobrado que se hace cada año. En uno de los paños de los lados dos pasos de la pasión el prendimiento y llevar la cruz a cuestas y en el otro paño que es la frontera el monte calvario y Cristo Crucificado y el baxamiento de la cruz que ha de ser conforme a la quinta angustia que está en el altar de la Iglesia Mayor de esta ciudad donde se dice la misa de alba. Y el otro paño de la otra parte ha de poner un crucifixero que es cuando clavaron a Cristo en la Cruz y en el mismo paño a de pintar Cristo a la columna conforme pide el paso y el otro paño que es cielo de arriba a de pintar el sol eclipsado y luna y estrellas de buena pintura y tintas finas y buenos bultos conforme a los pasos de la pasión y ha de ser obra bien

hecha y bien acabada que muestre devoción a vista del Obispo fecho para el domingo de ramos primero que viene de este año.[5]

-PARTOVIA, pintados en 1816 según indica una data de la Fábrica de ese año "En lienzos para el monumento, su pintura y más aderezos, 2038 rls"[6]

LA SEMANA SANTA: EL DESENCLAVO y LA PASION

Otra ceremonia del entorno de la Semana Santa, que tuvo presencia en la historia de Ourense de claras connotaciones teatrales es el Desenclavo, muy común en villas y ciudades y aún pueblos hasta tiempos no muy lejanos. Se trataba de un acercamiento escénico de mucha aceptación popular. Se celebraba el Viernes Santo. La figura de Cristo muerto, con los brazos articulados, que se utilizaba en la ciudad de Ourense se conserva en la Iglesia de Santa María Madre, servía como "protagonista de la escena" del desenclavo. En la plaza mayor se disponía sobre la cruz y luego mientras un predicador conmovía con el relato, sacerdotes representaban a los piadosos varones del Calvario y desclavaban a Cristo colocándolo en la urna y luego se desarrollaba la procesión del Santo Entierro. En este sentido es de gran interés un lienzo de Medina del Campo donde con todo lujo de detalles se representa la escena del desenclavo, que no diferiría mucho de lo realizado entre nosotros.

Auténtico espectáculo teatral que si se perdió en Ourense y otros lugares como Ribadavía, Viana do Bolo o Berán donde la existencia de Cristos articulados certifica la celebración, se conserva en As Ermitas, tierras de o Bolo, donde toda la Semana Santa puede catalogarse como espectáculo con los ingredientes que se pueden exigir en el teatro al género dramático. También Arnoia, Xunqueira de Ambía, A Rua... mantienen con menos solemnidad este "teatro"

No voy a seguir desgranando referencias y noticias sobre este capítulo de la Pasión ya que son muchas las posibles y sólo señalar la "mentalidad" teatral que está presente en los Sacromontes, nacidos al calor de la Contrarreforma en la Italia del norte, principalmente en el arzobispado de Milán y que tienen una prolongación en los sacromontes portugueses con el Bom Jesús de Braga a la Cabeza, y por la influencia de éste el de As Ermitas, y el de los Milagros. La escenificación de la Pasión ya con todos los ingredientes exigibles al Teatro, (que alcanza cotas altas de calidad en ciudades de Alemania o en Olesa de Montserrat en Cataluña) estrictamente no la he logrado documentar en el pasado pero es más que posible existiese. En años recientes se representa en escena en algunas parroquias, interpretando los papeles los vecinos del pueblo: Celanova o Xunqueira de Espadañedo sirvan de ejemplo.

La escenificación del encuentro entre Cristo la Virgen en la Calle de la Amargura o el Domingo de Pascua, del Resucitado con Nuestra Señora son otros capítulos de esta puesta en escena sacra que va acompañada unas veces de diálogos y otras de música subrayando el dolor o la fiesta del evento.

El CICLO DE NAVIDAD

Entre las muestras de Teatro Sacro más antiguo e intensamente difundido con posible existencia en muchísimas parroquias y con textos que de conservarse como en otros lugares (en el Cercano Bierzo, se han localizado algunos texto) nos ofrecerían las primeras muestras del género dramático están los llamados Autos de Navidad, algunos de alta calidad literaria, otros más clasificables dentro de la literatura popular, que no significa que estén faltos de interés.

El Nacimiento y la Epifanía son como los dos polos de un ciclo festivo, que intereso a todas las artes y a todos los géneros literarios.

Las llamadas pastoradas acompañadas de villancicos y ofrendas fueron comunes en casi todos los pueblos.

Sin nexo de relación histórica con estas costumbres perdidas, en dos parroquias de Ourense en décadas recientes, se escenifica con actores del pueblo el Nacimiento, se trata de Dacón y de Bentraces.

LOS CARNAVALES

También cabría considerar los aspectos de teatralidad de algunas tradiciones del Carnaval, particularmente los tan característicos de Laza, Verín o Xinzo, con sus máscaras, danzas y vestimenta tan peculiar, cumpliendo unos ritos que suponen la existencia de un guión, pero nos apartaría del contenido más estrictamente teatral de la ponencia.

LOS ANONIMOS COMEDIANTES, TITIRITEROS

Estoy cierto que un capítulo no despreciable de la vida teatral no se podrá escribir nunca, no ha solido dejar rastros, a menos que haya existido alguna conflictividad que obliga a declaraciones judiciales, son los comediantes y titiriteros que recorrían con sus carromatos los pueblos incluso hasta décadas medias del siglo XX, y que fueron muy frecuentes en muchos siglos de historia. Auténtico acontecimiento en la quieta vida de los pueblos, Gustavo Doré tradujo a algún grabado estas gentes de la farándula casi siempre sospechosos y no bien catalogados en la casi siempre injusta oferta de valoraciones superficiales que hacemos de los desconocidos.

No han generado apenas documentación y su rastro se pierde en la memoria de los más viejos y se recupera muy puntualmente en alguna partida de defunción, en algún mandato de las Visitas Pastorales o en los papeles de la justicia.

Hay un acuerdo sinodal de Mondoñedo que a falta de uno propio, que probablemente lo hubo, nos ofrece información sobre estos actores y sobre las prevenciones clericales que suscitan estos personajes indocumentados y anónimos. Es del sínodo de 1541, del obispo y gran literato Don Antonio de Guevara a quien

quizá por sus refinados gustos literarios molestaban más que por razones de moralidad las farsas que representaban gentes de la farándula:

"nos constó por la dicha visita que muchas personas vagamundas se andan en el tiempo santo de Quaresma y Semana Santa a hazer representaziones, a manera de farsas del mundo, de las quales se siguen muchos inconvenientes, es a saber: que dicen en ellas muchas cosas que no hay en los evangelios y ansimismo, que hacen y causan muchas risas y placeres en los que lo oien y ansi mismo dejar de oir misa maior los días de domingo y fiestas, por concurrir a do aquellas representaziones se hacen, lo cual todo es no en alabanza sino en vituperio de Christo, por la presente ordenamos y mandamos, so pena de excomunión y de dos mil maravedis aplicados ut supra que nadie sea osado de hacer las tales representaciones ni remembranzas en la iglesia ni fuera de la iglesia. Y so la misma pena mandamos a todos los súbditos de nuestra diócesis no las vaian a ver y so la misma pena, mandamos a todos los clérigos, rectores no lo consientan hacer.... Y no queremos por esta constitución privar ni inhibir las cofradías ni la procesión de la santa Veracruz, como se suele hacer, sino que antes la confirmamos y aún, si para ello es necesario, de nuevo damos licencia."

EL CORPUS: DANZAS Y TEATRO

Pero si hay que fijar un hecho del pasado que motivó interesantes, variadas y duraderas relaciones con el teatro es la Solemnidad del Corpus Christi. En todas partes y concretamente en Ourense. No se ha estudiado como se estudió por Filgueira el de Pontevedra, quizá porque aquí se purificó con mayor eficacia la procesión eucarística de todos los añadidos felices que tuvo al participar en un estimulante pugilato en ella gremios y cofradías, que aportaban representaciones escénicas, a modo de sencillos autos sacramentales, danzas rituales, músicas ceremoniales, decorados que convertían las ciudades, Toledo ofrece todavía un espectáculo llamativo, en verdaderos teatros o escenarios en los que representar triunfos, loas y misterios.

Cuando en 1437 el obispo Don Diego da unas ordenanzas sobre el lugar que debería ocupar cada cofradía en la procesión del Corpus, porque en esto de las precedencias no se conformaban fácilmente, nos indica preciosamente alguno de los elementos presentes en el cortejo procesional: Primero irían la cofradía de los carniceros con su toro, luego la de San Miguel con sus oficios, después la de Santa Eufemia con sus oficios y la coca (tarasca que en Galicia y otras partes sacan el día del Corpus, dice el diccionario), Luego la de San Sebastián con sus juegos y oficios y después irían la de Santa María Madre y la del Corpo Santo con sus juegos, cirios y oficios.[7]

Pero además de la teatralidad inherente a cualquier cortejo, en este caso procesional, el corpus era la ocasión para ofrecer una canónica representación teatral contratando compañías profesionales, disponiendo un espacio adecuado y

siguiendo un texto concebido con finalidad escénica ya buscando la edificación o la diversión.

La procesión del Corpus se convierte en uno de los espectáculos más interesantes a modo de plataforma donde se conjugan todas las artes, el llamado arte total en el que se imbrican armoniosamente las artes plásticas, con la música, las artes escénicas, los olores, los paramentos religiosos, la ornamentación de las casas. La fiesta del Corpus se convertía en la cima de las celebraciones festivas sacras y también profanas.

Veamos algunos de los documentos de protocolos que nos ofrecen datos sobre el teatro o las danzas aurienses en el pasado de la ciudad, vinculados con la vida devocional de la ciudad. No es una investigación documental cerrada, ya que la sistemática búsqueda en el fondo de protocolos proporcionará otros datos de indudable interés.

Danza y comedias para el Corpus de 1608

El 9 de mayo "*el Licenciado Inocencio Salgado, abogado y Pedro Pereira, mayordomos de la Cofradía de San Sebastián se conciertan con Bartolomé de Montiel, vecino de Sevilla y Diego de Bargas vecino de Madrid para que estos y su compañía hagan una danza con ocho danzantes y libreas buenas y vistosas de suficiente vista y calidad y dos comedias la una a lo divino en la catedral de esta ciudad y la otra a la plaza de ella a lo umano a contento de dichos mayordomos todo ello el día de Corpus Cristi todo en la fiesta que ese día se celebra en la catedral y procesión general della y para seguridad de ello dexaran en casa de uno de los dichos mayordomos dos arcas con todo el hato dellas para que las tengas en prendas e hipoteca… Les pagaran el día del Corpus mil reales en dinero y les pagaran la posada tres días y todos ellos les daran de comer…"*[8]

Como se ve es importante la apariencia y por ello se pide que las libreas sean vistosas y se trata de asegurar el cumplimiento del contrato dado que la dificultad de los viajes podría impedir la puntualidad en el desarrollo de un complemento tan importante para las fiestas del Corpus.

Este mismo año de 1608, el Cabildo por su parte añade a lo anterior un contrato por su parte con los mismos "empresarios". Concretamente el 6 de junio acordó lo siguiente: *"asimismo se ordena a las Srs. Doctor Nogueira y Licenciado Sotelo traten con los comediantes que aquí están hagan una comedia que se honesta y dos entremeses y otra danza o lo que mas mejor le parecieren y lo concierten con ellos y concertándose con ellos se haga el tablado entre los dos coros en la forma que estubo el día del Corpus para que en la octava hagan dicha comedia y regocijen la fiesta."*[9]

Tratándose de un contrato clerical no extraña esa precisión sobre la moralidad de la obra "que sea honesta", es curioso destacar el lugar de la representación: en la Catedral en el espacio situado entre el coro y la capilla mayor.

1614. Concierto y cuentas entre comediantes

Ante la agresión que sufre estando en Allariz Cristóbal de Mudarra, violentado su aposento y llevándole por la fuerza por una deuda, el vestuario suyo y de su mujer, a dos de agosto, en Ourense, ante el Corregidor parecen presentes "Juan de Vargas autor de Comedias y Cristóbal de Mudarra representante estantes en la ciudad", para dejar aclaradas las cuentas entre el autor y representante al acabar el contrato entre ambos. La deuda es de Mudarra al autor e importa 376 reales que ambos acuerdan se pague en vestidos y ambas partes nombran sastre que determine el valor y será un vestido de gorguera labrado y guarnecido de pasamanos negros que es ropa y saya y un jubón de seda de Sevilla guarnecido de mujer y ello se tasó en la dicha cantidad[10]

1614. Contrato de la Cofradía de San Sebastián.

El 25 de febrero de 1614 en Ourense de una parte Diego de Monserrate, autor de comedias por si y en nombre de los demás hombres y mujeres representantes de su compañía... y de la otra Antonio de Cervela platero como mayordomo del Señor San Sebastián se concertaron en esta manera: "que el dicho Diego de Monserrate ha de venir a esta dicha ciudad con toda su compañía que ha de ser buena cuatro días antes del Corpus Cristo que viene de este dicho presente año para que este día hagan un auto bueno a lo divino en la Iglesia catedral de esta dicha ciudad, antes de salir la procesión y en saliendo la han de acompañar con buenos vestidos de saraos y sus máscaras y trajes del dicho sarao con todos sus instrumentos, por lo menos ocho personas, con los cuales han de ir tañendo y danzar en las partes que le fueren señalados hasta volver a la dicha catedral la dicha procesión con el santísimo sacramento y el dicho día del Corpus así mismo ha de haber en la plaza pública asesta ciudad este dicho día del Corpus una comedia así mismo a los divino como fuere pedido por los dichos mayordomos e justicia desta ciudad que mas quisieren, por lo cual le han de dar y pagar el dicho Antonio Cervela y su compañero mil y seiscientos reales en esta manera..."

Tras indicar la forma de pago se indica que han de presentar la comedia y auto para que los regidores vean si son bueno y si no lo fueren las cambiarían. Como fianza dejan en poder del Licenciado Espinosa, abogado y regidor de la ciudad ocho vestidos de mujeres y hombres de colores de sarao que son de damasco con franjas y demás adorno. También se compromete el mayordomo los días que estén en Ourense no pasando de cuatro, a darles de comer y beber.[11]

1618. Danza del Corpus de la Cofradía de Santa Eufemia.

El 30 de abril el mayordomo de la Cofradía de Santa Eufemia se conciertan con Pedro das Casas tamboritero vecino de Villanueva de los Infantes y se concertaron y convinieron para que taña a la danza y ensayos que se ha de hacer de la dicha cofradía el día de Corpus Cristi y asistir a los ensayos con los danzantes en la villa de Bentraces donde son vecinos y venir con ellos el día que vinieren para que se haga la fiesta como es costumbre. Le pagaran siete ducados.[12]

1624. Contrato teatral para el Corpus de la Cofradía de San Sebastián

El 17 de abril, Pedro Dogal y Francisco González, casullero, en nombre de la justicia y regimiento de la ciudad se conciertan con Lorenzo de los Ríos autor de comedias estante con su compañía de representantes (representante. 5ª entrada de DRA 5. Actor de teatro y actriz.) (Autor: 4ª entrada En las compañías cómicas, hasta principios del siglo XIX, el que cuidaba del gobierno económico de ellas y de la distribución de caudales), para que asista el día del Corpus Christi a la fiesta de la Cofradía de San Sebastián que hace al santísimo sacramento ha de acompañar al santo y en la Iglesia hacer un auto del santísimo sacramento y después venir con la procesión por las calles y por la tarde harán una comedia en la plaza mayor que sea muy buena y le darán por ello 1750 reales, debiendo estar el autor y compañía dos días antes del corpus[13]

1629. Buscando actores

Poder de Antonio de Espinosa autor de compañías de representantes y Francisco Solano, Joaquín Pérez, Onofre Lazcano, Felipe Lobato, representantes de dicha compañía residentes en la ciudad de Orense a Juan Alvarez de Mercado, representante de dicha compañía para que pueda ir a la ciudad de Valladolid y otras partes y *"traer las personas que le paresciere ser necesarias y convenientes para la dicha compañía y hacer los conciertos y partidas que sea necesario y menester..."* [14]

1632. Francisco Solano.

Olga Gallego[15] señala que este año se contrató la compañía de Francisco Solano y su mujer Isabel de Quesada, autores de compañías de comedias.

1635. Contrato con Granados, empresario teatral

El 31 de marzo, los cofrades de San Sebastián dan poder para "concertar" las fiestas del Corpus con Granados, autor de comedias y su compañía u otra cualquiera y en la misma fecha la Cofradía de San Miguel contrata con este Antonio

Granados, autor de comedias las que encargaban estas cofradías de san Sebastián, San Miguel y Santa Eufemia el día de Corpus y los dos siguientes.[16]

1640. Sebastián de Riaza.

Noticia escueta que ofrece Olga Gallego en la obra citada, de haberse contratado este año a Sebastián de Riaza.

1642. Juan de Salazar.

Igualmente la misma investigadora señala que este año se contrató a Juan de Salazar, autor de comedias, vecino de Lisboa.

1650. Alonso Caballero.

Para la fiesta de San Roque de contrató la compañía de Alonso Caballero (Dato de Olga Gallego)

1652. Alonso Caballero.

Repitió contrato este autor de comedias este año según dato de la misma Doña Olga

1661. Un tamboritero

A 8 de marzo Francisco Pérez mayordomo de Santa María Madre se conciertan con Pedro González vecino de Santa Cristina de Villarino, tamboriterio para que venga a tocar en adelante en las dos fiestas de la Virgen una por Pascua de Flores y otra por el Corpus, pagándole ocho ducados. Debiendo tocar a las danzas y regocijos que se hicieren[17]

1681. Una empresaria y actriz

El cinco de abril los regidores de la Ciudad Don Francisco Abraldes de Mendoza y el Sr. D. Roque de Cárdenas se conciertan con José Serrano, cobrador de la Compañía de Comedias de Serafina Manuela, autora della residente en Santiago y Serrano residente en esta ciudad, los cuales con poder el Serrano de la autora y mas personas en el expresadas, papeles de dicha compañía acuerdan venga dicha compañía a Ourense a las fiestas del Corpus a hacer comedias. El día del Corpus asistirán los dichos comediantes con vestidos de toda gala y lucimiento, para el adorno de dicha procesión y en la Iglesia mayor o pare que se les señalare y estuviese hecho el tablado y bestiario por cuenta de la ciudad se ha de hacer y representar un auto sacramental de los mejores que tubieren y ese día por la tarde una comedia y otras dos en los días siguientes al corpus y primero y ante

todas cosas una entrada en la plaza con la cofradía de San Sebastián, y se escritura que en caso de mal tiempo o por alguna disensión con el Cabildo no se pudiese hacer alguna comedia no se le pagará. Se le pagarían 3500 rls vn, tres mil por las fiestas y 500 "para los carruajes y caballerías en que han de venir desde Santiago.

Ademas dicha autora queda autorizada por el Cabildo para representar las comedias que le pareciere en patio que se le señalare para lo cual se le han de dar las tarimas[18]

1732. Líos en una representación de la fiesta de San Rque

Asunto judicial por problemas en la representación de la Historia de San Lorenzo el día 16 de agosto fiesta de San Roque, cuya cofradía se encargaba de la obra. Curiosa la descripción del liosos festejo según la declaración de Antono de Losada:[19]

«En este presente año de 1732 yo, Antonio de Losada, escribano de S.M. vecino de la ciudad de Orense, fui mayordomo de la Cofradía y fiesta del glorioso San Roque, que se celebra en ella el 16 de agosto, por voto jurado de los vecinos y Concejo y en dos días distintos se hacen fiestas el uno el día de Santiago, una por un mayordomo y el otro dicho día de San Roque, que es el que a mi me tocó, y para esta fiesta concurren vecinos de mayor estado y solo habiendo papeles bajos sirven oficiales, he dispuesto exponer en la plaza por fiesta la Historia del martirio de San Lorenzo, y para ella «dibertí» papeles principales entre vecinos y por ofrecerse el hacer de Lucifer con algunos domésticos, espíritus infernales, teniendo conocimiento de que este papel lo hacía bien José Vázquez, zapatero de obra prima, se lo he echado y para que eligiese otros 7 u 8 que le fuesen asistiendo, recibió el papel y se cargó de ello. Llegó la tarde del día de San Roque y estando el corregidor y regidores en forma de ciudad en el corredor de sus Casas Consistoriales, el Cabildo eclesiástico de la Catedral en el suyo, el Señor Obispo con su familia en las ventanas de su Palacio y la más de la gente en la plaza de la vecindad de la ciudad y de afuera, para ver las fiestas después de haber cumplido yo dar el extracto de la historia a la Ciudad y otro al Cabildo porque el del Señor Obispo ya se había dado el día antecedente según costumbre, se dió principio a la entrada yendo delante el otro mayordomo, yo gobernando y disponiendo mi historia y estando prevenido un tablado con sillas y dosel para el asiento y teatro del Emperador tirano, senadores y otro príncipe, luego que dió la Historia vuelta a la plaza y detrás de todos Lucifer y sus domésticos, tomó asiento el emperador debajo del dosel, senadores y príncipe y por los soldados de su guarda, envía a buscar a San Lorenzo el que han traído a su presencia en hábito clerical, estando a este tiempo acordonados los papeles alrededor de la plaza, al cual el emperador mandó diese adoración a sus dioses y entregase el oro y plata y riqueza de Sixto Papa. El santo le pidió tres horas de térmi-

no para traérselas, concediéndosele y luego fué y trajo delante el emperador, los bueyes y un carro cargado de pobres y le dijo que aquellos eran las riquezas y no tenía otras. Lleno de rabia y furor el emperador le mandó llevar a la cárcel por sus guardas y luego se previno casi en el medio de la plaza dos hogueras con unos poquitos de manojos, desviadas una de otra y en medio, sin que pudiese ofender el lumbre, se puso unas parrillas de hierro y una tabla encima a cuyo tiempo entró San Lorenzo en la plaza cercado de guardas y atrás los espíritus infernales y dando vuelta junto a los papeles que se hallaban en orden, por ser gentiles, les iba predicando para que se convirtiesen a la fe católica y luego que llegó delante, el emperador le mandó lo mismo que ya le tenla mandado y que si no lo cumplía le había de hacer entrar en la hoguera, a cuyo tiempo despreciando el mandato, poniendo los ojos en el cielo y dando a Dios alabanzas se quitó el hábito clerical y quedándose en botarga se puso encima de la tabla de las esparrillas, yo inmediato a él, ministrándole lo que había de hacer y responder al emperador y a los 4 ministros del suplicio y estando yo divertido en este ministerio, los domésticos, espíritus infernales, se juntan y cierran todos conmigo por atrás, unos venciéndome los brazos y otros llevándome en peso por las piernas me entraron junto a las esparrillas, sintiéndome yo el fuego debajo de mi hábito. Se alborotó el Corregidor, regidores y el Cabildo eclesiástico dando graves voces y alaridos y lo mismo todo el pueblo; el corregidor mandando a los ministros que los prendiesen y algunos del Cabildo que se prosiguiese la Historia de manera que a no ser el papel que hacía de San Lorenzo que por estar inmediato ayudó a perturbar, de hecho me echaban encima del fuego y al instante se bajó a la plaza el Corregidor y regidores mandando se ejecutase la prisión y se escaparon algunos de ellos y habiendo Mateo Garcia asido a uno y quitándole la máscara se halló ser Marcos Casares, zapatero, el cual entregó a Juan del Campo, ministro del Corregidor, estando junto a él Juan Fernández veedor, también, ministro, y lo dejó escapar por miedo del gran tumulto de gente y el dicho José Vázquez, papel de Lúzbel, que fue el único que no concurrió al caso, estuvo observando los movimientos; deshizose toda la historia quedando la gente escandalizada de haber sucedido semejante cosa y clamando se hiciese severo castigo y todos sentidos por no haberse continuado la fiesta diciendo habla más de 10 años no se había puesto en la plaza como ella, el corregidor fue por su persona, con asistencia de sus ministros y Martín Fernández escribano del Ayuntamiento, y embargó los bienes a dicho Marcos Casares y a dicho José Vázquez le mandó a la cárcel habiéndole yo representado que aquella tarde antes de entrar en las fiestas pasando en mi caballo, previniendo los papeles por debajo la ventana de su casa, desde ella, estando sus domésticos dentro, uno de ellos en oprobio mío soltó una fuelle y con el me tiró a la cabeza y me dió, lo cual confesó dicho José Vázquez y que fuera un muchacho que también hacia papel, hijo de Simón González, carpintero, de donde se evidenciaba haber tenido principio desde allí el oprobio y ser mullidor y partícipe en él, dicho José Vázquez. Esto se

operó en aquella hora noche y al otro día y más siguientes el corregidor no ha operado ni se le vio demostración conocida de procedimiento, averiguación ni otra cosa que sólo haber soltado a dicho José Vázquez: y por ser así la verdad lo firmo de mi nombre».

1775. Contra las comedias en Allariz.

En el otro extremo del teatro sacro, educador y motivador de piedades, eclesiásticamente se tiene prevención contra el teatro más frívolo o desenfadado, las comedias, donde existían tramas más o menos indecorosas para la moral de entonces. Buena prueba de ello es la observación que, Don Juan Antonio Caviedes y Don Alvaro María Rivadeneira, canónigo y Provisores y Vicarios Generales de la diócesis, sede Vacante, añaden a la aprobación de las Constituciones de la Cofradía o Hermandad de San Lorenzo de Allariz: "*Con calidad y condición, que por dicha Hermandad ni Mayordomos que fueren de el Glorioso Santo, se tengan comedias algunas, aunque sea con el nombre de que es en obsequio y alabanza suya, porque desde luego y para siempre jamás les privan sus mercedes…*"[20]

1789. El teatro vetado a los eclesiásticos

El 11 de mayo el Cabildo recoge el siguiente acuerdo. *"Leyose carta de nuestro Ilmo. Prelado en que dice que habiendo llegado a entender que muchos párrocos y varios eclesiásticos. Había concurrido a las fiestas siguientes a la proclamación del Rey y que el sábado próximo concurrieron a la comedia que se ejecutó en la plaza pública, le pareció propio de su obligación ordenar al Fiscal eclesiástico les intimase no asistiesen a las que faltaban y se retirasen a sus iglesias por contemplar esto poco decente y nada conforme al estado y que por otra parte autorizaban unas diversiones que si no son males y son tolerables a los seculares eran peligrosas y desdecían del estado sacerdotal y que en consecuencia esto le era indispensable proceder contra cualquiera que no obedeciere tan justa disposición, pero que nada seria mas eficaz para que no se verificase que el ejemplo del los individuos del Cabildo cuyas luces y distinguidos respetos debían hacer en los ánimos la mayor fuerza e impresión y que por lo mismo había resuelto hacer esta insinuación al Cabildo a fin de que concurriendo al mismo objeto y promoviendo esta providencia respecto a los eclesiásticos dependientes suyos tuviese todo el efecto que se prometía y después de reflexionado bien el asunto se acordó, se responda a S.I. que desde luego se obedece y se le dará cumplimiento a su justa providencia ordenando el Cabildo a sus individuos y dependientes no asistan a las comedias por las razones convincentes que expresa S.I. Continuando el Sr. Getino de Presidente se ordenó que el Portero avise a los señores que no presenciaron esta resolución y a los racioneros y capellanes y que no se pusiesen los Bancos en la plaza y que se noticie esto a la ciudad*[21]

En Cabildo de 13 de mayo se asienta en acta que el obispo escribe al Cabildo dándole las gracias por condescender a su justa providencia.

Y el Cabildo donde al parecer no todos estaban de acuerdo, toma la resolución de volver a debatir el tema, saliendo del Cabildo los familiares del Obispo, que probablemente coartaban la libertad de los votantes, si bien votado de nuevo se acordó no tratar más del asunto.[22]

LA SAINZA Y LAZA: MOROS Y CRISTIANOS Y UN DRAMA DE LA SALVACION

Laza

Restos quizá de toda una tradición relacionada con los autos sacramentales, que pervivieron hasta la guerra de la Independencia y en algún caso revivieron posteriormente, pueden considerarse algunas tradiciones como la representación bíblica de la redención que se realiza en Laza en el contexto de la fiesta de la Santa Cruz, el tres de mayo. Los personajes que intervienen son Adán y Eva, esta es una joven de la villa cuya identidad se trata de mantener en secreto hasta el momento de la procesión. Abrahán e Isaac cuyo sacrificio se representa con diálogo y un narrador. Y luego los danzantes que al término de la procesión en la que interpretan varias danzas tienen un diálogo o disputa delante de la Iglesia donde se evidencia se trata de una lucha de moros y cristianos.

Sainza

De origen incierto, se supone pueda ser instauración de un canónigo auriense del siglo XVIII que quiso de este modo agradecer su liberación en el norte de Africa, por intercesión de la Virgen de la Merced, aunque personalmente no he logrado documentar ni precisar el tal canónigo, ni datos que vayan más allá del siglo XIX (o al menos con el texto que se utiliza retocado en datas más cercanas) es la representación de un combate entre moros y cristianos en la fiesta de la Merced de la Sainza (Rairiz de Veiga) el 24 de octubre. Una auténtica representación teatral con participación del pueblo, ataviados con indumentaria poco sofisticada pero tratando de identificar a los dos bandos, que quizá hay que vincular con fiestas con un distante origen en la reconquista, renacidas a impulsos de algún cura en tiempos recientes[23]

LAS FIESTAS REALES DE 1708

Teatro y fiesta siempre unidos. Componente imprescindible de la fiesta fue el regalo de abrir puertas a la imaginación y a la diversión.

Si en el calendario del año queda ya bien patente que el Corpus era cita fija con el teatro en la Catedral y en la Plaza mayor y también San Roque y probablemente alguna otra fiesta religiosa. Hubo otros acontecimientos felices que se

celebraron con pompa y circunstancia, y en los que era indispensable la compañía del teatro.

Particularmente las fiestas que celebraban nacimientos, aniversarios, proclamaciones o avatares felices de la realeza. Las canonizaciones de diversos santos eran también pretexto para el jolgorio, así la canonización del rey Fernando III en 1671, hubo corrida de toros, procesión, mojigangas, comedias, danzas y luminarias"[24]. Pero tenemos un testimonio precioso y prácticamente desconocido sobre las celebraciones festivas con motivo de un acontecimiento real. Se trata, dice la portada del libro que contiene su descripción, de: "EL CLARÍN DE/ LA FAMA, Y CITHARA DE APOLO./ CON MÉTRICOS RASGOS A LAS/ Reales Fiestas, que en el felicísimo/ NACIMIENTO DE EL PRÍNCIPE N. SEÑOR/ D. LUIS JACOBO/ PRIMERO EL DESEADO./ EXECUTó LA ESCLARECIDA NOBILÍSSI-/ ma, y muy Leal Ciudad de/ ORENSE Y OY CONSAGRA A LA AUGUSTA SOMBRA DE LA REYNA N. SEñORA/ D. MARÍA LUISA GA-/BRIELA EMMANUEL DE/ SABOYA/ POR MANO DEL R^{MO} P. MAESTRO/ Balthasar Rubio, de la Compañía de Jesús/ su confesor./ Impresa en Santiago, En la imprenta de/ Antonio Aldemunde. Año de 1708.

Es una joya sin desperdicio para entrar de lleno en una de estas celebraciones. Pero en esta ocasión para saber del papel de plato fuerte que ocupaba la oferta teatral.

Era el año 1707, no voy ahora a citar páginas curiosas emitiendo juicios y consideraciones sobre el teatro y los sentidos, como la afirmación que hace sobre él como, *"aquel tasar la vista o alargarla en una apariencia,* o la curiosa sentencia de que *"La farsa es un peligro que se ve, un veneno que se escucha, u sobre que se siente no cae el alma en ello aun quando cae tiene tiene alli la nada ser, y es de más entidad el mal porque hiere aun con lo imposible"*, sino referirme a las referencias del autor de la crónica a los argumentos de las comedias que en Ourense a lo largo de una semana se tuvieron, elogiando o resumiendo en verso el impacto que tuvieron, siendo juzgadas todas las obras con elogio y calificándolas a todas como "decorosas" es decir moralmente recomendables. El programa y su crítica de aquellos festejos con teatro fue el siguiente, todo dicho con lenguaje conceptista, lleno de complicadas construcciones gramaticales pero con el sabor auténtico del barroco:

1. El lunes se representó *La fuerza de la Ley,* con argumento edificante*: "En ella se descrive un Rey Padre; pero rey de un hijo escandaloso. La razón (dize un brocardico Castellano) no quiere fuerza, y yo dixera, que nada necesita, más de la fuerza, que la razón. Está el mundo muy sin ella, y sola la razón es la desvalida. El punto misterioso es, si puede aver desdichas grandes, quando teniendo mucha fuerza la ley misma, se le añade otra imperiosa ley. Entonces es la ley más débil, porque su fuerza vapor fuerza. Aténgome siempre al amor. No hay poder más fuerte que el de la Fe. Armó Dios su palabra con pruebas tales, que*

no persuaden solo, cautivan. Alta ley! Con todo eso ha menester pía afición la voluntad para la obediencia. Ese impulso es solo obra del Espíritu del Amor. Si eso no basta (voy siguiendo el texto de la comedia) no se saque Seleuco uno de los ojos, y otro a su hijo, saque del mundo al delincuente, que aún no excederá"

Para comenzar las funciones de la escena se compusieron unas coplas burlescas *"Siguidillas con licencia de Apolo"* que son pertinentes en una historia del Teatro por hacer referencia concreta al modo y lugar de las representaciones:

"Comedias al Real Parto
Orense estudia,
Y ay en ellas personas,
Más no figuras.
Las regias glorias
Canta y por eso empieza
Como una LOA.
No es corral el que pisan,
Sino una plaza
Con tablas, que no es cosa
De pocas tablas.
Tramoyas ceden
Que de capa, y espada
Siempre obra Orense
Con ciudad y Cabildo
Se honra el Teatro,
Que a su príncipe sirve
Con los dos brazos.
Uno en el templo,
Y otro al Sygno espumante
Dando el azero.
De la mosquetería está segura,
Que en vítores con ella
Ha de ir una.
Y mas si advierte,
Que aziá el rebelde suenan
Los entremeses.
Son todos sus saynetes
Cosa extrenada
De gran chanza a fe mía
Fuera de chanza.
Aver gracioso
Fue mucho: que en Orense
Nadie haze el Bobo.

A las comedias siguen
Discretos bayles,
Que oy bayló el Cielo al Niño,
La agua delante
Y al Real festejo
Por sus pasos contados
Se va el obsequio.
Pasos, que cultamente
Aciertan tanto,
Que con los de la Corte
Van pari pasu.
Y al principio
Oyentes, y farsantes
Repiten: Vitor.

Hace el cronista crítica teatral dando su parecer sobre el acierto de los intérpretes: "*La comedia se ejecutó con acierto grande y sostuvieron la atención de tan numeroso concurso, entremés y baile de agudeza asaz festiva, coronando el día con una danza de hacha, y una música, entrada ya mucho la noche, que dexó todo aquel Desmedido tropel, alegremente satisfecho*"

Como complemento se representó una loa con un planteamiento teatral de personajes y diálogos en verso, tejiendo el elogio de la monarquía. Eran personajes: El reino de España, la Valentía, Cupido, Mercurio, Alemania, Aragón, Valencia, Portugal y un Zagarrón

2. El martes *"se representó la comedia del Conde Lucanor. Tal hombre quizá no le huvo en el mundo: el suceso aún estuvo más lejos de la tierra, y se fraguó en las Regiones, o del Aire, o de lo imposible. Calderón para hacerlo todo de nada, devió de sacar las veces de Apolo. Lo que reparé fue la doctrina. Hacen en ella papel, altivez, crueldad y modestia. Esta venció y esta vencerá siempre. Desarmado un humilde triunfo de un Soldan Soberbio. Favoreciole la causa, en la jornada belicosamente católica de Jerusalén perdió Federico la libertad, pero ganó honra. O día de S. Luis, que gran música haces con todos estos lances más de Historia que de Comedia. La letra con que se dio principio, esta fue"* e incluye la crónica un Romance que comienza:

"Verdes Riveras del Miño,
que en la dicha que oy lográis,
Retratáis la edad del Oro
en caudales de christal."

"*Entremés y baile correspondieron en lo oportuno y en los aceirtos de la execución a los del primer día",* será el juicio crítico de la representación.

3. El miércoles *la comedia titulada "Dios hace justicia a todos". Vióse en el campo de su contexto el silencio Divino por mucho tiempo en la vayna, y la satisfacción después en el estoque. Quedó roto en la Campaña un príncipe, que quebró primero la palabra a los hombres, y a Dios: diciendo el crimen, estaba ya encendido el fracaso. Pretexto fue feamente colorido, decir que se dio la palabra a un Infiel, porque la Fe pública es una fe, de que también es capaz quien no tiene la Divina. No se enreda la fuerza de un juramento aún en los nudos ciegos del Turbante. Con hombres habla, sean de la Religión, que quisieren esos hombres. No le dan diferente traje un sombrero y una toca de Africa, Al lición a favor de la Fe, fue el procedimiento de Rodolfo. Importábale un Reyno y no quiso unir su azero a la cimitarra; con razón- Arma tal, siempre en la hechura, y en el intento fue torcida. Hermoseó los dexos de la representación un Sarao de gala, y tan airosamente ejecutado que lo mejor y pero del día fue el fin*".

Las coplas que aquel día se dijeron juegan con el nombre del Príncipe festejado, Luis, al que Ourense muestra su fidelidad y su regocijo, comienzan de este modo:

El oriente a quien leal
Su León Orense inclina,
Que en obediencia tal fina
Hasta el Obsequio es Real.
La Lis corona inmortal
Rompiendo, fino al albor,
A todo un Sol, culta flor
Rayos de su azul Cristal.
…….
Primaveras mil, a mil,
Vió del Miño la Rivera:
Con un LILIO quien dixera,
Que el Agosto fuesse Abril,
Parabienes le da el Sil
Del alborozo que ostenta,
Pues en breve Infancia alienta
Toda el alma del pensil.

4. Jueves. *La ultima comedia fue "El mejor par de los doce", No era justo dexar glorias de un Rey Francés, sin recuerdos de su nación: en triunfo tan sin par, obligación fue que celebrásemos nuestra dicha con Héroes a pares, y aun a docenas. Alli se dexo ver un Infeliz glorioso perseguido, y un Monarca, aunque grande, engañado. Tal vez pudieron llevar los Reales palacios de estos monstruos zizañosos, y digo bien llevar, porque les son carga, y no alhajas. En fin en*

algún tiempo hasta las losas, y salones soberanos, fueron fecundos de impresiones peregrinas. No es de admirar: el cielo, es Cielo, y las sufre azules. Azules digo, y Aspides, y no por eso excluyó otras fieras, y otros colores, pues no solo fue el Camaleón quien se tiñó de cualquier chisme del ayre. Infelices Soberanías menesterosas, aunque omnipotentes de quienes con el aliento (que no le tienen) sino con el baho pueden dexar con diferente tez el candor Real.

Alli salió la alevosía carifruncida a hechar a mal un hombre de gran provecho, pero defendible el tiempo al fin. Yo nunca vi perseguido lo Somero: que este ya está de la Fortuna harto hundido. Donde tropieza ciega la envidia, es en la piedra, que se levanta algo del suelo. Ese es el escándalo de la ruindad. Pero callen como piedras, meritos oprimidos, y dexen que les duela a los traidores el pie. Los sucesos formaran el tribunal."

Como los otros días la comedia se comenzó con otra letra en verso que comienza:

A infante Signo Regio,
Fiel Sirena alhaga el ayre;
Porque admire quien lo mire
Otro encanto, quando cante.
…….
Nacio en Nácares risueños,
Y de Orense en culta margen,
Dize el Miño, si hoy se riye,
Que hará raya quando raye"

El juicio sobre la fiesta: *"El bayle y sainete, no tuvieron más ventajas sobre los antecedentes, que la continuación de los dichoso. Que en las fatigas del proseguir no es exceso pequeño la igualdad. Danzaron matachines y merecieron universal aplauso. Notable baile, donde al descuido se introduce de cuerpo entero el cuidado. Y lo más maravilloso es, que parece bien la afectación. Terminose el regocijo del día con una música, donde el Cielo parecía Arpa, los Luceros puntos, cifras de sombras, suspensión el silencio y misterio Real la noche y la voz."*

5. Viernes. No hubo este día ya comedia, pero lo teatral no estuvo al margen de los festejos ya que los mayordomos de San Roque "*dieron, visibles al Teatro de un plaza los sucesos felices del Rey, en la entrada a la Monarquía sus lides y sus triunfos". Vino a ser un desfile con carrozas llenas de símbolos y personajes que aludían a las grandezas de la monarquía. En una de ellas se disponían los siguientes personajes: Don Francisco Ronquillo, Teniente de los Exércitos Reales, y ahora Presidente en el de Castilla, iba de golilla y a caballo. Don Manuel Arias, Arzobispo de Sevilla, gran Baylio de su Orden vestido con loba y manteo de seda, Cruz blanca y a caballo en mula con gualdrapa morada; y*

pintase sin duda así, por dar a la vista más patente su Cruz: que pues en los tafetanes de uno, y otro mar se ha dejado ver tan a las claras victoriosa, no era bien fruncirla en el traje de Prelacía… Iba después el Excelentísimo Duque de Hijar, Capitán General que ha sido de este fidelísimo Reyno, guardando hasta el Cavallo la ley de su diestra en ajustado huello a vista de la prudencia de su bastón. Seguiale el belicoso Marqués de Risbourg, Virrey y Capitán General del mismo reyno, a cavallo y con bastón, el duque de Escalona, Virrey y Capitán General de Nápoles, a cavallo y con bastón. O quiera el cielo, que en el Alazán, que govierna, y no oprime, haga andar menos desvocado el que tare por armas aquel Reyno. Después venía el Eminentísimo D. Luis Portocarrero, Arzobispo de Toledo, vestido con los adornos de Cardenal, en mula con gualdrapa morado, Inmediato a su Eminencia iba después el Excelentísimo Conde de Benavente, Sumiller de Coros, vestido de Cortesano y a caballo, Del mismo trage iba el Duque de Medina Sidonia. Cerraban esta gloriosa tropa el Duque de Osuna y el Conde de Aguilar, Capitanes de las guardas del Rey N. Señor, vestidos a lo militar, llevando consigo al imperio de la conduta, numero competente de Guardas de la Cuchilla, con golillas, calzas, enteras, capas amarillas, sombreros de plumas, en imitación tan viva de las de su Majestad, que parecía ir despejando las dudas, mas que los hombres, para que tal vez creyésemos, que estábamos en Madrid, Después iba la guarda de carabineros ten en idioma marcial, que sin decirnos palabra alguna, nos dábamos por entendidos de las bocas de sus manos.

En una Carroza después orlada majestuosamente con todos los primores de el artificio, si en la sencillez leal de tantos corazones reverentes, supiera ser artificio el arte, entró el Monarca de tantos Imperios y Dominios el adorado Philippo Quinto , Rey N. y Rey que merecía serlo del mundo, aunque no es tarde, mejor Alcides Español, y Francés; pues pudo desvelar Serpientes capaces de razón, bien que tan sin ella, que añadió calidad a su fiereza, el ser crueles con discurso. De puntaenblanco venía armado, y rendirnos con mayores poderes que su estoque desnudo, iba serenamente divino el rostro. Traía manto Imperial y a los lados Jóvenes puestos de rodillas le servían, uno en una fuente un cetro y otro en otra un Morrión, y en la frente del Carro: RESTAURADOR DE LAS GLORIAS ESPAÑOLAS"

La curiosa representación se sigue describiendo con puntualidad otros muchos personajes, letreros todos lisonjeros para la Monarquía, remedando luego una batalla en la Plaza entre los ejércitos que habían tomado parte en la Guerra de Sucesión. Es curioso todo este montaje, auténtico teatro en el que tomaban parte personajes de Ourense y suponía indudablemente un gusto y una predisposición hacia el teatro de toda la población que no sólo era espectadora sino actora. Sorprende la complejidad de la fiesta, la suntuosidad de los trajes y escenarios, lo estudiado de un guión halagador para la Monarquía.

Ciertamente este momento y esta fiesta fue un precioso capítulo de la Historia del Teatro en Ourense.

VARIOS DEL SIGLO XIX

El siglo XIX es rico en acontecimientos teatrales. Ourense conocerá en él la normalización de la oferta teatral con la construcción de teatros estables, como es el Caso del Principal. En esta deshilvanada historia de "cosas de teatro" en Ourense hay diversas noticias decimonónicas que se ofrecen bajo otros epígrafes. Estoy cierto que el estudio del fenómeno teatral de este momento se podría hacer con bastante fortuna ya que la prensa y las actas municipales ofrecen multitud de datos oportunos para tejerlas. En vista a proporcionar noticias que sean oportunas a quien pueda emprender esa tarea, ofrecemos los siguientes datos y dos curiosos documentos.

-1800 ca. Cómicos en Navidad. El Cardenal Quevedo

No consta el año, pero debió de ser hacia el año 1800, el Obispo Pedro Quevedo la tarde del 23 de diciembre fijó en las puertas de la Catedral un edicto de su propia letra exhortando a prepararse a la Navidad confesando y comulgando y llamando la atención lo que el prelado ve puede ser motivo de disipación y que tiene que ver con el teatro. Concretamente esa noche y la siguiente para divertir a los concurrentes actuaban unos cómicos en el cuartel del Regimiento Provincial de Orense. El Obispo decía en su edicto: *"No me meto en ello, pero recuerdo a todos los fieles que mañana es la Vigilia y al día siguiente el día del Nacimiento… debe emplearse en obras de piedad. Nada más distante que comedias públicas, bailes y diversiones nocturnas nunca conformes al espíritu del Christianismo… Exhortamos… no concurran a tales espectáculos.. y les mandamos a los clérigos…"*[25]

-1841 – 1842 dos apuntes sobre el teatro en la Obra de Adrio Menéndez

Es interesante por reflejar bien el ambiente y calidad de compañías y representaciones lo que escribe en su libro de curiosas memorias "Del Orense Antiguo" (1830 – 1900), José Adrio Menéndez.[26] Son dos apuntes de los años 1841 y 1842 que nos parece oportuno incluir en estos apuntes para la historia del Teatro Auriense:

"*(1841) En el Teatro de la Paz, actuaba la Compañía de Comedias bajo la dirección del primer actor D. Emeterio Cifuentes.*

Este artista, que había recorrido en triunfo los principales coliseos de la región, era, además, autor de varias obras, todas ellas de considerable fuerza emotiva.

Y. aquí, en Orense, se dispuso a estrenar un drama intitulado <El tangaraño romántico» cuyo éxito, por lo sensacional del asunto y complicado desarrollo, tenía desde luego, por descontado.

Mas como quiera que la representación le originaba desembolsos de cuantía pidió al Ayuntamiento le abonase seis maravedises por cada entrada al espectáculo a fin de suavizar los gastos de tramoya, que no eran pocos, a su decir.

La Corporación popular se mostró propicia a conceder lo solicitado; y ya en su vista, anunciaron los carteles la noche., del 20 de marzo, en que el estreno había de verificarse.

La elevación de precios en las localidades no llevó el retraimiento a los aficionados a la escena así que, una hora antes dé alzarse la cortina, no se o . encontraba vacío un asiento de luneta ni de grada.

En el teatro aumentáronse las luces, hasta el punto de duplicar las velas, sin. reparar en los precios del sebo, que lagrimeó cuanto le vino en gana sobre caprichosas arandelas y espectadores.

La obra resultó admirable: interesante en la exposición ingeniosa en el nudo moral en el desenlace.

El verso, inspirado y elegante, fluía de labios de Cifuentes en armoniosas cadencias, como agua cristalina de arroyuelo, en zigzaguéo sobre lecho aterciopelado.

Pero.....¡ay! la cosa era fuerte en demasía: sollozaban las damas y respiraban hondo los caballeros.

Tres desafíos de mortales consecuencias en el primer acto; una epidemia en el segundo barría a la mitad de los actores un devastador incendio en el tercero, condujo al fallecimiento a los restantes.

No quedaba sobre, las tablas más que el galán joven para proclamar el triunfo de la virtud sobre el crimen pasional; y como aquel no debiera sobrevivir a los demás, caía al fin desplomado, víctima de un ataque, cardíaco

La ovación fue delirante, y Cífuentes, extraído del escenario, a hombros llegó finalmente a su hospedaje, a horcajadas de un exaltado admirador

Las señoras, por su parte, iniciaron cuestación para regalar una preciada manteleta de abalorio a la primera actriz de la Compañía, Dª Juana María Reguenga, que bordó a realce su difícil papel.«El tangaraño romántico" figuró en los carteles durante... más de un mes

(1842) Poco menos que por los suelos andaba el arte escénico en Orense en los comienzos del, año 42, bien porque los artistas eran, de la legua o por ser escasos los dineros del público.

Dando, de lado a ambas razones, es, lo cierto, que el primer galán de la Compañía que actuaba en el coliseo de la calle de la Paz, presentó un escrito a la autoridad competente exponiendo que no le era posible satisfacer los ocho

maravedises que se le exigían por cada entrada de las dos funciones últimas, destinados a la Beneficencia y Milicia Nacional.

Razonaba su petición, en que las utilidades obtenidas, no les habían producido lo suficiente para subsistir (sic)

No se dió oídas al peticionario y la exigencia del pago quedó firme pero el director de la Compañía D. Ángel Custodio, adoptando actitud heróica, hizo entrega de otro escrito, pidiendo autorización para reorganizar sus huestes comprometiéndose a actuar al por mayor, esto es, desde el primer día de pascua, hasta mediado junio, empalmándola después desde comienzos de diciembre hasta el Miércoles de Ceniza. Interesaba, como condición expresa, que se le permitiera fijar precio a las localidades.

La proposición se aceptó, si bien condicionada por el abono de 4 maravedises por entrada general en todos las representaciones y un beneficio o dos medios cuando, el Ayuntamiento lo acordase y para los fines. que tuviere por conveniente.

A todo se avino el Sr. Custodio comenzando muy luego el rosario de obras dramáticas según viejos apuntes hacían primeramente sollozar y por último dormir a pierna suelta.

Nos hicieron mal de ojo decía el empresario en intimas confidencias, al promediar las representaciones veraniegas.

Los actores enflaquecían visiblemente, no sabemos si por exceso de la temperatura, o por defectos de la alimentación y llegó la noche del estreno de un drama y los espectadores se contaban por los dedos Entonces el decrépito galán joven, adelantándose violento a las candilejas, leyó, emocionado la siguiente cuarteta

"Hoy que ponemos "Sevilla"
las butacas en taquilla:
Si esto no va mejorando....
Nos marcharemos.... andando"

Una suscripción conjuró momentáneamente el conflicto que se avecinaba"

1844. Una representación que no gustó a la Iglesia.

En la Vacante del Obispado en la que estuvo al frente como Gobernador eclesiástico el ilustrado Deán Bedoya. Se trataba de una obra que tomando como pretexto al antipapa Juan XXIII respiraba anticlericalismo, fenómeno también muy propio del siglo XIX. El hecho debió causar desaprobación en una ciudad entonces intensamente religiosa y ello motiva que el nada sospechoso Bedoya eleve como Gobernador eclesiástico una protesta al Jefe político de la Provincia (lo

equivalente al Gobernador Civil) de quien dependía el permiso para las representaciones sometidas a una censura en la que sobre todo se trataba, según la ideología del gobierno de turno, de evitar lo que políticamente fuera incorrecto. Es pues este documento muy curioso para conocer un poco mejor el trasfondo de la vida teatral, no sólo vista como espectáculo sino como termómetro de ideologías o como arma política.[27] Dice así:

"La representación de Baltasar Cozza (o el Papa Juan XXIII), que se hizo en el Teatro el 19 del corriente, y que había sido anunciada con especial recomendación en los carteles como pieza la más interesante para llamar la concurrencia a beneficio del primer galán ha sido tan en alto grado escandalosa, tan inducidora a despreciar y haber en poco la Santa Religión que por la misericordia de Dios aún profesamos, tan propia para ahogar los sentimientos de piedad tan hondamente arraigados en los pechos españoles y muy principalmente en los de Orense, que hasta ha lastimado e irritado a jóvenes nada preocupados ni fanáticos guiados no más que por la inspiración del buen sentido. No tratemos de la falsedad, de las calumnias, de los desfigurado de los hechos que presenta el drama, mui otros de cómo los pinta la historia de Baltasar Cozza (en el pontificado Juan 23) aun en la pluma de Platina, el menos encubridor de los defectos de este papa. No miremos a que Juan 23 vivía cuando se estaba despedazando la Italia en las sangrientas guerras civiles entre los poderosos bandos de Guelfos y Gibelinos que para reducir a unos y otros a la paz tubo que mezclarse activamente en ello antes de ser papa con las ramas, y después también con legaciones y tratados y que fue pontífice en tiempo del gran cisma cuando eran otros dos a disputarle la tiara. En estas épocas de turbación se exasperan, se destemplan y se arruinan mutuamente los partidos y sus Jefes. Aun cuando todo fuera cierto sería siempre un horroroso e imperdurable desacato sacar a las tablas al vicario de Jesucristo en la tierra vestido con las insignias pontificales, rodeado de Cardenales y de obispos con mujerzuelas indecentes y truhanes, manejando puñales y venenos, entre chocarreros amoríos, celos, violencias, obscenidades y blasfemias llevado todo hasta el extremo de la depravación. ¿Cómo podrán cohonestarse estas escenas? Hubo una nación que desviada del odio heretical no se avergonzó de crear una fiesta anual con solo el objeto de ridiculizar y escarnecer al Papa. Pero estamos en Inglaterra o en España?. En España las leyes y los reglamentos de policía de teatros han ordenado sabiamente y prevenido que en los espectáculos teatrales no se produzcan los trajes religiosos, ni los sacerdotales, ni los objetos o instrumentos del culto para ponerlos en ridículo. En España a pesar de la más amplia libertad de imprenta no es permitido insultar a la religión y a la moral pública. No ha muchos días que habiendo dado parte al Serenísimo Sr Regente del reino de que se expendía en las librerías de Madrid una obra muy venenosa y pestilente titulada Historia de los

Papas, la mandó al punto prohibir y recoger por que el deber suyo es defender la Iglesia y sostener la Dignidad de sus autoridades en lo que también se interesa la salud y el honor de la nación. Infeliz de esta el día en que se diga que no respeta al Papa. En los estados católicos el Sumo Pontífice Romano (opinen como se quiera de la amplitud de su poder) siempre ha ser llamado Padre y Padre Santísimo por los Reyes y los pueblos. Si padre ¿Dónde está su honor?. La maldición de Caín vendrá sobre el que desembarace sus vergüenzas. Un gran teólogo que puede ser el orgullo de la España ponderando lo grave de la enfermedad que padecía Roma a la sazón que el escribía, aconsejaba al Poderoso príncipe que le pedía parecer que habiendo de contener al Padre común cesase antes el azote con que le había de afligir. Cuando se construía el teatro de esta ciudad se dolían muchos mirándolo solo por la faz económica atendida la pobreza y pocos recursos de la población y lo tentador de esta clase de diversiones y temían iba a formarse un nido en que ocultarse el gusano que había de ir sordamente taladrando el árbol tierno de la riqueza pública; mas no se recelaban tanto mirándolo por lo formal en atención a que otros escritores dramáticos de nombre van estendiendo su misión de inspirar la virtud y corregir los vicios con la risa. El Duque de Ribas, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros y otros con sus bellas comedias de costumbres aspiran a que sea verdaderamente el teatro escuela de moral, de decoro y de cultura. Lo lograrán sino frustrasen sus conatos otras piezas de impiedad, de bastardía, de fuerza que nos traen de allende esos miserables rapsodistas que traducen a destajo. No podrán evitarse todos los peligros de estas concurrencias seductoras. La autoridad doméstica tendrá siempre que velar sobre los que puedan amenazar a su familia. La autoridad política sin salir del círculo de las leyes, antes bien celando el más exacto cumplimiento de lo que estas mandan, tienen en su mano el atajar males tamaños. La autoridad eclesiástica a la que especialmente esta encomendada por Dios y por la Reina, la conservación de la fe y la santidad de la moral, debe no enmudecerse a la voz de los escándalos. Debe dar un claro testimonio de que los aborrece y reprueba y es la palabra y vida con que se le manda apacentar la grey, no alcanza a su remedio clamar al que ejerce la potestad real, al que no se le dio la espada en vano denunciándole que ha entrado el lobo en el redil. Por eso me creo yo obligado a dar este paso y a rogar a V.S. no permita repetir en el teatro la representación de la inmoral comedia el Papa Juan 23 ni otra semejante que propenda a vilipendiar y denigre la dignidad del Sumo Pontífice y las demás veneradas siempre en la jerarquía de la iglesia, ni que ofenda públicamente la Religión de Jesucristo, esta rica herencia que por tantos siglos apreciaron sobre el oro y plata y adoraron pecho por tierra nuestros padres. Dios guarde a V.S. muchos años. Orense y mayo 21 de 1844. Juan Manuel Bedoya. Sr. Gefe político de esta provincia."

1856. Bando de Orden del Teatro

Como actividad pública en la que se comprometía o podía comprometerse el orden social y la seguridad de los ciudadanos, obliga a promulgar leyes y determinaciones conducentes a mantener el orden y evitar cualquier accidente. Son curiosas en este sentido las determinaciones que mediante un Bando el Ayuntamiento de Ourense da en 1856 respecto al teatro, al mismo tiempo nos permiten conocer los usos y costumbres de ese momento en la asistencia a los espectáculos teatarles. Dice así el bando.[28]

"Facultado pro las leyes para hacer conservar el orden y guardar el respeto y consideración que se debe a las Autoridades y concurrentes en las representaciones teatrales para no embarazar el entretenimiento y diversión del público creo indispensable adoptar las medidas siguientes:

1º. Se prohíbe todo género de movimientos, gritos y palabras que puedan ofender la decencia y el buen orden.

2º. Al entrar los concurrentes en el Teatro y en sus respectivas localidades, guardarán la debida moderación y sosiego sin incomodarse unos a otros.

3º. Ninguno de los espectadores podrá ponerse el sombrero durante la representación tampoco podrá fumar o encender fósforos en las localidades así por el riesgo de incendio como lo que perjudica a los demás por el humo y olor pudiendo hacerlo en los tránsitos a la puerta y entrada del teatro.

4º. Se prohíbe absolutamente el uso de fósforos en cualquier punto del Teatro.

5º. Nadie podrá pararse a la entrada de la Galería de Mujeres, aunque sea con el motivo de esperar a la propia, hermanas o conocidas, pues esto podrá hacerlo en parajes más desviados o donde no se ocasione más confusión.

6º. No se repetirá parte alguna de la función anunciada sin consentimiento de la autoridad a fin de que no se haga molesta a los espectadores y actores.

7º. No se gritará a persona alguna, ni aposento determinado ni a cómico que se equivoque, ni se arrojará al tablado papel, dinero, dulces, ni otro objeto, ni se hablará a los actores, ni estos contestarán ni harán señas.

Los contraventores a cualquiera de estos artículos serán expulsados del Teatro por primera vez con 10 rls de multa por la 2ª y siendo insolvente dos días de arresto y si la falta fuese cometida por alguno de los actores el doble.

Orense 5 de octubre de 1856"

EL TEATRO EN LOS AÑOS 20

Es de interés el párrafo que Vicente Risco dedica al Teatro en Ourense en los años 20 en el tomo dedicado a la Provincia dentro de la "Geografía General del Reino de Galicia", dirigida por Francisco Carreras Candi[29]:

"Hay dos salones de espectáculos: el teatro Principal, en la calle de la Paz, y el salón Apolo, en la de Paz Nóvoa. El primero es antiguo; fue construído por

Don Santiago Sáez y sufrió después algunas pequeñas reformas. La sala, decorada en un estilo muy original por Ramón Parada Justel, es pequeña, pero de gusto, y si estuviera mejor cuidada y alumbrada presentaría hermoso aspecto. Los pasillos, escaleras y dependencias son estrechos e incómodos y el local frío y húmedo, aunque es susceptible de reforma conforme a las exigencias modernas. Hace años que no trabaja en él ninguna compañía; hay sesión de cine diaria y es el preferido para veladas, funciones de aficionados y para los conciertos que organiza la Sociedad Filarmónica, que funciona desde 1918.

El salón Apolo es un barracón de madera un poco adecentado desde hace algún tiempo y de menor cabida que el Principal. Hay cine diario, con varietés frecuentemente y algunas temporadas teatrales."

UN PERSONAJE SINGULAR: D. Juan de la Coba Gómez,

Enrique Labarta en unos versos dentro de "una galería de hombres felices", de pacíficos y estrambóticos "tolos", escribía de la multitud de facetas que a fines del siglo XIX ejercía en un Ourense calmo Don Juan de la Coba, que en sus presentaciones se decía "*uno de los mejores autores dramáticos de España, autor de muchas obras literarias de las cuales, cuarenta se hallan premiadas de Real Orden, Agrimensor titular, Escritor de Agricultura, Autor del admirable drama muy moral y en verso titulado "El Grito de la Ley y del nuevo lenguaje denominado El Tampitán*", entre ellas de su faceta dramática escribía con amable sorna:

Como dramaturgo es tal
De sus obras el exceso,
Que vendiéndolas a peso
Puede hacerse un dineral.

¿Cuál es su drama mejor?
De fijo y sin duda alguna
El que Don Juan con fortuna
Titula "Ilusión de amor".

Con un anuncio de bodas
Termina una obra tan bella
Y es una ilusión aquella
Que las hace perder todas¡

¿Y su grito de la Ley?
¿Y lamao y el Trampitán?
Eterna gloria a Don Juan
¡Que Genio!, Ese hombre es un buey!

Es reciente el libro coordinado por Marcos Valcarcel y publicado por el Concello de Ourense dentro de la Colección Auria, con diversos trabajos eruditos de personalidades de las letras gallegas como Filgueira Valverde, Carlos Casares o Alonso Montero sobre este singular personaje y allí se publica La Trampitana, opera en un acto, pero son muchas las que escribió[30] y que mandó o al menos se conservan en la Real Academia de la Historia o en el Archivo Histórico Nacional. Veamos el listado de las mismas:

- Cervantes soldado: opera en un acto por Juan de la Coba Gómez.... — Orense: [s.n.], 1894 (Imprenta de Coplas) 8 p. 20 cm

-Gran victoria: opera en un acto por Juan de la Coba Gómez.... Orense: [s.n.], 1894 (Imprenta de Coplas). 8 p. 20 cm

- Moros pertinaces: ópera en un acto por Juan de la Coba Gómez.... — Orense: [s.n., s.a.] (Imp. de J. Ramos).8 p. 20 cm

- La ilusión de amor: Zarzuela graciosa en un acto y en verso/ por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n., s.a.] (Imp. de Gutiérrez y Compañía) 8 p. ; 21 cm Fecha probable en tomo a 1890-1899.

-Mentiras de amor: comedia graciosa en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1888 (Imprenta La Popular) 28 p; 21 cm.

-El tío Faceto: sainete gracioso en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1888 (Imprenta La Popular) 24 p. ; 21 cm.

-Los guerreros: sainete gracioso en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1895 (Imprenta de coplas) 8 p. ; 21 cm.

- La niña hermosa: zarzuela en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1895 (Imprenta de coplas) 8 p. ; 21 cm.

-Protección al saber: opera en un acto / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1895 (Imprenta de copias) 8 p. ; 21 cm.

- Flores del milagro: opera en un acto / por Juan de la Coba Gómez. — Orense [s.n.], 1895 (Imprenta de coplas) 8 p. ; 21 cm.

-Guerra en Melilla: ópera en dos actos / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n., s.a.] (Imprenta gallega)12 p. ; 21 cm.

-Una permuta fatal: drama en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1889 (Imprenta La Popular) 28 p. ; 21 cm.

-Juanita y Juan: zarzuela graciosa en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1890 (Imprenta La Popular) 16 p. ; 21 cm.

-Razones de la ley: drama en un acto y en verso / por Juan de la Coba Gómez. — Orense: [s.n.], 1896 (Imprenta de coplas) 8 p. ; 21 cm.

AUTORES TEATRALES OURENSANOS DEL PASADO.

Habría que empeñarse en hacer una relación de toda la producción teatral, de autores ourensanos, que los hay. Yo al menos desconozco que nadie se haya dedicado a este empeño, tampoco yo soy quien ni he tenido pretensión en esta ocasión de hacerlo. Quedan mencionados algunos, otros no deben olvidarse, particularmente el valdeorrés Lauro Olmo, de prestigio reconocido a nivel internacional, siendo su obra "La camisa", una de las piezas que no deben olvidarse en ninguna antología del teatro Nacional. El propio Otero Pedrayo prolífico en tanto géneros, es también autor de obras de Teatro.

Hay que recordar que la primera pieza dramática gallega hoy conocida es de un ourensano, al menos por sus apellidos según el editor de la misma, Fermín Bouza Brey, podría ser de la Limia o de tierras de Allariz[31] del que realmente poco se sabe Gabriel Feijoo de Araujo. Se trata de un entremés, del año 167: *"Entremés famoso sobre la pesca del río Miño"*, Couceiro Freijomil cita como "La contienda de los labradores de Caldelas con los portugueses sobre la pesca del río Miño". Un episodio histórico de problemas fronterizo entre portugueses y gallegos que se desarrolla en las cercanías de Caldelas de Tui. "*Intervienen cinco personajes, cuatro portugueses y un gallego. El personaje principal, que es el labrador gallego Gorgorio Roleiro, representa a la justicia popular, puesto que trata de oponerse, fundado en documentos antiguos, "usos y costumbres" a la pretensión e cierto hidalgo postugués, que por la fuerza, con gente armada, trata de pescar con red en el río Miño más veces que los honrados labradores de Caldelas, que entienden que a un lance de una ribera solamente corresponde echar otro lance en la otra y no mas*"

Vinculaciones aurienses tiene "A casamenteira" sainete para cuatro personajes compuesto en la cárcel en 1812 por Antonio Benito Fandiño y que se imprimió en Ourense en 1849: SAINETE EN GALLEGO/ PARA CUATRO PERSONAS/ DEL CELEBRE LITERATO/ D. ANTONIO BENITO FANDIÑO/ Juguete inédito, /hallado entre los papeles de un curioso amigo/ del autor, y se da a luz para honrar / su memoria./. Es propiedad particular. Nadie debe reimprimirle. [Grabado]. Orense 1849./ Oficina de D. Juan María de Pazos/ donde se hallará.

También en una historia del teatro ya más de nuestros días no se puede olvidar la primera Mostra de Teatro Galego celebrada en Ribadavia en 1973 organizada por la Sociedad Cultural Abrente y todos los capítulos felizmente vivos de personas, grupos y compañías que son los protagonistas de este congreso y exposición con su presencia y sus vivencias. Pero de entre todos ellos, merecedores de una investigación exhaustiva, quiero detenerme en dos experiencias teatrales, que por haber ya concluido son historia.

1ª. El teatro Ruada y Prado "Lameiro"

La coral de Ruada ha sido en la Historia de Ourense un referente cultural de primer orden. Destaquemos algunos hechos que vinculan Ruada y Teatro hacien-

do de esta relación un capítulo interesante de esta Historia. Ruada nace con vocación de teatro y de música, y en los primeros años de su historia, estamos en la década de los 20 del siglo pasado, procura que ambas actividades den pasos felices. Javier Prado Lameiro será como el autor casi "exclusivo" de los actores "aficionados" de Ruada que *"Llevarán a escena por primera vez varias obras inéditas del "enxebre escritor orensano Javier Prado "Lameiro", tituladas "Almas sinxelas", "O cego d'a Xestosa" y "Esteviño"* dirá un suelto de LA REGION

Las artes suelen llamarse unas a otras, el teatro necesita de la escenografía para decir su mensaje con mejor fortuna, pintores de reconocido nombre colaborarán con RUADA, en la misma información, se da cuenta de la que sería valiosísima e importantísima colaboración del escenógrafo de La Coruña, Camilo Díaz, al que la junta directiva encarga un decorado para la representación de las obras anteriormente aludidas.

En el teatro Apolo: profetas en su tierra.

Los días 9 y 10 de marzo de 1920 DE RUADA celebró dos exitosos festivales en el Salón Apolo, uno de los santuarios del espectáculo del viejo Ourense. En ambos el lleno fue absoluto pues la *"notabilísima agrupación ha logrado conquistar, no obstante haber nacido ayer, un puesto preeminente entre los mejores coros y cuadros de declamación de Galicia"* (LA REGION). En la primera de las actuaciones se estrenaron "Almas sinxelas" y "Estebiño", ambas de Prado Lameiro. También apareció en el escenario el primer trabajo de Camilo Díaz, al que LA REGION dedica la siguiente crítica: *"¡Y vaya una bellísima decoración la de Camilo Díaz!, ¡Media Galicia en un pedazo de lienzo!"*. En la segunda de las representaciones, 11 de febrero, se estrenó la comedia en dos actos y cuatro cuadros "*A retirada de Napoleón*" y el diálogo cómico *"O cego d'a Xestosa",* ambas igualmente de Prado "Lameiro". La intepretación del cuadro de declamación mereció también los elogios del diario local LA REGIÓN: "*...es notabilísimo y de día en día va perfilándose más, trabajó inimitablemente, obteniendo prolongados aplausos que compartió también Javier Prado, insistentemente llamado por el público al final de ambas obras".*

DE RUADA a petición de muchas personas que se habían quedado sin localidad en las dos funciones anteriores tuvo que ofrecer una tercera que obtuvo igual éxito apoteósico. "DE RUADA" consolidaba en su propia tierra tras estas funciones su prestigio. Nacía con buen pie y frente a lo que a veces sucede "eran profetas en su tierra". Empezaba a ser verdad que decir RUADA era lo mismo que decir Ourense.

Con motivo de sus triunfos la agrupación recibió varios donativos destacando la pitillera y fosforera de plata *"Al fiel intérprete del tonto Estebiño"* (Antonio López) y una preciosa pluma estilográfica de plata y oro *"Al laureado gaitero, inimitable intérprete de "O cego d'a Xestosa"* (Virgilio Fernández). Regalos que

subrayaban el entusiasmo despertado por las actuaciones de estos animosos y prometedores jóvenes artistas.

Ricardo Courtier, director de la Banda municipal, recibe el libreto de la zarzuela *"Soledad"* de cuya letra es autor Javier Prado "Lameiro". El citado director es el autor de la música. Los muchachos del coro se afirma, están entusiasmados con ella y dispuestos a darla a conocer muy pronto aquí en Orense.

Las obras de Prado Lameiro en letras de molde.

LA REGION en su edición del 27 de junio, informa de que *"van muy adelantados los trabajos de impresión de las obras de tan popular y excelente poeta (*se refiere a Javier Prado Lameiro*): "O carón d'o lume" y el libro de versos inéditos, y que se llamará "Cóxegas e moxetes" y "Farsadas".* Tanto el libro de poesías como el que recoge las obras teatrales tienen ilustraciones del notabilísimo artista Camilo Díaz.

Canciones escenificadas, decorados de Camilo Díaz.

DE RUADA, concretamente su director Daniel González, el gran escenógrafo Camilo Díaz y Prado Lameiro, venían trabajando desde hacía algún tiempo en la idea de imprimir un nuevo carácter a la coral y sus actuaciones: las canciones gallegas serán presentadas al público en versión distinta, escenificadas por primera vez.

La fecha de tan interesante novedad, que es señal de la vitalidad de la coral que se renueva hay que fijarla el 10 de junio de este año 1929, cuando Camilo Díaz firma en Orense un contrato con don Olegario Muñiz Alvarez, presidente de DE RUADA "para la adquisición de decorados con destino a la colectividad" (sic en el contrato) y por el que el señor Baliño Díaz "*se compromete y obliga a pintar y a entregar al Sr. Presidente del coro DE RUADA, dentro de la primera quincena del mes de agosto del presente año, las decoraciones para cantos escenificados... para que el coro se presente dignamente y en forma moderna para las obras orfeónicas, y un telón de presentación, severo, lógico y capaz de hacer meditar con la seriedad del espectáculo*". Por estos trabajos, según el documento de referencia, Camilo Díaz Baliño percibiría un total de novecientas pesetas de subvención *"en los plazos siguientes: 300 pesetas en este acto y de las que se da por satisfecho el Sr. Díaz; otras 300 pts. a la entrega total del decorado...que será dentro de la primera quincena del citado mes de Agosto; y las 300 pesetas restantes, en partidas de cincuenta por cada uno de los seis primeros festivales que celebre la colectividad coro DE RUADA"*. Asimismo don Camilo *"se ofrece y la colectividad acepta -continúa el contrato- a acompañar a ésta en las primeras excursiones que con esta nueva modalidad realice, encargándose de la dirección escenográfica de los espectáculos, siendo de cuenta del coro el abono*

de los gastos de viajes y estancias, en régimen igual al de los coristas y percibiendo además la cantidad de pesetas (aquí no se especifica en el contrato) por día de los que permanezca fuera de su residencia de Santiago, por necesidades del coro". El contrato lo firman además de los anteriormente citados los coristas Julio Iglesias Sueiro y Benito Cantero, como testigos.

Las novedosas actuaciones.

La prensa local y regional de los primeros días del año 1930 recoge el éxito clamoroso alcanzado por DE RUADA en los dos conciertos celebrados los días 30 y 31 de diciembre, en los que se actuaba con el expresado nuevo modo. El programa de ambos conciertos fue el siguiente: "Alborada gallega", "Negra sombra" y "Quer que lle quer", como música armonizada; en la segunda parte representación del juguete cómico en un acto y en prosa "Tratos" y estreno del monólogo, también de Prado Lameiro, "¿Onde vai a Mansamina?. A continuación música popular: Foliada de Portosín, Alalá d'Arnoia, Alalá Bergantiñan y Foliada d'Ourense.

La tercera parte de este festival estuvo integrada por cantos populares, armonizados y escenificados como: "Canto d'as chirimías", "Na seitura" y "Canto de berce", de las que era autor el director de la Coral, don Daniel González; "Canto d'arrieiro", de N. Almandoz. Un baile regional y la interpretación del Himno gallego pusieron fin a este primer festival.

El programa ofrecido en el segundo festival estuvo compuesto también por música armonizada, interpretando el coro "Os teus ollos", "Negra sombra" y "DE RUADA". El estreno del juguete cómico, en prosa gallega y en un acto, original de Prado Lameiro, "O curioso de Penagache" junto a la música popular de las canciones "Foliada de Sarria", "Alalá de Laza", "Alalá de Ourense" y "Foliada de Muxía", integraron la segunda parte del festival. La tercera parte fue dedicada a cantos populares armonizados y escenificados:"Espadelada", "Eultreja", "Alalá d'a morte", "Canto mariñan" y una escena alegórica final con el baile de una muiñeira y el Himno gallego. Los decorados presentados en ambos festivales eran originales del celebrado escenógrafo gallego y gran colaborador de DE RUADA Camilo Díaz Baliño.

Loa decorados de Camilo Díaz.

Y de los decorados -cuyo peso es de una tonelada- que la Agrupación lleva se dice: *"Sólo un fervor gallego tan hondo, como el que Camilo Díaz siente por nuestra Galicia amada, es capaz de realizar esfuerzo tan grande cual es ese de consagrarse de lleno a animar la canción, a sentirla y darle calor, y luego mover esos lienzos magistrales cada vez que el coro canta... Dijérase que el artista se*

hubiese consagrado de lleno a exaltar a Galicia, rindiéndole el preciado tributo de un genio como el buen hijo que lo da todo por su madre".

En la página 23 del folleto titulado "Historial de la Coral "DE RUADA" que figura en la recopilación efectuada por Virgilio Fernández, se recoge la relación de los "decorados hechos exprofeso para la Coral "DE RUADA" por el notable escenógrafo gallego Camilo Díaz Baliño" (sic). Son los siguientes: "Embocadura" (portada alegórica), "Plaza de pueblo" (para presentación del Coro), "Crucero" (para el Cuadro de delamación), "Espadeladas" (corral de pazo gallego, hórreo, etc.), "Na seitura" (agro gallego), "¡Eultreya!" (Plaza de las Platerías de la catedral de Santiago), "O Cebreiro" (ábside románico, siglo XVI, de la Iglesia), "Canto d'o mar" (ensenada del Orzán de Coruña con la torre de Hércules), "Canto de berce" (cocina de casa aldeana), "Chirimías" (interior de la Catedral de Santiago, con rosetón románico: botafumeiro), "Canto d'arrieiro" (pinar en noche de luna), "N'os Caneiros" (Paisaje marítimo de la ría de Betanzos), "N'a vendimia" (trozo de viña gallega), "N'a malla" (era gallega), "Danza de espadas" (arco de la plaza de Betanzos en día de fiesta), "Coruña-Lugo-Orense y Pontevedra" (vista panorámica de cada una de estas capitales) y dos decoraciones circulares para presentación del Coro en las obras polifónicas". Todos estos decorados por desgracia no han llegado hasta nosotros, hubo que tirarlos debido a que, según lo manifestado por el corista y ex-directivo de Coral "DE RUADA", Gerardo Gomez Gómez, *"se hallaban guardados en unos cestones, en una especie de celda sita en la Diputación Provincial, organismo que había cedido un local para domicilio social -que no reunía las debidas condiciones para la conservación de los decorados. Con el paso del tiempo y la lluvia, alcanzaron tal grado de deterioro que cuando fueron a buscarse para su traslado al nuevo domicilio social, estaban inservibles".*

En la actualidad solamente se conservan tres de los cinco bocetos de los que María Victoria Carballo-Calero hace referencia en su obra citada. Son "¡Eultreya!", "Alalá d'o Cebreiro" y "Escena alegórica final". Los otros dos -en ignorado paradero- eran: "Canto das chirimías" y "Canto d'arrieiro".

Del primero de ellos, María Victoria Carballo-Calero, en la página 23 de su obra, recoge lo que sobre él, escribió Xosé Filgueira Valverde[32]: *"Visión realista y minuciosa de la compostelana plaza de las Platerías a través de una arcada, en la que la torre Berenguela aparece dibujada con todo detalle y fidelidad cual filigrana de orfebre. El culto casi religioso a la ciudad del Apostol, con la que llegó a sentirse plenamente identificado, se manifiesta en este decorado estilísticamente próximo a los que el propio Castelao realizó por estos mismos años para la Sociedad Filarmónica de Pontevedra, lo que no debe sorprender si se tiene en cuenta que el ilustre rianxeiro había ido a Santiago a aprender la técnica escenográfica precisamente con Camilo Díaz, con quien le unía una fraternal amistad".*

Del segundo la Profesora Carballo-Calero en la página 20 de la obra ya citada escribe:"*Dentro de la más pura tradición romántica, Camilo Díaz realiza este nuevo boceto en el que aflora un espíritu profundamente religioso y sentimental. El ábside románico del monasterio de Cebreiro se ilumina a la luz de la luna. Por delante, apenas visibles, caminan las sombras de la Santa Compaña en procesión con la Cruz. La nota de modernidad, dentro del realismo imperante, la pone el ciprés -muy cezanniano- cercano al ábside".*

Sobre la "Escena alegórica final" (baile de muiñeira e Himno gallego) dice en la página 24 de la citada obra: *"Para el cuadro final, Camilo Díaz Baliño prepara el boceto más vanguardista. El dólmen druídico sirve de pilar al cáliz del Grial ceñido por un florecer de estrellas. Delante, un roble añoso; al fondo, la Vía Láctea"*

Los demás decorados desaparecidos -se supone que en los distintos cambios de domicilio social de CORAL DE RUADA-, eran: "Canto d'as chirimías" (escena coral de la Catedral de Santiago), "N-a seitura" (ballet gallego), "Canto de berce" y "Canto d'arriero" ,estos dos, escenas corales gallegas, "Espadeladas" (cuadro de costumbres gallegas), "Alalá d'a morte" (escena coral gallega) y la también escena coral gallega "Canto do mar".

2ª. El Estudio de Artes escénicas de Mari Luz Villar.

El nombre de Mari Luz Villar Otón debe figurar con justicia en la Historia del teatro de Ourense. Fue cofundadora y primera actriz del santiagués teatro de cámara Ditea, ha sido galardonada con importantes premios y juzgada por la crítica teatral con aplauso, pero sobre todo ha sido una mujer empeñada en llevar a cabo proyectos estimulantes y en formar actores que es una tarea preciosa. Para ello creo en 1983 el Estudio de Artes Escénicas. Más de un centenar de componentes se vincularon a esta aventura feliz que "unidos por un nexo común su Amor al Teatro y una aspiración vivir y compartir teatro, sobre todo en Ourense, capital y provincia" Organizó más de X ediciones de una "Semana de Teatro" en conmemoración del Día mundial del Teatro. Si todos los géneros teatrales han estado en la mirada de esta Directora y de su Estudio (Lope de Rueda, Cervantes, Ruibal, Fo, Chejov. Gogol, Ibsen, Benavente, Lorca, Pemán, Ruiz Iriarte, Blanco Amor, Casona, Arniches. Mihura, Armiñán o Aristófanes). Ha tenido particular trascendencia el empeño de llevar a los templos, como en la vieja historia teatral auriense, los autos sacramentales alcanzando notabilísimo éxito. Así en 1989 representó en Santa María Madre y la Catedral el Hospital de los locos de José de Valdivieso. En 1990 "El pleito matrimonial del Cuerpo y el alma" de Pedro Calderón de la Barca, en 1991 del mismo autor "El Gran teatro del mundo" , repitiéndose estas obras en otros varios lugares y años sucesivos a las que se unieron un anónimo Auto de Navidad, el auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente o " a buen juez mejor testigo" de Zorrilla

Como curiosidad para esta entrañable historia del teatro hay que señalar el estreno en 1998 dentro del II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal de una obra sobre San Bernardo "La familia que alcanzó a Cristo" del benemérito monje de Oseira e historiador Fray María Damián Yañez Neira.

Culminada ya su actividad queda sin embargo la herencia de haber enriquecido la historia teatral de Ourense con muchos aciertos, muchos gozos y excelentes actores que prolongan en otros grupos lo que en torno a Mari Luz Villar aprendieron

A modo de conclusión.

Teatro y vida, felizmente se hermanan y se entrelazan. No hemos pretendido realizar una historia del teatro en Ourense, solo ofrecer algunos datos y algunas pistas de esa historia, que por otro lado es una historia viva. Una sencilla aportación a un Congreso que es también otro capítulo, con su magnífica exposición y catálogo de esta Historia de amor al teatro y de lección desde el teatro.

Faltan sin duda muchas cosas, pero una ponencia es siempre una invitación a profundizar y un punto de partida para seguir ilusionadamente investigando el teatro y Ourense se lo merecen.

NOTAS

1 MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín "Escultura gótica en Galicia" (1200-1350). Universidad de Santiago. 1975.

2 MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, Idem. pg. 24

3 Vease GONZALEZ GARCIA, Miguel Ángel - HERVELLA VAZQUEZ, José - YZQUIERDO PERRIN, Ramón La catedral de Orense. León, 1993

4 ACO F/3 FOL 131.

5 ADO. Protocolos de Francisco García 1603, folio 600

6 AMOSEIRA. Libro de cuentas de Nuestra Señora y Fábrica de la Parroquial de Santiago de Partovia que comienza en 1679. Fol 104.

7 Ferro Couselo, A vida e a fala, nº 105

8 AHDO Protocolos de Francisco Fernández, 1608 caja 360 fol 150.

9 ACO. Actas tomo 8 fol 27 vº

10 AHDO. Protocolos de García Lopez de Cárdenas. 1614. Caja 465, fol 654

11 AHDO. Protocolos de Gregorio Perez 1614 Caja 956 fol 268-269

12 AHDO Protocolos de Francisco Fernández, 1618, caja 364

13 AHDO. Protocolos de Gregorio López de Cárdenas 1624, caja 475 fol 255

14 AHDO. Protocolos de García López de Cárdenas caja 480, fol 134.

15 Olga GALLEGO "A cidade de Ourense. Unha visión a través dos séculos" Ourense 2001 pg. 267

16 AHD.Ourense. Juan de Neboeiro. Protocolos, Legajo antiguo 173, folio, 553- 554

17 AHDO. Protocolos de Antonio de Castro caja 296

18 AHDO. Protocolos de Antonio Pérez, caja 594

19 GONZALEZ GARCIA, Miguel Ángel. "La fiesta de San Roque en Orense en el siglo XVIII." BOLETIN DEL SEMINARIO FONTAN SARMIENTO, Nº 8. Santiago de Compostela, 1987

20 "Constituciones de la venerable Hermandad de San Lorenzo de Allariz" s.l 1775 pg. 24.

21 ACO. Actas Capitulares. Tomo 30 fol 244-245

22 Idem. Fol 245

23 Ramón TOUCEDA FONTELA "La fiesta de moros y Cristianos de la Sainza en la Provincia de Orense". Tetuán, 1952.

24 FERNANDEZ ALONSO. Efemérides Efemerides BCMO VIII p. 153.

25 ACA PE 19/57 (Provisional)

26 Ourense. La Popular, 1935. Se ha hecho en el año 2002 unha edición facsimil. Págs 51-55.

27 . La copia de la carta de Bedoya, se encuentra en el tomo de la correspondencia oficial de su Gobernatorato en el Archivo de la Catedral de Ourense.

28 AHP.Ourense. Municipal 157.

29 Barcelona s/f. Ca 1932, pg. 287

30 Recientemente según noticia de LA REGION de 5 de abril de 2002 Goretti Sanmartín Rey ha publicado una obra titulada "O teatro de Xan da Cova" incluyendo el estudio de "La Galiciana" y "María Pita". Ha sido publicada por la Biblioteca Archivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".

31 .La obra fue editada con ilustraciones de Xohan Ledo, con transcripción, limiar y Notas de Fermín Bouza Brey por Ediciones Monterrey de Vigo en 1953.

32 "IV Adral. "Castelao na lembranza".Ediciós do Castro, Sada-A Coruña, 1987, página 92

Dr. José Mª Eguileta Franco
(Arqueólogo Municipal Concello de Ourense)

OURENSE, SUCESIÓN DE CIUDADES ESTRATIFICADAS POR EL TIEMPO: EL ENTRAMADO ROMANO

"*Pero Ourense no es un "casco vello" o un "casco viejo". Ourense son varias ciudades, unas veces extendidas horizontalmente, otras, superpuestas por el tiempo*" (S. Alvarado Feijoo-Montenegro, 1998)

1. Introducción

Va a hacer ahora diez años que Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro intentaba transmitir a los orensanos su idea sobre la ciudad de Ourense (Alvarado Feijoo-Montenegro, 1998). En aquellos momentos estaban de plena actualidad periodística las primeras acciones del gobierno municipal en la ciudad histórica. Aquel "Casco Vello", que repetían una y otra la prensa, nuestros representantes locales, además de gran parte de los técnicos municipales (fig. 1). Sin embargo es significativa la apreciación del creador literario y periodista, especialmente porque sin ser historiador ni estar íntimamente implicado -creemos- con el método arqueológico, era partícipe de una idea en expansión entre los arqueólogos del momento y que sería fundamental para el nacimiento de la *Arqueología Urbana*.

Al respecto, contamos con una obra relativamente reciente y muy representativa de la construcción teórica en España de esta parcela y método arqueológico (Rodríguez Temiño, 2004), estableciendo la significativa diferencia entre "arqueología urbana", que entiende la ciudad como un yacimiento arqueológico en cuanto a que su formación es fruto de un proceso histórico y edilicio, y la "arqueología en la ciudad", es decir, la mera realización de excavaciones en el ámbito urbano. Este concepto aparentemente tan sencillo y a la vez tan sustancial, marca la idea de acción sobre nuestras ciudades históricas. En ese sentido I. Rodríguez Temiño, nos ofrece una cita de Goethe muy significativa al respecto: "*Roma sucede a Roma, la nueva a la antigua y en cada una de ellas se unen todas la Romas diferentes, actuales y pasadas*"[1].

Evidentemente, hemos recogido explicaciones simples de fenómenos que suelen responder a acciones sin duda mucho más complejas, aunque de menos alcance en la trama urbanística, pero no menos importantes. Nos referimos a la propia estratificación arquitectónica, la sustitución de parte de estructuras de edificios por otras nuevas o, simplemente, de unos elementos constructivos por otros. Pero no vamos a ahondar ahora en este método complementario, la Arqueología de la Arquitectura, íntimamente ligada a la Arqueología Urbana, sino tan sólo recordar que la idea principal que la sustenta aparece recogida magistralmente por Segundo Alvarado en este artículo corto, pero sin duda profundo y complejo, dicho de otro modo, un alegato de diferenciación entre lo "viejo" y lo "antiguo", entre lo "obsoleto" y lo "histórico", como corresponde a la estratificación diacrónica de largo alcance que caracteriza a la mayor parte de las ciudades europeas. Precisamente estas diferencias nos animaron, hace ya varios años, a plantear unas reflexiones desde los datos de las escasas excavaciones realizadas en la ciudad de Ourense (Eguileta, 2000). En aquel momento intentábamos unir los resultados de las intervenciones en varios solares con otras más antiguas para avanzar diversas hipótesis, entre ellas, el nacimiento de nuestra ciudad en el s. I d.C., o la relevancia histórica de la misma, más allá de un mero caserío agregado en torno a los manantiales termales de As Burgas que tradicionalmente viene narrando la literatura arqueológica.

Proponíamos entonces para la ciudad de Ourense, hilando los escasos datos disponibles desde las observaciones realizadas en el marco de nuestra profesión, una herencia urbana de época romana, que incluso se podría remontar al s. I d.C. y que sería más significativa para la ciudad de lo que venían proponiendo otros investigadores, aunque desplazábamos su extensión hacia el sur de la actual ciudad histórica. A grandes rasgos, destacábamos niveles arqueológicos de los inicios de nuestra Era en As Burgas y en los solares del Museo Arqueológico Provincial-Praza da Madalena y del "Pompeo" (actualmente sustituido por el pabellón polideportivo del Instituto de Enseñanza Secundaria –IES- Otero Pedrayo), zonas con emplazamientos planimétricos extremos, así como otros testimonios de ocupación en los espacios intermedios. En aquellos momentos recogíamos algunos ejemplos, como el del solar nº 2 de la Plaza de Saco y Arce, al naciente de la Trinidad, donde las excavaciones habían exhumado los restos de una dependencia romana que pudiera datarse en los ss. III/IV d.C., aunque los materiales cerámicos pudieran concretar una cronología más antigua. Otra muestra que proponíamos era la que ofrecían antiguos hallazgos de marcado significado urbanístico, momo los restos de sendas cloacas abovedadas en las actuales calles Cervantes y Vilar (López Cuevillas, 1934).

Desde entonces las excavaciones arqueológicas, estrechamente relacionadas con las actividades urbanísticas, aunque no han permitido cambiar mucho el panorama, si parece que van confirmando ciertas apreciaciones y sospechas que entonces avanzábamos, como veremos más adelante.

Gran parte de la información que nos sirve de base, procede de proyectos de redacción, promoción, financiación y coordinación municipal, y dirección arqueológica externa. Aún así y por el momento, tan sólo haremos sucintas referencias a aspectos de contextualización general o algunos detalles que nos sirvan de apoyo para nuestra argumentación, básicamente por el respeto a la creación intelectual que supone toda intervención arqueológica por parte de sus arqueólogos-directores, como S. Ferrer Sierra, R. Cristóbal Rodríguez o C. Rodríguez Cao. Pero también queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a aquellos otros arqueólogos-directores de obras particulares que nos han permitido referir hallazgos de sus intervenciones aún inéditas. Por orden alfabético, a Y. Álvarez González, M. García Valdeiras, J. Lamas Bértolo, F.L. López González, L. Orero Grandal y C. Rodríguez Cao.

2. La ciudad histórica

Desde luego casi existirían tantos criterios de delimitación de la ciudad histórica de Ourense como investigadores. No obstante, estamos seguros, ese desacuerdo sería casi más de matiz que de fondo. De hecho, los límites actuales del núcleo histórico envuelven y acogen perfectamente la trama urbana prácticamente hasta los inicios del s. XX. En efecto, la que hoy incluye el ámbito del Plan Especial de Reforma Interior de la ciudad histórica (en adelante P.E.R.I.) queda encerrada en un perímetro que, muy similar al conocido plano de F. Coello impreso en 1870 con datos de 1859, apareciendo ahora abrazada por los nuevos espacios y líneas ortogonales, la mayoría a partir del s. XX. Nos referimos a los trazados de pretensión hipodámica que forman, entre otros ejemplos, la calle Cardenal Quiroga con respecto a la de Santo Domingo y la del Paseo, o ésta con la de Capitán Eloy, la de Padre J. Feijoo con García Mosquera y Lugo, o el reticulado limítrofe que lo envuelve por San Francisco, con un buen ejemplo en la calle Cabeza de Manzaneda con Monte Medo y Monte Seixo, aunque esta zona es de planificación más tardía. Estos nuevos trazados son los que prácticamente delimitan, nuestra ciudad histórica y, casi todas, se incluyen en el referido ámbito del P.E.R.I., añadiéndose al conjunto el antiguo convento (después cuartel) de San Francisco (fig. 2).

Si observamos a vista de pájaro la forma de nuestra ciudad histórica, casi podríamos definirla como una especie de “ocho” que se extiende en sentido surnorte. Proponemos para esa observación el referido plano de F. Coello, por estar desposeído de los añadidos a la trama urbana que produjo el desarrollismo, una vez avanzada la Edad Contemporánea. En aquel podemos ver como ese caserío se organiza en torno a dos polígonos adosados con forma de irregulares círculos. Si ese mismo plano lo remontásemos a la trama urbana que viene siendo considerada como medieval, como nos proponen X. Ferro Couselo (1955), E. Duro Peña (1973), O. Gallego Domínguez (1972 o 2001, p.e.), M. Durany Castrillo

(1996) o A. López Carreira (1998) (figs. 3 y 4), y prescindimos de elementos añadidos representados por las calles que parecen fruto de un crecimiento a los largo de caminos "desde-hacia" la ciudad, como el inicio de las actuales Santo Domingo (antiguamente *Rúa da Corredoira*) y Julio Prieto Nespereira (*Rúa de Porta da Aira* o *Rúa da Aira do Bispo*), del camino hacia San Francisco, o del tramo final de la Rúa do Vilar, además de los crecimientos que se adosan a ellos y parecen consolidarse en momentos bajomedievales, como el barrio de *Cimadevila* (en torno a la actual Praza do Correxidor), o de las zonas que la documentación nos refiere como "extramuros" (el entorno de la Iglesia de la Trinidad), nos encontraríamos con ese "ocho" formado por aquellos dos círculos irregulares adosados.

En ellos podemos observar dos elementos llamativos, que atraen nuestra atención a primera vista. Uno es el emplazamiento de la catedral de San Martiño, que ocupa el lugar central del círculo norte. En el círculo sur, al contrario, se da una situación inversa: la zona tradicionalmente considerada como lugar origen de la ciudad, As Burgas, ocupa una situación casi de arrabal, en el límite noreste de ese círculo. Pero después volveremos sobre este tema

Los historiadores, especialmente medievalistas y/o documentalistas, parecen remontar la ciudad medieval -al menos su trama esencial- casi al plano histórico de F. Coello, evidentemente si prescindimos de los alargamientos urbanos que tuvieron lugar en la Edad Moderna. De ello es un buen ejemplo el "estiramiento" urbano hacia el norte que provocó la construcción de los conventos de Santo Domingo (en el solar que actualmente ocupa la Delegación de Hacienda), edificación de la que nos queda la Iglesia de Santa Eufemia del Norte, también conocida como Iglesia de Santo Domingo, y el de los Jesuitas, donde hoy se sitúa el Seminario Conciliar y la iglesia de Santa Eufemia del Centro.

Al respecto es significativo el plano esquemático que nos ofrece M. Durany Castrillo (fig. 3), semejante en su delimitación al de A. López Carreira, aunque a ambos habría que añadir referencias al s. XII (como las calles de *Penan Vigiliam o la* Rúa *Archidiaconorum*). En ese plano vemos una ciudad amplia, expandida de norte a sur y que ocupaba en el s. XIII una parte muy importante de los dos "círculos" que proponíamos. De ello dan fe las referencias documentales sobre calles muy significativas de la trama urbana. Recogemos a continuación datos de varios trabajos sobre el tema (Vázquez-Monxardín Fernández, 1989) y una obra de síntesis sobre la estructura de la ciudad de Ourense, especialmente durante las edades Media y Moderna (Gallego Domínguez, 2001: 73 y 74) y, como ella mismo indica, basado en los referidos trabajo de X. Ferro Couselo (1955), E. Duro Peña (1973) y A. López Carreira (1998).

Tomando como centro aproximado el Vico do Campo, actual Plaza Mayor y con información documental desde el año 1222, estructuramos las referencias del s. XIII en torno a las dos zonas propuestas:

AÑO	CALLE	DENOMINACIÓN ACTUAL
	ZONA NORTE	
1212	Vicus Cernonum (Zapatariorum)	Rúa da Paz
1222	Sumitate Vila (Cimadevila)	Praza do Correxidor
1230	Vico Novo (Rúa Nova)	Rúa de Lamas Carvajal
1238	Corredoira	Rúa de Santo Domingo
1250	Vico Furnorum	Rúa dos Fornos
1257	Cruz dos Ferreiros	Praza do Ferro
1260	Fons Episcopi	Fonte do Bispo - Fonte do Rei
1265	Rúa Operis	Rúa Lepanto
1295	Tendis	Rúa das Tendas
	ZONA SUR	
1208	Vilar	Rúa do Vilar
1222	Vicus Clausarum (Chousas)	Rúa Libertade
1222	Bancos Carnificum	Tramo inicial de C/Hernán Cortés (norte)
1227	Pomerii	Rúa Colón
1230	Vicum Maceli	Rúa Cisneros
1233	Fontaiña	Rúa Cervantes
1253	"Congustam qua descendunt ab ipsis bancis ad uicum clausarum"	Bailén
1254	Era del Obispo	Rúa Julio Prieto
1260	Vicus Balneis	Rúa do Baño
1269	Rúa de Canicova	¿RúaTriunfo?
1277	Rúa da Correaría	Rúa Cisneros o parte sur de Plaza Mayor

Si a las anteriores sumamos las referencias a los ss. XIV, XV y XVI, completaríamos prácticamente los dos círculos que referíamos en párrafos anteriores. De ahí la casi total coincidencia del plano medieval que nos propone la historiografía con el tantas veces citado de F. Coello.

De este modo, y salvo detalles arqueológicos no suficientemente aclarados en los que ahora no vamos a entrar, por el momento pudiéramos admitir un Ourense bajomedieval bastante similar al que nos proponen los investigadores citados, una trama urbana que queremos contrastar con lo que conocemos de la ciudad de época galaico-romana, y que todavía subyace, al menos en parte, bajo la teórica fosilización que se nos muestra de la ciudad medieval. Y sostenemos esto en cuanto que hoy constatamos un fuerte pulso constructivo durante la segunda mitad del s. XIX, por el que se sustituyó gran parte del caserío en épocas muy recientes. Non obstante y según el actual estado de la investigación, deberíamos considerar que, salvo excepciones, cuanto menos la trama urbana se conservaría, al menos en sus líneas generales.

3. Los hallazgos romanos en los últimos años

Como decíamos en otra ocasión, existen aún escasos datos para proponer con claridad una momento histórico concreto para el origen urbano de Ourense (Eguileta, 2000). Pero quizá el problema resida, no tanto en detectar unas fechas

aproximadas, sino más bien el concretar las características de su entramado urbanístico. En estos momentos aún se discute si en sus inicios -incluso durante toda la etapa galaicorromana- Ourense era un pequeño núcleo casi rural o si, al contrario, nos encontramos ante una estructuras urbana más amplia, con todas sus posibles implicaciones a niveles político y administrativo.

Hoy creemos tener algo seguro. En las intervenciones arqueológicas realizadas hasta el momento en nuestra ciudad, ningún hallazgo arquitectónico galaicorromano remonta su contexto cronológico más alla de la segunda mitad del s. I d.C., con un fechas que se van concentrando en torno a los inicios de la dinastía Flavia, correspondiente con el mandato del emperador Vespasiano (a partir del 69 d.C.). También la Arqueología, está ayudando a configuran un espacio preferente de concentración de los restos, dado que aún no estamos en condiciones de ofrecer una trama urbana. Pero también es verdad que los hallazgos nos obligan a mantener una hipótesis interpretativa, en otras palabras, una teorización para los restos exhumados. Y como tal hipótesis -no como conclusión- deben entenderse nuestras propuestas.

Recogemos a continuación un escueto relatorio de restos galaicorromanos hallados hasta el momento dentro de perímetro de la ciudad histórica de Ourense y de los que tenemos conocimiento a través de nuestro trabajo cotidiano (fig. 5). Aquellos elementos serán la base de una reflexión final. Necesariamente ofreceremos unos resúmenes muy sucintos de cada descubrimiento, dado que gran parte de las excavaciones que referimos no fueron publicadas. Agradecemos a los directores de las distintas intervenciones arqueológicas la aportación de información, de material gráfico o de ambos a la vez, ya que en su mayor parte aquellas permanecen inéditas. Por el momento fueron publicadas las excavaciones realizadas entre las fuentes de As Burgas (Fernández Ibáñez y Seara Carballo, 1989), la del patio de las “Josefinas” (Orero Grandal, 1997), la del Jardín del Posío (Orero Grandal, 2000), la Necrópolis de La Trinidad (Eguileta Franco, 1997) y la del Museo Arqueológico (Xusto Rodríguez y Fariña Busto, 2007), aunque contemos con algunas referencias a las anteriores en otras publicaciones.

3.1. As Burgas

Unimos bajo un único epígrafe todas las intervenciones del entorno de As Burgas, espacio tradicionalmente considerado como núcleo original del “aglomerado” urbano romano de Ourense, tanto por su significativo peso en la bibliografía como por agrupar un sector excavado relativamente amplio.

As Burgas: el espacio público entre manantiales (fig. 5:1)

Las reformas urbanísticas llevadas a cabo a mediados de la década de 1980 en el espacio comprendido entre las dos fuentes termales, fueron precedidas de

una excavación arqueológica dirigida por el arqueólogo A. Seara Carballo (Seara Carballo, 1989 y 1991; Fernández Ibáñez y Seara Carballo, 1989). El entorno ofreció una secuencia que, a grandes rasgos, se puede sintetizar en tres grandes grupos estratigráficos.

El primero está formado por una sucesión de estratificaciones de revuelto/relleno, constituyendo un nivel muy removido que incluía materiales arqueológicos, especialmente cerámicos, con cronologías recientes, medievales y romanas, todos ellos mezclados y en posición secundaria. Seguramente responden a los rellenos ocasionados por las reformas realizadas en este lugar en el s. XIX. Según recogíamos en otra ocasión y por indicación del arqueólogo C. Rodríguez Cao (Eguileta Franco, 2000: 27), la zona se rellenó en parte con tierra extraída del solar del IES Otero Pedrayo, cuyo patio fue excavado en fechas relativamente recientes y que trataremos más adelante.

En segundo lugar, bajo el anterior se extendía un "Horizonte medieval". Con él se asocian diversas estructuras arquitectónicas y materiales, sobre todo cerámicos, contextualizados entre los siglos XIII y XIV.

Por último, bajo el "Horizonte Medieval", se localizó el "Nivel galaicorromano". Se trata de una ocupación y secuencia de asentamiento continuado entre finales del siglo I d.C. y el último tercio del siglo III d.C. En esta zona el nivel galaicorromano es también la ocupación más antigua detectada en este entorno, y se asienta sobre la roca madre granítica.

As Burgas: colegio "Siervas de San José" (fig. 5:2)

Las obras para la construcción de unas pistas deportivas en el patio del colegio de la Congregación de las "Siervas de San José", conocidas popularmente como las "Josefinas", fueron precedidas de una excavación arqueológica. Ésta intervención, dirigida por L. Orero Grandal, permitió descubrir parte de un complejo termal de época galaico-romana. Se identificaron estructuras de baño, concretamente una piscina y un hipocausto. La posterior publicación del arqueólogo-director (Orero Grandal, 1997) contextualiza los hallazgos entre el s. II d.C. y mediados del s. IV d.C.

As Burgas: traseras de C/Cervantes y C/Vilar (Área 2) (fig. 5:3)

El proyecto, de elaboración, coordinación y promoción municipal y dirigido por R. Cristóbal Rodríguez (2005), propició unos sondeos en las fincas de las traseras comprendidas entre las calles Cervantes y Vilar, la explanada superior de As Burgas, el colegio de las "Siervas de San José" y el garaje del nº 6 de la calle del Baño, con una superficie aproximada de 1450m^2. En esta amplia zona se excavaron siete cuadrículas de 5m x 5m, cuyos resultados permitieron dividir esta extensa área en dos zonas:

-Zona Norte (sondeos 3, 5 y 7): los resultados fueron pobres y, en cierto modo, decepcionantes. Es común a este sector la existencia de un nivel contemporáneo que se superpone sobre la roca madre granítica, directamente o por medio otro estrato en el que aparecen materiales medievales, sobre todo cerámicos, y que no alberga estructuras arquitectónicas.

-Zona Sur (sondeos 1, 2, 4 y 6): con la prudencia que siempre requiere una fase de sondeos, se podría avanzar una primera hipótesis sobre la ocupación de este entorno. En él se documentaron tres grandes momentos históricos: galaico-rromano (I), medieval (II) y moderno-contemporáneo (III). El más complejo es también el más antiguo, el Período I que se encuadraría cronológicamente entre la segunda mitad del s. I d.C.y el s. V d.C. y en el que se podrían individualizar dos fases:

-Fase Ia (desde la segunda mitad del s. I d.C. a mediados del s. IV d.C.): se corresponde con el inicio del asentamiento y posiblemente sea coetánea del nivel más antiguo detectado en el espacio público entre manantiales de As Burgas, ya citado (Seara Carballo, 1989 y 1991; Fernández Ibáñez y Seara Carballo, 1989). El límite cronológico rebasa la ocupación más tardía propuesta para el patio de la "Josefinas" (Orero Grandal, 1997), de mediados del s. IVd.C. Desde un análisis urbanístico, parece que existieron diferentes etapas de uso de esta parte de la ciudad romana: de continuidad, de expansión, de abandono, de reactivación del enclave e incluso del uso funerario del mismo, como denotan las sepulturas tardías halladas en el Sondeo 4.

Las estructuras del Sondeo 6 muestran los restos de dos edificaciones superpuestas y con muros ortogonales, sin que en principio se pueda definir la función de cada una de ellas. No obstante, la orientación de ambas denota la continuidad estructural con el complejo termal del patio del Colegio San José (fig. 6), como vimos, un complejo en torno a la piscina e hipocausto que el director de las excavaciones sitúa cronológicamente entre el s. II d.C. y mediados del s. IV d.C. (Orero Grandal, 1997)

-Fase Ib (s. V d.C.): parece detectarse, según el director de la intervención, una posible reactivación del entramado urbano en el siglo V d.C., según parece deducirse de un potente muro localizado en el Sondeo 2 que se construiría en la baja romanidad .

Fuera del tema que ahora nos ocupa, avanzar que los otros períodos detectados están representados por un único nivel y un pozo en el sondeo 2 que se corresponden, por el momento, con etapas plena y baja del medioevo (Período II), por hallazgos de materiales de la Edad Moderna e inicios de la Contemporánea (Período III).

As Burgas: "Casa dos Fornos" (Área 1) (fig. 5:4)

Los sondeos, también derivados del mismo proyecto de promoción municipal que la "*traseras de C/Cervantes y C/Vilar (Área 2)*" y dirigido por C. Rodríguez Cao (2006), permitieron identificar diversas estructuras asociadas con distintos momentos de ocupación de este entorno. Bajo un pavimento cementoso y su cama de asiento se localizó un potente nivel de relleno -si bien con desigual grosor en las distintas zonas- con materiales contemporáneos y medievales. Esto últimos están marcando un abanico cronológico entre los ss. XI y XIII, especialmente bajo formas reconstruidas de jarras y ollas. Bajo ella, aparecen los hallazgos galaicorromanos.

De las estructuras arquitectónicas detectadas, la más antigua es la localizada en el Sondeo 1. Se trata de una pared-tabique de un posible hipocausto, con excelente factura y con un rebanco para sostener la suspensura. A su lado apareció un arco caído, hecho con ladrillos de entalle y con unas cuñas que regularizan la superficie de su trasdós (fot. 1). Con toda probabilidad la estructura se remonta a la segunda mitad del s. I d.C., como parecen indicar los materiales con ella asociados. Entre los hallazgos cabe reseñar una pieza singular, un posible colgante de vidrio, un "falso camafeo", elaborado con la técnica singular denominada, ya en el mundo clásico, *sculptura vitri* (sg. Quintiliano) y *toreuma vitri* (sg. Marcial[2]): se elabora a partir de dos capas, superponiendo una blanca opaca a otra azul translúcida que actúa de fondo, para después esculpir la superior. En este caso el resultado es una escena en la que una mujer se despoja de sus vestiduras para bañarse. A su lado, otro personaje llena de agua un recipiente de tres patas (fot. 2). La pieza, con esa técnica tan usual en el s. I d.C. también representada, entre otros en el vaso de Portland (Museo Británico), probablemente fue utilizada como ofrenda en un lugar, como veremos, de supuesto carácter cultual[3].

De sumo interés fue el hallazgo en el Sondeo 4 de tres aras dedicadas a REVVE ANABAR (en dos casos) y REVVE ANABARAEGO (la tercera), en un contexto interpretado provisionalmente como resultado del desplome *in situ* de algún tipo de estructura (¿cultual?) ahora no definida (fot. 3). No queremos aquí entrar en detalle sobre las referidas aras porque están siendo objeto de estudio por parte del director de la intervención, como vimos, C. Rodríguez Cao. Tan sólo ofrecemos las trascripciones realizadas por éste (Rodríguez Cao, 2006), sin que entremos en ningún tipo de interpretación por los motivos antes indicados:

Epígrafe 1	**Epígrafe 2**	**Epígrafe 3**
REVVE	REVVE	REVVE.AN
ANABAR	ANABAR	ABARAEGO
QVINTIO	C.FEABERVS	T.FLAVIVS
DOMITI	HIAMETVS	FLAVINUS
ORVM.L.	V.S.L.M	
V.S.L.M.		

Los sondeos ofrecieron resultados interesantes, confirmando y reforzando los niveles arqueológicos detectados, con la ocupación galaico-romana de este entorno desde, al menos, la segunda mitad del s. I d.C. y hasta el s. III/IV d.C. No obstante esta excavación, unida a los datos de las otras realizadas en As Burgas, nos llevan a plantear nuevas hipótesis. Entre ellas la existencia de baños de uso común, higiénico y provisto de hipocausto (*thermae*), junto a otros de tipo mineromedicinal salutífero (*balnea)*, incluso la posible presencia de un ninfeo; así también las tres aras dedicadas a REVVE, que junto con la otra ofrecida al mismo dios encontrada en el mismo solar (aunque la publicación la vincule al edificio de C/Barreira, nº 4) y la topográficamente próxima dedicada a las Ninfas por Calpvrnia Abana ("Casa da Tenencia"), pudiesen estar indicando la *interpretatio* de un culto prerromano que finalmente alcanzará una forma modificada al modo romano y bajo la advocación de esas deidades menores de las aguas. También la puesta en relación de la estratigrafía global del entorno, pudiese por fin y en un futuro muy próximo, ofrecer algún dato que muestre la ocupación-frecuentación prerromana de As Burgas, como tantas veces se ha propuesto.

Aunque fuera del tema que ahora nos ocupa, no queremos dejar de reseñar la aparición de un potente muro en el Sondeo 6, que pudiera corresponderse con los restos de la Porta da Burga, una de las trece puertas de la ciudad medieval y documentada desde el s. XIV (concretamente desde el año 1340), lo que aún se mantiene como hipótesis. De confirmarse ésta, el hallazgo sería fundamental para la reordenación del plano medieval de la ciudad, y por lo tanto para su Historia.

* * * *

Los niveles galaicorromanos de los entornos de As Burgas que denominamos "*Espacio público entre manantiales*", "*Traseras de C/Cervantes y C/Vilar (Área 2)*" y "*Casa dos Fornos (Área 1)*", nos confirman y consolidan la ocupación de este enclave desde la segunda mitad de s. I d.C, al mismo tiempo que nos hablan de una larga pervivencia, cuanto menos hasta mediados del s. IV d.C. Así se deduce de los niveles de ocupación hasta ahora exhumados en "*Traseras de C/Cervantes y C/Vilar (Área 2)*" y "*Colegio Siervas de San José"*. El plano de la fig 6 parece poner de manifiesto un área edificada de bastante extensión, con construcciones organizadas en torno a ejes ortogonales que ocupan, al menos en lo manifiestamente visible a partir de las dos cuadrículas, una superficie construida netamente superior a los 500m^2.

Pero también contamos con los interrogantes que nos plantean otro tipo de hallazgos en este entorno, como la sepultura hallada en el Sondeo 4 de "*Traseras de C/Cervantes y C/Vilar (Área 2)*". Al respecto, parece que no debemos descartar una posible fase de abandono, quizá en torno al s. IV, que pone en serias dudas la continuidad habitacional del entorno, aunque el enterramiento no pudo datarse con toda certeza. Tampoco queremos olvidar algún ejemplo sobre comparti-

mentación de espacios domésticos y funerarios en otros contextos mejor conocidos. Pero sobre este tema volveremos en párrafos posteriores. No obstante, tanto la datación de las sepulturas como la convivencia de espacios aparentemente opuestos es otro de los grandes retos que, confiemos, resuelva la futura excavación en área de este entorno privilegiado.

3.2. Otros Solares

Plaza de Saco y Arce, nº 2 (fig. 5:5)

La intervención, de sondeos primero y de excavación en área después, exhumaron, además de cerámicas medievales incluidas en niveles de relleno/nivelación, un muro de una estructura galaico-romana (fig. 7). Aunque no se pudo obtener mucha información, los materiales asociados con esta estructura se datarían en los s. II-IV d.C. (Rodríguez Cao, 1999a y 1999b). Veremos como una intervención posterior en el solar colindante, en el nº 3, confirma esta hipótesis, datando provisionalmente el nivel de ocupación galaicorromano en torno al s. III d.C. (Álvarez González, 2008).

C/Dos de Mayo, nº 5 - C/Libertad, nº 32 (fig. 5:7)

Además de los niveles contemporáneos, bajo los solares se conservaban otros de la Edad Moderna (con restos murarios del s. XVII y un espacio abierto con un pavimento de cantos rodados de igual cronología) y dos contextos galaicorromanos. El más reciente, proporcionó dos sepulturas de caballete bajo-imperiales (fot. 4), mientras que el más antiguo, quizá Alto-Imperial, básicamente consistía en la última hilada de un muro de cachotería y posiblemente relacionado con el hallado en el solar próximo de Plaza de Saco y Arce, nº 2 (Rodríguez Cao, 1999a y 1999b). Si así fuese, se datería en torno a mediados del s. II y con posibilidad de llegar hasta el s. IV d.C.

C/Colón, nº 18-20 – C/Cervantes, nº 25 (Centro Cívico y Social)[4] (fig. 5:8)

La excavación y sondeos arqueológicos dirigidos por C. Rodríguez Cao (2005a y 2005b), permitieron detectar tres fases de ocupación del solar. La más antigua es la denominada "Fase Romana", de la que es muy significativo el hallazgo de los restos de unas cimentaciones de carácter monumental (fig. 8). Se trata de una estructura cuya funcionalidad es difícil de establecer debido a que ha sido reaprovechada como cimentación de otra construcción de época contemporánea y, además, está asociada sólo con fragmentos de tégulas, por lo que su datación es muy complicada. No obstante, atendiendo a su forma y dimensiones, tuvo que pertenecer a algún edificio de carácter público, lo que lo convierte, como veremos, en un hallazgo excepcional. A ellos debemos añadir dos fustes de

columnas, posiblemente de época romana, procedentes del desescombro de las zonas oeste y noroeste del solar y reutilizadas en edificaciones posteriores (Rodríguez Cao, 2005a)

También en esta "Fase Romana" se identificó un ámbito de carácter doméstico, bien representado por la abundancia de cerámica de mesa y cocina, *ponderas*, o un catillus de un molino manual. El conjunto cerámico, entre el que destaca la Terra Sigillata Hispánica (formas Drag. 27, Drag. 15/17 y Drag. 37), y a la espera de un estudio más detallado, se podría encuadrar entre los s. III-IV d.C. Sobre los estratos de la "Fase Romana" se superpone otra ocupación, la correspondiente con la denominada "Fase Medieval". Aunque de esta etapa no se han hallado restos constructivos, si aparecen numerosos fragmentos cerámicos. Entre ello queremos destacar el conjunto formado por una serie de jarritas que tienen su paralelo en Forno da Santa o cripta de la basílica de la Asunción en Armeá (Allariz). Dicha cerámica se puede encuadrar entre los s. XII-XIII.

De interés es la "Fase Moderna y Contemporánea", con la aparición de una serie de unidades constructivas relacionadas con dos viales de calles públicas localizadas en este solar (absorbidas por la actividad constructiva privada desarrollada a lo largo del s. XX) y que aparentemente, y a la espera de realizar un estudio más exhaustivo, modificarían el plano urbano del que se tenía constancia desde época medieval (Rodríguez Cao, 2005a y 2005b).

C/Cervantes, nº 11 (fig. 5:9)

Si bien los sondeos arqueológicos y posterior excavación en área llevados a cabo en el solar no pudieron definir con claridad la funcionalidad de los restos arquitectónicos romanos (López González, 2006 y Álvarez González, 2006), parece ser que bajo el solar se localiza parte de una posible *domus* estructurada en torno a un patio pavimentado y quizá compartimentado, con dos estancias de apariencia simétrica separadas por un pasillo; todo ello estaría cerrado hacia el naciente por un muro que delimita el espacio construido (fig. 9).

Los materiales asociados -de momento aún en estudio- avanzan una cronología aproximada de la estructura romana entre finales del s. I d.C. y el III d.C., con predominancia del siglo II d.C.. De todos modos, quizá el estudio más profundo de los fragmentos de Terra Sigillata Hispánica, cerámica común de cocina y mesa, y vidrios, puedan precisar más, tanto el momento de inicio de esta ocupación, como la duración de las misma (Álvarez González, 2006).

Se localizaron también otras estructuras más tardías, alguna de difícil adscripción cronológica, posteriores a la edificación de época romana y anterior a las estructuras contemporáneas, así como un pozo que rompió parte de la edificación romana y asociado, con toda probabilidad, con las edificaciones contemporáneas

3.3. Niveles destruidos en este entorno

Existen otros solares intervenidos en los que se documentaron pruebas de ocupación de época romana, aunque no se conserven estructuras. Creemos que en la mayoría de los casos que ahora citaremos, las cimentaciones de los edificios contemporáneos arrasaron niveles romanos. No debemos olvidar que la ciudad se apoya en un sustrato geológico granítico, lo que a nuestro juicio condicionó en sobremanera la conservación de los restos. De hecho, a medida que las técnicas de construcción fueron permitiendo edificios más altos y sólidos –también cuando los recursos económicos lo permitían- se buscaron cimentaciones más sólidas, en ese sustrato base propicio, con el consecuente arrasamiento de las estructuras anteriores

No obstante en algunos de los solares intervenidos se conservaron restos que, si bien escasos, permitieron que llegaran hasta nosotros pruebas de la existencia de niveles arqueológicos que evidencian ocupaciones anteriores, que reseñamos a continuación.

C/Colón, nº 1(fig. 5:14)

En este solar se pudo comprobar como las estructuras contemporáneas del s. XIX destruyeron un nivel de ocupación galaicorromano preexistente (con un fragmento de Terra Sigillata Hispánica y algunos de tégulas), al tiempo que aprovechaban veintitrés tambores de columnas, presumiblemente, también de época romana (García Valdeiras, 2001).

C/Imprenta, nº 4 (fig. 5:15)

Tanto los sondeos como la posterior excavación en área permitieron documentar la existencia de un nivel de ocupación bajomedieval asentado directamente sobre otro galaicorromano. Ambos se extendían prácticamente por toda el solar. Del nivel galaicorromano se exhumaron tégulas e ímbrices, cerámica común y Terra Sigillata Hispánica, así como también un fragmento de lucerna y de vidrio), pero sin poder identificar estructuras que pudieran estar asociadas a los materiales mencionados. En el nivel medieval se recogieron fragmentos cerámicos decorados y tampoco aparecieron estructuras (Lamas Bértolo, 2004 y 2005c).

C/Dos de Mayo, nº 4 (fig. 5:16)

Los resultados de los sondeos permitieron constatar la inexistencia de materiales y estructuras arqueológicos anteriores al edificio actual, con la excepción de un pozo localizado en su límite noroeste y relleno con sedimentos arqueológicos de varias épocas, entre ellas romanas (Lamas Bértolo, 2005a y 2005b). Desde el seguimiento que efectuamos creemos que ese pozo pudo haber sido

construido la Edad Moderna, aunque en un lugar bajo el que subyacía un potente estrato de época romana.

Plaza de Saco y Arce, nº 3 (fig. 5:6)

La estratigrafía del solar estaba muy alterada por las obras del edificio contemporáneo. Aún así, los sondeos arqueológicos dirigidos por Y. Álvarez González (2008) permitieron constatar en el Sondeo 1 muestras representativas de la ocupación de época romana de este entorno. De este modo, bajo el solado hormigón, se localizaron varios niveles, uno con restos cerámicos poco significativos y asociados con basura reciente. A continuación un piso de cantos rodado, un nivel arenoso con fragmentos de teja curva y de cerámicas quizá de la Edad Moderna y, finalmente, el estrato UE6, representativo de la ocupación galaicorromana, aunque sólo en el citado Sondeo 1. Pese a que el estrato estaba muy deteriorado por la edificación y reformas del edificio contemporáneo, se documentaron los restos de cimentación de una estructura indeterminada, junto con tres fragmentos de Terra Sigillata Hispánica y con una propuesta cronológica provisional del s. III d.C. (Álvarez González, 2008).

3.4. Hallazgos sueltos

Antes del inicio de las intervenciones originadas por la puesta en práctica del P.E.R.I., de la ciudad histórica de Ourense, una serie publicaciones recogían diversos hallazgos aislados de materiales arqueológicos relacionados con el Ourense romano, noticias que vienen reproduciendo también las aportaciones bibliográficas más recientes. Desde el punto de vista que ahora tratamos, nos interesan especialmente los que tuvieron lugar en el recinto delimitado del conjunto histórico, aunque en otros apartados hagamos mención a otras próximas que también recoge la bibliografía existente.

Quizá los hallazgos más conocidos, posiblemente por la atracción que representan los restos epigráficos, hayan sido las dos aras descubiertas en el entorno de As Burgas (fig. 5:17 y 18). La más conocida, más que nada porque contiene el primer nombre propio que conocemos, en este caso femenino, es la dedicada por Calpurnia a las ninfas de las aguas (Fita, 1903; Lorenzo Fernández, D´Ors y Bouza Brey, 1968). Su inscripción es la siguiente:

NYMPHIS CALPVURN
LA ABANA AEBOSO (ca)
EX VISV S
L

La traducción del campo epigráfico es: "*Calpurnia Abana, de la gentilitas de los Aebissoci, cumplió gustosamente el voto que había hecho, bajo la inspiración de un sueño, a las Ninfas de las aguas*"

Del edificio nº 4 de la calle Barreira procede, según X. Rodríguez González (1997) otra ara, en este caso dedicada a la deidad REVE. No obstante, después pudimos comprobar que su procedencia es "Casa dos Fornos", el mismo solar donde los recientes sondeos promovidos por el Concello de Ourense sacaron a la luz otros tres epígrafes dedicados, como vimos, a la deidad indígena REVE. El texto de la publicada por X. Rodríguez González es el siguiente:

REVE
.ANA
BARA
EGO

Su traducción sería: "al Reve de la rivera del Ana" o "al Reve Ana (de la ciudad) de Bara"

Como decíamos en líneas precedentes, desde antiguo se vienen sucediendo hallazgos de diversos elementos. De un solar de la calle Barreira proceden una moneda de Tiberio y varias tégulas; no lejos, en el cruce de las calles Bailén con Bispo Carrascosa, se localizó un fragmento de Terra Sigillata, que seguramente habría que poner en relación con los materiales del soportal del actual Museo Arqueológico que luego veremos. Así también, de una huerta de la actual calle Padre J. Feijoo, procede un molino de mano circular. Muy significativo fue el ladrillo con inscripción de la LEG(io). VII. G(emina). F(lavia) encontrado, al parecer, durante las obras del actual edifico de la Telefónica, en el cruce entre la C/Progreso y Avda. de Portugal (fig. 5:25) (cfr. p.e. Rivas Fernández, 1974, Concello de Ourense, 1996, AA.VV, 1996, Pérez Losada, 2002).

Fragmento de ara de Plaza Mayor, nº 4 (fig. 5:19)

Durante los sondeos en el solar se localizaron estratos de relleno con algunos materiales sueltos (monedas y fragmentos cerámicos), materiales que pudieran remontarse a los siglos. XVI-VII. El hallazgo más significativo fue un fragmento de ara descontextualizado que formaba parte de un relleno para sostener el piso de madera del local. La interpretación de su campo epigráfico, según el director de la intervención e la siguiente:

[...] / ARRO[...] / PATRVI / L(ibens). V(otum). A(nimo)
"*Arro* (¿) *cumplí este voto por propia voluntad*"

Así también, a partir de la tipología de la letra empleada, el mismo arqueólogo propone una cronología para la pieza en torno a finales del s. I d.C. e inicios del s. II d.C. (García Valdeiras, 2004a).

Praza Ferrería, 1, esq. C/Cervantes, 20-22 (fig. 5:20)

En los solares y su entorno inmediato se localizaron diversos estratos de colmatación y relleno asentados sobre la roca madre, todos relacionados con el edificio recién demolido, que asienta su cimentación buscando el granito natural y con la excepción de un piso de cantos rodados de cuarcita que pudiera retrotraerse a la Edad Moderna. Los materiales más significativos fueron varios fragmentos de tegulae en posición secundaria mezclados con cerámicas Niñodaguia contemporáneas (Rodríguez Cao, 2005c).

Plaza de Saco y Arce, 8-9 (fig. 5:21)

Los sondeos permitieron constatar varias estructuras arquitectónicas contemporáneas, junto con un muro posiblemente de la Edad Moderna, asociados con varios estratos de relleno y colmatación, con material arqueológico muy escaso, e su mayoría fragmentos cerámicos contemporáneos de vasijas vidriadas de Niñodaguia, así como un fragmento de tégula mezclada con los anteriores. Pero quizá el indicio más sólido sea la localización de dos molinos circulares galaicorromanos reutilizados en el posible muro moderno. Todo ello indica que estamos ante un solar alterado en época contemporánea cuando se construyó el edificio recién demolido, lo que pudo haber destruido niveles galaicorromanos, tal y como parece deducirse de los citados molinos reutilizados y del fragmento de tégula (Rodríguez Cao, 2005d).

Sondeo C3 de Plaza de Saco y Arce (fig. 5:23)

Los sondeos, dirigidos por J. Lamas Bértolo, preceden a la instalación de gas por el perímetro de la plaza de Saco y Arce. Como paso previo se sondearon varios puntos, incluida la plaza de Manuel Sueiro. En la cuadrícula C3, aproximadamente frente al solar de nº 8-9 que referiamos en el apartado anterior, se detectó la estratigrafía siguiente: el actual solado de la plaza, formado por un pavimento de cantos rodados con su asiento de hormigón, da paso a rellenos contemporáneos que contenían, entre materiales también contemporáneos, dos fragmentos de tégula en posición secundaria (Lamas Bértolo, 2008).

C/San Miguel, nº 6.

Durante la ejecución de los sondeos de localizó bajo el enlosado de la edificación recién demolida y junto a una canalización de saneamiento *"...o mesmo*

tipo de vidro de ventá, que eu mesmo recuperei no Patio do Colexio das Josefinas, cunha procedencia claramente romana" (Orero Grandal, 1999: 5)

C/Padre Feijoo esq. C/García Mosquera (fig. 5:22)

En la zona de la huerta trasera se localizaron unas fosas resultantes de la extracción de arcilla. Sus interiores contenían fragmentos cerámicos, de tégula y de vidrio, de filiación tardorromana, así como otros bajomedievales. Esas fosas seguramente están relacionadas con la edificación de la iglesia de La Trinidad. No obstante existe la posibilidad de que los restos romanos sean exógenos (Ferrer Sierra, 2005)

3.5. Otras excavaciones

Recogemos a continuación otras intervenciones, tanto las realizadas antes de la entrada en vigor del P.E.R.I., como aquellas que, en las inmediaciones de la ciudad histórica, tuvieron lugar fuera de su área de aplicación. Existen además otras muy recientes y de las que no tenemos noticia. Nos referimos a las excavaciones realizadas en los Bienes de Interés Cultural (B.I.C.) individualizados existentes en el interior de la ciudad histórica y de los que en algún caso -como vimos- son de especial interés para el trabajo que ahora nos ocupa. Estas carencias son especialmente significativas por la desinformación que tenemos sobre los hallazgos de intervenciones fundamentales para el conocimiento del Ourense -no sólo- romano, como las realizadas en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense, pese a estar incluido en el citado ámbito del P.E.R.I. y de las que existen publicaciones que refieren muy por encima los resultados de las excavaciones (Xusto Rodríguez y Fariña Busto, 2007).

Praza da Madalena (fig. 5:10)

Los trabajos dirigidos por F. Espino Domarco y L. Orero Grandal sacaron a la luz una gran necrópolis medieval, si bien los estratos inferiores dejaron entrever los restos de una necrópolis de época romana tardía, con tumbas de sección triangular de tégula y otras paralelipédicas excavadas en el sábrego y forradas con tégulas (Orero Grandal y Espino Domarco, 1991), así como los restos de una edificación y un pozo que trataremos más adelante.

Atrio de La Trinidad (fig. 5:13)

Las excavaciones que realizamos en el año 1993 (Eguileta Franco, 1997) mostraron, desde le punto de vista que ahora nos interesa, una necrópolis en la que el nivel más antiguo era el representado por sepulturas tardorromanas de tégula, trapezoidal y rectangular las conservadas, y una de ellas asociada con una moneda de Constantino II (337-340 d.C.) .

Patio del IES "Otero Pedrayo (Solar Pompeo) (fig. 5:11)

Sobre el solar "Pompeo"recogemos la información que referíamos años atrás, dado que los excavaciones dirigidas por C. Rodríguez Cao aún no han sido publicadas. "*Anque o groso das estructuras conservadas datan dos séculos III/IV dC., detéctase un nivel máis antigo, concretamente, do s. I dC. En todo caso, este importantísimo xacemento está aínda en estudio e segundo o arqueólogo que realizou a escavación, nos atopamos ante un gran espacio urbano iniciado na segunda metade do s. I dC. e ocupado sen discontinuidade ata a baixa romanidade*" (Eguileta Franco, 2000: 27). De hecho, la moneda más antigua localizada en el solar, aunque no la única Altoimperial, es un As de bronce del emperador Domiciano (81-96 d.C)[5].

Jardín del Posio (fig. 5:12)

Durante el control arqueológico y sondeos dirigidos por L. Orero Grandal, fueron recuperados numerosos fragmentos cerámicos galaicorromanos, tanto Terra Sigillata Hispánica como cerámica común y tégulas. Todos proceden de la plataforma inferior del Posío. Aunque no pudieron ser asociados con estructuras de habitación, el director de la intervención sostiene que esos materiales *"...non fan máis que confirma-la moi posible presencia dun asentamento desa época ...*" (ss. I-II d.C.) *"...neste lugar ou nas súas inmediacións*" (Orero Grandal, 2000: 57). En todo caso, F. López Cuevillas nos ofrece una información indirecta sobre "*O achádego que menciona Martínez Sueiro "de ladrillos y otros productos de la industria romana, recogidos hace pocos años en las inmediaciones del Posío y la margen derecha del Barbaña""* (López Cuevillas, 1934: 99), que ya veía indicios de ocupación romana en este entorno. También fue localizada una tumba tardorromana de caballete, supuestamente aislada, que el mismo investigador sitúa cronológicamente en torno al s. V d.C. Especialmente significativa es la conclusión final sobre los hallazgos, según la que se abre la posibilidad por la que en el Posío "*...hai claros indicios dunha romanización que, a xulgar polos restos descubertos, podería abarcar dende o século I/II ata o século IV/V d.C., o que ampliaría os límites do Ourense romano cara ó sur da actuas cidade*" (Orero Grandal, 2000: 59).

3.6. Los restos de obra pública romana

Quizá los elementos edilicios más significativos de las ciudades romanas sean las obras públicas, es decir, todas aquellas construcciones dedicadas al uso social y al buen funcionamiento de la vida urbana y promovidas por las autoridades. No es nuestra intención entrar ahora en el propio concepto de obra pública, que Vitrubio nos refiere magníficamente con respecto a la ciudad[6], sino buscar elementos, o al menos indicios, que nos puedan ayudar a identificarla en Ourense, una ciudad donde los datos escasean. Nos arriesgaremos, a partir de los parcos

indicios con los que contamos, a recoger elementos indicativos de obra pública y a proponer zonas-entornos de ubicación.

Sobre la "Ponte Vella"

Al hablar de obra pública, la tradición investigadora conduce inevitablemente al denominado puente romano, al parecer directamente relacionado con el origen de la ciudad. Éste, popularmente conocido como "*Ponte Vella*", es la gran obra de ingeniería de la que tenemos constancia. No obstante, pese a que consideramos que su construcción -o al menos el lugar de paso que después ocupa el puente- fue de crucial importancia para el origen de la ciudad, no forma parte de ella.

Aunque su aspecto final se corresponde más con un puente medieval, en la base de sus pilares se pueden ver numerosos sillares almohadillados, característicos de la obra pública romana (fot. 5). La tradición lo relaciona con la época de Trajano (98 d.C. - 118 d.C.), gran impulsor de la edificación de puentes. Otros, los más (cfr. p.e. Rivas Fernández, 1974 y 1978), lo remontan a la época augústea (43 a.C. - 14 d.C.). En una obra monográfica sobre puentes en la provincia de Ourense, S. Alvarado Blanco propone una primera construcción en el s. I d.C. y, tras el desmoronamiento de su estructura en el arco central, un reconstrucción en el s. III d.C., en tiempos de Septimio Severo, Caracalla y Geta (Alvarado, Durán y Nárdiz, 1989). Otros, apoyándose en los miliarios encontrados en esta vía, el más antiguo de Caracalla, proponen una construcción bajoimperial (Ferrer Sierra y Rodríguez Colmenero, 2001).

Estudios más recientes, sin desechar ambas posibilidades, consideran que la cuestión aún no está del todo resuelta (Durán Fuentes, 2004). Pese a ello, no quisimos dejar de referirnos a esta magna obra pública y la enorme importancia para el nacimiento de la ciudad de Ourense, notoriedad que reside, tanto en ella misma, como en el lugar de vadeo del entorno ya existente antes de la construcción del puente.

Cimentación monumental en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense y sillares almohadillados en su pared exterior oriental (fig. 5: 10)

Despiertan especial interés los sillares almohadillados existentes en la pared oriental del Museo Arqueológico, la que limita con la actual calle Hernán Cortés (fots. 6 y 7), especialmente porque podrían delatar la existencia de obra pública romana. No olvidemos que en el solar del museo, antes palacio episcopal, X. Ferro situaba un *Praesidium* como eje fundamental para el nacimiento de la ciudad romana, que albergaría una guarnición para defensa del importante puente sobre el Miño. No obstante, la existencia de ese supuesto praesidium nunca fue documentada.

En los últimos años se han realizados algunas intervenciones en el Museo Arqueológico, aunque desafortunadamente para la historia de la ciudad no se ha publicado ninguna de ellas, salvo referencias de F. Fariña Busto en una obra dedicada fundamentalmente a la fortificación que formó el palacio episcopal desde la Edad Media (Fariña Busto 1994) y otra posterior sobre el mismo edificio, con sucintas referencias sobre las excavaciones (Xusto Rodríguez y Fariña Busto, 2007).

A través de esas escuetas referencias, sabemos de otro sillar almohadillado hallado durante las reformas realizadas durante la década de 1960 en el soportal del actual Museo Arqueológico, que apareció acompañado de tégulas y un tesorillo bajoimperial, compuesto por veintinueve pequeños bronces acuñados bajo los mandatos de los emperadores Constantino I Magno, Constante y Constancio II, por lo que se podrían datar entre el 328 y el 360 d.C.. También se localizaron fragmentos de sigilata de época flavia. Posteriores intervenciones realizadas en el sector del jardín, permitieron documentar nuevos sillares almohadillados, junto con abundantes tégulas y ladrillos, sigilata y algunas teselas.

En cuanto a los epígrafes procedentes de este entorno, contamos con dos aras votivas, posiblemente del s.I d.C.. Una de ellas, localizada en el jardín, se dedicó a Júpiter con la siguiente inscripción:

I O M
C C R
V S

Su interpretación es bastante confusa, aunque no tiene duda tanto su primera línea I(vpiter) O(ptimo) M (aximo) como la tercera V(otum) S(olvit). La segunda, donde se incluye el dedicante es, en palabras de F. Fariña Busto "*...de complicada interpretación, ya que las letras están muy claras*", por lo que no acepta lecturas propuestas por otros autores (cfr. Fariña Busto, 1994: 26 y not. nº 24)

La segunda ara, que formaba parte de un muro barroco en el que estaba empotrada, apareció parcialmente repicada para ser reutilizada como sillar. Conserva la siguiente inscripción:

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. LVAECVS
. . . BVRRVS
. . S . L . M .

Su texto interpretado sería .... LVAECUS /(Re) BVRRVS/ (Votum) S(olvit) L(ibens) M (erito)

Más recientes son los datos que ponen de manifiesto una ocupación romana extensa y cronológicamente dilatada, aproximadamente entre los ss. I d.C. y V d.C., entre los que destacamos, en palabras de los autores "…*unha estrutura con muros de dimensións maiores, de case dous metros e medio de grosor, con grandes bloques tomados con formigón* (…) *e outros amortizados e coas súas pegadas en negativo asociadas a pavimentos con materiais dos séculos III-V*", es decir, la cimentación de una "estructura monumental" que recoge la fotografía del apartado grafico (Xusto Rodríguez y Fariña Busto, 2007: 235 y 243). También el solar ofreció sepulturas de tégulas de caballete, si bien desconocemos las relaciones contextuales entre tales hallazgos. Confiamos que un día se publiquen esos trabajos, dado que desconocemos totalmente los informes de las intervenciones realizadas hasta el momento.

Niveles bajo la necrópolis de la A Madalena

Destacar que bajo la necrópolis medieval y bajorromana localizada en esta plaza, apareció un pozo con materiales romanos y un muro que, dada la calidad de sus sillares -algunos con almohadillado- y cuidada factura sugieren su pertenencia a algún edificio romano, quizá público, y de cierto nivel de lujo o rango. Quizá también debiéramos relacionar con estos hallazgos dos de los cuatro capiteles sin contexto claro, hoy depositados en el Museo Arqueológico Provincial y recogidos en este entorno, capiteles de orden corintio que algunos autores sitúan en contextos del s. IV o inicios del s. V. (Orero Grandal y Espino Domarco, 1991; Fariña Busto, 1994)

Un sillar almohadillado en el solar en el Patio del IES Otero Pedrayo (Solar Pompeo) (fig. 5:10).

Aunque se trate de un dato aislado, queremos reseñar la información proporcionada por el arqueólogo-director de la excavación, Celso Rodríguez Cao, sobre la localización de un sillar almohadillado que, probablemente *in situ*, formaba parte de la cimentación de una vivienda cuya cronología no se pudo determinar, pero anterior a las edificaciones de los ss. III-IV d.C[7].

La cimentación monumental de C/Cervantes, nº 25 (Centro Cívico y Social)

Otro hallazgo especial es la cimentación monumental de época galaicorromana a que antes aludíamos y hallada en uno de los solares en los que hoy se está construyendo el Centro Cívico y Social, en el solar de la calle Cervantes, nº 25. Desafortunadamente no se pudo concretar la cronología exacta del edificio del que formaba parte, pero si sabemos que son de la citada época. En la actualidad no conocemos paralelos en Galicia, pero existe la posibilidad de encontrarnos ante la base o plataforma de un gran edificio público. De ser así y desde este

punto de vista teórico, estaríamos ante la posibilidad de la situar ese hipotético edificio en el centro topográfico de la distribución de restos romanos. Estos restos monumentales sitúan el solar y su entorno inmediato, como centro de gravedad de esa concentración de hallazgos romanos habitacionales, un centro que se situaría en el corazón del círculo meridional de nuestra ciudad histórica.

A diferencia de otras ciudades de la antigua Gallaecia, como pueda ser el caso de Lucus Augusta, de la se conocen fechas para su fundación y su "advocación" octaviana, con todo lo que ello significa a nivel urbano, sería ahora la primera vez que encontrásemos en Ourense, nunca citada con precisión en las fuentes historiográficas, una cimentación monumental *in situ* y procedente de una excavación. Consideramos muy importante recordar que hasta el momento contamos con muy pocos restos e indicios de elementos que delaten obra pública; como vimos, la denominada Ponte Vella, la más evidente, se aleja de la actual ciudad histórica, mientras que otros lo constituyen los sillares almohadillados romanos reutilizados en el muro oriental del conjunto archivo-museo provincial, en la actual calle Hernán Cortés, junto con la cimentación monumental hallada recientemente. Datos más inconcretos son las referencias que recoge F. López Cuevillas sobre la supuesta cloaca de calle Cervantes, referencia que también recogemos a continuación.

La posible cloaca romana de la C/Cervantes

De esta construcción, nunca vista ni localizada en intervenciones arqueológicas recientes, nos habla F. López Cuevillas. La noticia la recoge del entonces Arquitecto Municipal D. Manuel Conde Fidalgo: "*O descobrimento no ano de 1928, no sochán da rúa Cervantes dunha cloaca de dous metros de altura e provida dunha escelente bouta de meio cañón, de indudábele feitío romano*" (López Cuevillas, 1934: 99). Aunque debemos tener en cuenta este dato a la hora de planificar las intervenciones en este entorno, a nivel interpretativo consideramos que debemos tomarlo con suma prudencia.

4. Primeras valoraciones

No es intención de este trabajo adentrarnos en un estudio pormenorizado del Ourense romano, lo que tampoco sería posible con la información que disponemos por el momento. Pero si queremos avanzar en el conocimiento sobre aquel poblamiento que surge bajo el dominio de Roma, intentando contextualizar los hallazgos siempre bajo la idea de concebir y entender la ciudad como un yacimiento. Desde luego resulta muy tentador proponer unas primeras hipótesis de carácter general, que iremos abordando con mucha prudencia en los distintos aspectos a tratar en los párrafos siguientes. No quisiéramos dejar de insistir que nos movemos fundamentalmente en un terreno de meras propuestas, especialmente por el actual estado de la investigación y de la espera a las publicaciones

de los directores de las intervenciones. No obstante, y también como justo homenaje a ellos, intentaremos a continuación abordar una serie de reflexiones que non sugieren los restos arqueológicos que describimos en los apartados anteriores. Aunque de estos solares también proceden numerosos materiales arqueológicos, no entramos ahora en su valoración, pese a encontrarnos entre su gran variedad algunos de gran calidad, lo que mostraría, como adelantábamos en otra ocasión (Eguileta franco, 2000), que nos encontraríamos en un núcleo urbano de cierta entidad.

Si seguimos las teorías de F. López Cuevillas, o X. Ferro Couselo u otros que las vienen redundando o matizando, la ciudad de Ourense nace como fruto de un nudo itinerario de primer orden, al que se le añadiría el emplazamiento de un destacamento militar para la defensa del puente/vado, un valle amable, fértil y propicio para el asentamiento, el del Barbaña, y unas surgencias termales con caudal y cualidades extraordinarias para su uso continuado. Nosotros no ponemos en duda que es la confluencia de varios factores lo que da origen a Ourense como ciudad, aunque algunos de los expuestos no pudieron ser constatados en excavaciones más o menos recientes, como parece que así ocurrió con el pretendido *praesidium* que nos proponía X. Ferro Couselo.

Tampoco cuestionamos el posible carácter viario, con desarrollo alargado de la ciudad romana, como así parece poner de manifiesto los restos hallados entre el Jardín del Posío y la Plaza de A Madalena, aunque como apuntábamos en otra ocasión, no contamos con datos suficientes para situar la entrada de una vía romana por la rúa do Vilar, como tampoco existen datos fiables sobre el presunto miliario encontrado en torno a la Plaza de la Trinidad, quizá uno de los apoyos más sólidos que tenía la ubicación de esta vía por la citada calle. Esta situación, evidentemente, no invalida las propuestas del paso de una vía por el interior del entramado urbano, aunque existiría la altísima posibilidad de que esta se convirtiese en calle.

Por el momento contamos con pocos elementos arquitectónicos para deducir un entramado organizado del caserío romano. Además no son del todo fiables las planimetrías de las excavaciones arqueológicas que vamos incluyendo en el plano general de la ciudad ya que es una tarea personal por parte del autor de este trabajo y parte de las que nos ofrecen los informes de los arqueólogos, planos que simplemente vamos encajando en los solares, aún a sabiendas de que les falta precisión. Aún así, el entorno de As Burgas nos ofrece una primera tendencia de alineación, aproximadamente NS (fig. 6). Como hipótesis, y a la espera de la inmediata intervención en área a ejecutar en este lugar por parte del Concello de Ourense, parece que contamos con una linea de dirección, quizá, organizada por una vía/calle (¿un *cardus*?) cuyo alineamiento en el plano actual sólo coincidiría con la calle Cervantes. Esta idea pudiese estar apoyada además en la superposición de estructuras, una del s. I d.C. y otra del IV d.C., que muestra el Sondeo 6 de las Traseras de As Burgas, donde un reconstrucción hecha sobre una ruina

anterior se materializa con la misma orientación, quizá marcada por una ordenación o planificación previa. Si fuese así, ese hipotético *cardus* se trazaría, además, muy cerca de la cimentación monumental descubierta en el solar de la calle Cervantes 25, pasaría muy próximo a ese "centro de gravedad" de hallazgos romanos, conduciría al lugar donde se localiza la necrópolis de la Trinidad y, aunque con la precaución que antes aludíamos, sería el lugar donde presumiblemente se observaron los restos de cloaca a que nos refirió F. Cuevillas. En todo caso, sirva como hipótesis.

Desde las intervenciones recientes los restos parecen concentrarse alrededor de la actuales plazas Ferrería-Imprenta, convirtiéndose en hallazgos esporádicos cada vez más escasos a partir de la Plaza Mayor, y no porque no contemos con un muestreo aleatorio representativo en todo el ámbito de la ciudad histórica, en la que se contabilizan más de 150 intervenciones distribuidas por el interior del citado perímetro del P.E.R.I. (fig. 10) Vemos así como por el momento ningún resto constructivo, ni tan siquiera restos de niveles arqueológicos que pudiesen poner de manifiesto la destrucción por el crecimiento urbano de espacios habitados galaicorromanos, sobrepasa la citada Plaza Mayor[8]. Cuando se localizan, consisten en hallazgos sueltos encontrados, por lo menos en lo que sabemos a través de intervenciones recientes, en posición secundaria y con unas características que suelen alejarlos de los objetos cotidianos, lo que no descarta su atesoramiento hasta épocas más recientes y su posible desplazamiento de sus lugares originales en cuanto que constituyen objetos poco comunes. Sobre lo expuesto sirva de ejemplo el fragmento de ara del solar de Plaza Mayor, nº 4 (García Valdeiras, 2004) o el fragmento vítreo de San Miguel, nº 6 (Orero Grandal, 1999)..

Desde este punto de vista y con los datos que trabajamos, nosotros situaríamos el "centro de gravedad" de los hallazgos romanos, y por ende de la ciudad romana, en el entorno del eje formados por las actuales plazas Ferrería-Imprenta, en cuyo centro se localiza, precisamente, la cimentación monumental que suponemos perteneciente a un edificio público. Pese a ese centro de gravedad, la ciudad romana parece sobresalir de aquel "circulo sur" que antes proponíamos, más aún si tenemos en cuenta la secuencia de indicios y hallazgos que forman el Pompeo, el Posío y el entorno del actual edificio de Telefónica (fig. 5: 25). Desde luego, la distribución de niveles arqueológicos romanos que hasta ahora nos ofrece la ciudad histórica no implicaría, además, que trascurriendo la vía hacia el Puente Mayor, puedan aparecer otros restos asociados a ella también hacia el norte, pero no necesariamente formarían parte del entramado urbano.

Con ello no queremos restar importancia al papel que, según la mayoría de los investigadores, debieron jugar As Burgas en los orígenes de la ciudad. Pese a que estamos esperando las excavación en área de este entorno, creemos que no debieron constituir el centro original de la ciudad romana, sino un importante complejo situado en su límite noroeste. Existen cronologías similares, como vimos de la segunda mitad del s. I d.C., en otros espacios de sumo interés.

También creemos que la importancia real de As Burgas radica, precisamente, en constituir un lugar especializado en el uso del agua, ya sea higiénico y con edificios calefactados con hipocaustos, ya sea -con toda probabilidad- también salutífero. Confiamos en que las excavaciones futuras –casi podemos decir inmediatas- confirmarán o no estas sospechas, así como el tan citado uso-frecuentación prerromano de este entorno

Otra cuestión sería la propuesta de un marco cronológico para el origen de Ourense. Desde este punto de vista, seguimos manteniendo la propuesta que hacíamos años atrás (cfr. Eguileta, 2000) apoyándonos en los niveles más antiguos de tres puntos extremos de nuestra ciudad histórica, el Pompeo, As Burgas y el conjunto formado por el Museo Arqueológico y la Praza da Madalena, todos del s. I d.C. Después de las intervenciones promovidas por el Concello de Ourense en Traseras de As Burgas y de Casa dos Fornos, en el mismo entorno, podemos precisar más, remontando el origen de la ciudad a los inicios de la segunda mitad del I d.C., seguramente bajo la dinastía flavia. En el cuadro siguiente ofrecemos, divididos en tercios de siglo, las secuencias de ocupación que nos proponen los investigadores para los distintos entornos y solares que tratamos en los apartados anteriores, pero siempre recordando que varias propuestas están todavía pendientes del estudio de los materiales arqueológicos que se incluirán en las futuras memorias:

SOLAR-ENTORNO		**s. I**			**s.II**			**s. III**			**s. IV**			**s.V**		
Burgas	Espacio entre manantiales			**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**						
	Patio Josefinas				**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**				
	Traseras Vilar-Cervantes			**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**		**0**		
	Casa dos Fornos			**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**V**				
Saco y Arce, 2 y 3					**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**			
Libertad, 32 / Dos de Mayo, 5					**X**	**X**	**X**					**V**				
Colón, 18-29 / Cervantes, 25								**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**			
Cervantes, 11				**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**						
Museo Arqueol.-Madalena				**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**V**	**X**	**0**		
Pompeo				**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**					
Posío				**X**	**X**	**X**	**X**								**V**	

Ocupación segura o muy probable (**X**), ocupación dudosa (**0**), sepultura (**V**)

Pese a que poco a poco vamos contando con más información, todavía es difícil extraer datos sobre el urbanismo del Ourense romano. No obstante y como hemos dicho en líneas precedentes, gran parte de los investigadores actuales ven con dificultad la posibilidad de localización del *praesidium* que nos proponía X. Ferro Couselo, en actual solar del Museo Arqueológico. De hecho, por lo que sabemos hasta el momento, no existen restos arqueológicos que respalden tal posibilidad, por lo menos mientras no hayan sido publicados los resultados de las excavaciones que se han realizado recientemente y de las que no tenemos conocimiento.

Pero si es cierto que ciertas observaciones comparativas nos sitúan ante otras posibilidades. Este entorno del Museo Arqueológico-Plaza de A Madalena concentra una serie de elementos que, aunque uno por uno son ciertamente escasos, forma un conjunto de entidad y peso específico significativo: los sillares almohadillados reutilizados en la pared exterior que limita con la calle Hernán Cortés, elementos indicativos de obra pública romana antes existente, sea en el solar, en sus proximidades o traídos de más lejos, pero si es cierto que contamos con ellos. Los capiteles posiblemente hallados en la Madalena, los restos epigráficos o las teselas. Finalmente, otro elemento especialmente significativo: la cimentación de la estructura monumental que antes referíamos. Todo ello da a este entorno la mayor concentración de restos que indican la existencia de niveles de ocupación que parecen superar un uso meramente doméstico, otorgándole posiblemente el de un edificio o complejo arquitectónico con construcciones de alto rango. De hecho, el Museo Arqueológico Provincial de Ourense atesora un grupo de piezas marmóreas recuperadas en el entorno de la misma plaza y ente las que se encuentran los capiteles que antes referíamos –de orden corintio- junto con fustes de basas de columnas que tradicionalmente se venían relacionando con la antigua catedral de época sueva del s. VI d.C. (cfr. Rivas Fernández, 1974) y que otros estudios, siempre desde el punto de vista estilístico, apuntan a que dos de ellos podrían incluso remontarse a la transición entre los ss. IV y V d.C., es decir, a la baja romanidad[9] (cfr. Núñez Rodríguez, 1976).

Nos encontramos, en consecuencia y a la espera de nueva información, ante un lugar con niveles de ocupación desde el s. I d.C., seguramente desde época Flavia, con visos de formar con el paso de los siglos un espacio de poder y, posiblemente, con cierta decadencia en la baja romanidad, situación que podría reflejar el uso funerario de este entorno.

Visto lo anterior y con suma prudencia, podíamos sugerir que estos tres espacios, Museo Arqueológico-A Madalena, entorno de Colón, 18-20 / Cervantes, 25 y el solar Pompeo (de mayor a menor en función de la concentración de restos e indicios) como los posibles "espacios monumentalizados" de la ciudad (fig. 12), en cuanto que posiblemente dotados de obra pública, y quizá también probables centros de relación y/o poder. A medio camino entre los dos primeros se sitúa en solar de la C/Colón, nº 1, en el que se habían localizado tambores de columnas, posiblemente también de época romana, reaprovechado en un edificio contemporáneo. Dada su posición casi equidistante con la cimentación monumental de Colón, 18-20 / Cervantes, 25 y el conjunto Museo Arqueológico-A Madalena, pudiera relacionarse con cualquiera de los dos espacios.

Otro tema al que debemos prestar especial atención es la localización de sepulturas diseminadas por distintos espacios urbanos. Frente a la tradicional idea de necrópolis (zonas especiales y exclusivas para los muertos) o cementerios (integración en el espacio urbano), es ya bastante frecuente la aparición de sepulturas en espacios antes habitados, superponiéndose a estructuras arquitec-

tónicas (solar de la calle libertad nº 32), a restos de niveles antes habitados (traseras de As Burgas, solar del Museo Arqueolóxico) o a otros entornos (la Trinidad, O Posío) que parecen indicar un abandono o retraimiento espacial del espacio urbanizado.

Todo ello pese a lo que ya recogía en los inicios de la República romana, entre los años 451 y 450 a.C., la Tabula X de la *Lex Duodecim Tabularum* -la Ley de las Doce Tablas-, sobre Derecho Sacro. Aquella incluía varios preceptos que afectan a la vida interior de la urbe: "*Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito*", es decir, prohibiendo la inhumación y cremación de cadáveres dentro del recinto la ciudad, tanto para preservar la salubridad pública como para evitar incendios[10]. Hoy parece evidente que los preceptos higiénicos de la Tábula X fueron perdiendo vigor progresivamente, y parece que se observa una especial relajación en momentos bajoimperiales a tenor de lo que parece suceder en varias urbes. Al respecto, el mundo funerario tarraconense ofrece un buen ejemplo: "*Una constante en la ciudad de Tarraco es la preservación del recinto intramuros de las áreas funerarios. Se trata de una práctica consecuencia de las prescripciones legales establecidas y que no se infringen hasta la Antigüedad Tardí*a" (Gurt y Macías, 2002: 88-89).

Aunque por el momento no podemos precisar fechas concretas para calibrar con precisión el inicio de este fenómeno de enterramiento en espacios antes y/o aún habitados (incluso la posible continuidad del citado fenómeno), podemos proponer que se haya iniciado en la transición de los ss. III-IV d.C. o durante el s. IV d.C., como suponemos para las tumbas de la Trinidad y en función de los ejemplos que veremos más adelante, utilizándose antiguos espacios habitados como zonas de enterramiento. Pero, sin que pretendamos abarcar ahora un estudio exhaustivo del mundo funerario romano en el noroeste, ni tan siquiera en Ourense, consideramos necesario contextualizar las sepulturas descubiertas hasta el momento en el entorno de la ciudad histórica.

En primer lugar debemos recordar que por el momento no contamos en Ourense con necrópolis de incineración, más características de momentos altoimperiales y que si se han descubierto en otros entornos próximos de *Gallaecia*. Quizá las más conocidas sean las localizadas en la Praza do Ferrol y San Roque, de Lugo[11] (cfr. p.e. González Fernández, 1995 y 2005, Herves Reigoso, 1995a y 1995b).

Otras publicaciones de conjunto y relativamente recientes, aunque alejados de la zona que ahora nos ocupa, sostienen que el ritual inhumación es más antiguo que las fechas ahora propuestas, conviviendo con el de cremación. Pero algunos trabajos nos animan a observar, pese a la evidente variedad de los sustratos culturales que existen antes de la romanización en los diversos puntos del imperio, una pretensión de unificación ideológica por parte de Roma que debió tener un valor legal y, posiblemente, cierta incidencia real en las costumbres[12]. Volviendo

sobre los ejemplos que antes proponíamos después de este breve paréntesis, el uso de la cremación pervive en *Corduba* hasta finales del s. II y comienzos del s. III d.C., conviviendo ambos rituales -cremación/inhumación- como en otros yacimientos altoimperiales, entre ellos La Constancia, del s. I d.C. (Vaquerizo, 2002), el hipogeo monumental de la C/La Bodega, también del s. I d.C. (Vaquerizo, 2001) o la conocida como Tumba de Postumio, en la necrópolis de Carmona, de la primera mitad del s. I d.C. (Bendala, 1976). Esta convivencia se daría, según D. Vaquerizo *"...obedeciendo a criterios de tradición cultural, y/o familiar, de gusto personal o simplemente de economía, al igual que ocurre y se constata en otros muchos lugares del Imperio*" (Vaquerizo, 2002: 158), sin que ello impida que el ritual de inhumación se detecte en otras necrópolis hispanas desde los primeros momentos de la presencia romana.

No obstante, estas posibilidades no invalidan que, por el momento, la inhumación sea el principal ritual de la baja romanidad y que éste sea el de todas las localizadas hasta ahora en la ciudad histórica de Ourense. Otra cuestión es ponderar la cronología de estas sepulturas de inhumación orensanas, todas ellas de tégulas y preferentemente de sección triangular, con cubierta a doble vertiente. Desgraciadamente contamos con escasos estudios de carácter general sobre las necrópolis tardoantiguas de tipología similar a las halladas en Ourense.

Existen propuestas desde antiguo que no dudan a la hora de considerar estas sepulturas de tégulas, especialmente las de sección triangular, también conocidas como sepulturas "de caballete", como las más representativas de los inicios de la baja romanidad, especialmente desde los inicios del s. IV d.C., incluso de la segunda mitad del s. III d.C. A ello contribuyeron antiguas intervenciones como, entre otras, las de A Hermida, en Culleredo (Luengo Martínez, 1943), Parada de Outeiro, en Xinzo de Limia (Vázquez Urtiaga, 1978) o A Lanzada, en O Grove (Peña Santos, 1982).

Propuestas semejantes tenemos para las necrópolis del entorno de *Lucus Augusta*, que ofrece ejemplos más recientes de concentraciones de sepulturas de tégula de sección triangular, como las excavadas por Y. Álvarez González y L.F. López González en el solar nº 9 da la Rúa Cidade de Vigo, que *"...pola súa cronología tipifícanse como baixoimperiais*" (AA.VV., 2001: 207). Esta aproximación cronológica para las sepulturas de caballete, contexto bastante extendido por toda la Hispania romana, parece constituir una tipología funeraria de inhumación de las clases populares muy extendida a partir de momentos avanzados del s. III sustituyendo, como veiamos en *Lucus Augusta* de las necrópolis de incineración altoimperiales (González Fernández, 2005). Otra de las capitales conventuales de Gallaecia, *Bracara Augusta*, aporta contextos en los que las sepulturas de tégula -mayoritariamente de caballete- se sitúan desde el punto de vista cronológico preferentemente en los ss. IV-V d.C., aunque se constaten perduraciones, incluso, hasta el s. VII d.C. (Martíns y Delgado, 1989-1990).

Un entramado menor, *Genitio* (Xinzo de Limia) ofrece valoraciones semejantes a las que se proponen en líneas anteriores. En el entorno de la Iglesia Vella aparece una "necrópolis" formada por seis tumbas de caballete y paralelepipédicas datadas entre los ss. IV-VI d.C.. Las sepulturas se superponen, como en varios puntos de Ourense, a antiguas edificaciones romanas (Xusto Rodríguez, 1999), situación semejante a una intervención posterior en el mismo entorno, en la que se descubrió una esquina de una sepultura de tégula contextualizada cronológicamente en los ss. IV o V d.C. y, como en el caso anterior, supepuestas a a estructuras domésticas (García Valdeiras, 2003). En la intervención realizada en la Rúa da Igrexa nº 2, Avda. Ourense nº 13 -15 y Rúa do Peto nº 1, aparecieron los restos de dos enterramientos, uno con caja de tégulas, de época bajoimperial, en torno al s. IV d.C., y junto a niveles domésticos anteriores (García Valdeiras, 2004c).

En Vigo, aunque contamos con referencias a necrópolis y hallazgos funerarios de diverso tipo en Toralla, O Fiunchal, Picacho, calle Gamboa, etc. (Hidalgo Cuñarro y Viñas Cué, 1999), existe una intervención más reciente en el entorno de la calle Areal donde se constata que a una necrópolis de incineración encuadrable desde la transición de los ss. I y II d.C. hasta la transición de los ss. III d.C y IV d.C. Le da continuidad otra de inhumación desde el III-IV d.C. hasta momentos avanzados del medioevo, concretamente hasta el s. XI (Acuña Piñeiro, 1996).

La ciudad de *Tarraco*, capital provincial, nos ofrece la secuencia funeraria tardorromana que describimos a continuación. De antiguo a reciente, ataúdes de madera y plomo (desde el s. III a finales del s. VI d.C.), fosas simples cubiertas con tégulas planas y con lajas de piedra (desde segunda mitas del s. III a mediados del s. V d.C.), sepulturas de tégula con cubierta a dos aguas (desde primera mitad del s. IV a mediados del s. V d.C.), enterramientos en ánforas (desde el s. IV hasta la primera mitad del s. V d.C.), sepulturas de tégula de sección rectangular (mediados del IV hasta la primera mitad del s. V d.C.). Finalmente, en el s. V d.C., sarcófagos, sepulturas de muretes, sepulcros de lajas pétreas (Abásolo Álvarez, J.A. y F. Pérez Rodríguez-Aragón, 1995: 295)

También es cierto que el registro arqueológico de *Corduba* muestra un numeroso repertorio de tumbas de inhumación de tégulas con cubiertas planas y de vertiente a dos aguas a prtir de momentos más tempranos, desde el s. II e inicio del s. III d.C. (Vaquerizo, 2002: 157, fig. 8), y entre los s. III y VI d.C. (Vaquerizo, 2002: 164 y 165, figs. 11A y 11B). Queremos también agregar los datos recogidos en el trabajo de S. Carmona Berenguer para la necrópolis de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), que desde el punto de vista que ahora tratamos tiene el valor añadido de incluir valoraciones y propuestas que deduce del conjunto de necrópolis andaluzas de aquella época. Entre sus conclusiones sobre tipología y cronología propone un "tipo 2" que abarca varias modalidades de cubiertas de tégula a doble vertiente, propone para éstas una cronología entre los

siglos III y IV d.C., margen cronológico en el que sería características las sepulturas de "*Tégula plana y doble vertiente*" junto a la de "*losas planas*" de piedra caliza o pizarra (Carmona Berenguer, 1998).

Pero también queremos ofrecer, junto con los datos anteriores, los resultados de intenso estudio realizado para el País Valenciano por R. González Villaescusa (2001). Clasifica el autor las distintas manifestaciones funerarias en varios tipos, tanto las de cremación como las de inhumación. Entre estas últimas su tipo b) es el denominado "Estructuras de tegulae a doble vertiente" del que dice los siguiente: "*En definitiva podemos concluir que para el mundo romano es una tipología surgida en el siglo I a.de C. con el objeto de cubrir incineraciones, que se desarrolla a lo largo del primer siglo de la Era y que sirve para cubrir, generalmente, las últimas incineraciones y las primeras inhumaciones, clara evidencia de su carácter transicional entre los dos ritos -como ya definiera en términos generales P. Ucko (1969)- para pasar a ser el tipo más generalizado entre los siglos II y IV o incluso V y VI, como hemos visto en algún caso de nuestra región de estudio*"(González Villaescusa, 2001: 93)

Estas cronologías, que como vemos nos remontan fácilmente a estos siglos III y IV d.C., podrían ser aplicables como propuestas *post quem* tanto a las tumbas de doble vertiente halladas en los distintos puntos de la ciudad (Libertad, 32, traseras de As Burgas, Posío, etc.), que se suman a las del mismo tipo descubiertas durante la apertura de la calle García Mosquera (Vázquez Rodríguez, 1943), como a las de cubiertas planas de que excavamos en el atrio de la iglesia de la Trinidad, como vimos, asociadas con una moneda de Constantino II (337-340 d.C.).

No obstante otros trabajos también apuntan la posibilidad de encontrarnos ante pervivencias formales de sepulturas tardorromanas en contextos más recientes, lo que a nuestro juicio no invalida las propuestas anteriores. Al respecto contamos con tumbas de tegulas tardías también en otros entornos próximos del noroeste. De este modo, la ciudad de A Coruña, nos ofrece ejemplos de cronologías avanzadas para enterramientos en sepulturas de tégula, tanto de sección triangular como rectangular. Nos referimos a las exhumadas durante la intervención en el solar de la calle Riego del Agua, nº 60, para la que el director de la intervención propone una cronología a partir del s. VI d.C. (Vázquez Gómez, 1992). También *Tude* muestra otros ejemplos de enterramientos de inhumación con sepulturas de tégulas de secciones triangulares y rectangulares, de tradición tardorromana, datadas desde mediados del s. VI d.C. (Acuña Piñeiro, Pérez Losada y Paz Lobeiras, 1999).

Fuera de ámbito urbano, la necrópolis tardorromana de Guisande (Cerdeda), con sepulturas de tégulas con doble vertiente estaría datada, según las propuestas de la directora de las intervenciones, entre finales del s. IV y el s. VII d.C., si bien

con más predisposición interpretativa hacia la primera de las fechas indicadas (Valdés Blanco-Rajoy, 1996)

En todo caso, la mayor parte de los ejemplos nos llevan a aquellos contextos alrededor del s. IV d.C., pudiendo interpretarse los ejemplos tardíos como perduraciones formales de sepulturas bajoimperiales. Por el momento no contamos con datos precisos para encuadrar cronológicamente las localizadas en Ourense, aunque si es previsible, especialmente por los materiales arqueológicos asociados a las dos enterramientos en sepulturas de tégula de la Trinidad, su vinculación a contextos del s. IV d.C.

Esta posibilidad, de ser cierta, nos plantearía una nueva cuestión a la hora de interpretar el poblamiento urbano, una vez que éste va siendo ¿sustituido? por enterramientos. De este modo, también podemos ver como este avance de los "sitios funerarios" (insistimos por el momento a no referirnos a estos lugares como cementerios), o esa presión sobre el espacio habitado cuenta con ejemplos en otros muchos lugares, incluso en excavaciones realizadas hace ya algunos años. Al respecto queremos destacar la intervención en la calle Florida, en A Coruña, en la que se pone en evidencia el avance del espacio funerario sobre otro antes habitado (Naveiro López, 1988)

Pero esta situación de uso sepulcral de espacios antes habitados, puede o no implicar necesariamente el abandono poblacional de grandes zonas, pudiendo convivir "vivos y muertos" en superficies incluso muy reducidas. Como sabemos por el *Digesto*, normativa incluida en la compilación justiniana del 533 d.C., el hecho de enterrar un cadáver en un lugar convertía éste en lugar sagrado, un *locus religiosus* (D.1.8.6.4.). Pero sólo es sacro el lugar exacto de la inhumación. El resto, incluso las tumbas, es tan sólo un lugar destinado a conservar la memoria del difunto[13]. La misma fuente documental, en cuanto que regula situaciones previsibles -y suponemos que también frecuentes- de nuevo se nos muestra muy sugerente a la hora de valorar aquella convivencia entre vivos y muertos, especialmente cuando recoge varias formas de violar las tumbas. Una de ellas es la que ahora nos interesa, simplemente edificando el alero de un tejado sobre el sepulcro (D. 43.24.22.4) (cfr. Remesal Rodríguez, 2002).

Pero esta cuestión, sobre la que avanzamos muy por encima, evidentemente no estamos en condiciones de resolverla ahora, por lo que tan sólo avanzamos hipótesis, o al menos posibilidades, dado que es necesario que prosigan las intervenciones arqueológicas para ir completando datos sobre el asunto, mostrando especial atención a estas cuestiones que, sin duda, nos ayudarán a explicar la evolución del Ourense romano.

En todo caso, volviendo sobre propuestas que antes hacíamos, si creemos que estas sepulturas intercaladas en el entorno urbano se pueden encuadrar en el s. IV d.C., sin duda debemos buscar también un intento de explicación –volvemos de

nuevo al resbaladizo terreno de las hipótesis- que necesariamente debe estar en momentos anteriores.

Parece que durante el s. III d.C. otras ciudades no sólo no perderían población, sino que aparentemente ganarían en entidad urbana, lo que incluso podría deducirse de sus amurallamientos. Pero quizá esa interpretación sea tan sólo una percepción falsa de la realidad, puesto que en muchas la superficie amurallada es inferior a la anterior, reduciéndose el espacio urbano. Este hecho quizá esté indicando un baja densidad de ocupación o, por el contrario, la necesidad de reducir el espacio habitado, sea por los motivos que sea. Estos hechos, que se observan con nitidez en *Lucus Augusta*, tiene paralelos, entre otras, en la no lejana *Conímbriga*. En la primera citada, el arqueólogo C. Rodríguez Cao nos confirma como la construcción de la muralla en el entorno del solar de Rectorado, frente a la fachada principal de la Catedral, va precedida del abatimiento de una edificación anterior[14]. En la segunda, la muralla del s. IV d.C. provoca un enorme reducción del espacio urbano, dejando fuera del recinto murado la zona habitada no incluida en la meseta

Bien es cierto, como recoge Sayas Abengoechea, que algunas ciudades parecen prosperar durante el s. III d.C., como *Saguntum*, *Mirobriga* o *Calagurris*, que todavía erigen edificios públicos de gran envergadura a lo largo de este siglo. Pero son también muy significativos los datos sobre otras ciudades que muestran evidentes signos de decaimiento. En *Italica*, como acontece en Lucus Augusta, la muralla construida en el s. III d.C. rompe el espacio habitado, separando éste del complejo termal levantado bajo el emperador Adriano (117-138 d.C.). Durante la misma época en *Ampuriae* se observa el hundimiento de parte del pórtico, aunque otras ciudades ganen importancia, como *Barcino* o *Gerunda* (Sayas Abengoechea, 2001: 39-40)

En todo caso, parece que el la tan discutida "Crisis del siglo III" -sobre todo en sus efectos-incidió de forma diferente en varias zonas y que, de ser el caso, Ourense no es un único ejemplo de aparente constreñimiento urbanístico a finales del s. III d.C., sea por causa de aquella, sea por otros motivos. Aunque no queremos adentrarnos ahora en el tema de esta situación de inestabilidad, más o menos magnificada o, por el contrario, minimizada por según que historiadores, al respecto simplemente citamos el estudio de Y. Peña Cervantes (2000) que recoge varias interpretaciones y cuantiosa bibliografía. Pero volviendo al tema que ahora nos ocupa, no queremos dejar de apuntar que, de forma paralela al decaimiento que reflejan muchas ciudades -vimos que no todas- a lo largo del s. III d.C., Hispania muestra un auge y florecimiento de las villae durante los ss. III y IV d.C., fenómeno este último en el que no se debe descartar el traslado de élites urbanas directamente al *territorium* circundante de las urbes. Bien es cierto que los primeros siglos del imperio habían sido propicios para la promoción de las élites locales a través de los cargos de gobierno de las ciudades. De este modo los cargos de decurión, miembros de las Curias, ese especie de "Senado" urbano que

ejercía la gestión de la ciudad, eran los sistemas más fáciles para conseguir prestigio y rangos, lo que sin duda retroalimenta en proceso de trasformación hacia el mundo urbano de las zonas conquistadas. Pero la situación cambia en el Bajo Imperio, por causas antes aducidas y que provoca una fuerte caída en los ingresos de los ciudadanos, con la inherente merma en las principales fuentes recaudatorias municipales. En consecuencia, aquellos cargos tan apetecibles se llegan a convertir ahora en pesadas cargas para las élites dirigentes, ya que deben acometer sus compromisos, traducidos en obras públicas e incluso espectáculos, con medios económicos muy mermados.

Quizá este sea uno de los motivos principales –y no saqueos o destrucciones provocadas por invasores- del progresivo abandono urbano por parte de aquellas élites y su posterior traslado al campo, perdiendo así muchas urbes, no sólo parte de su población, sino también de sus clases dirigentes. Contamos en los alrededores de Ourense con un asentamiento que puede ser especialmente representativo de lo que estamos diciendo. Nos referimos a la villa del castro de Santomé, único yacimiento de este tipo excavado en las proximidades y cuyo origen relaciona el director de las excavaciones con el proceso general al que nos estamos refiriendo[15] (Rodríguez González, 2000)

Aunque este investigador parece querer ver en Santomé una relación directa con los orígenes del Ourense romano[16], bien es cierto que tal posibilidad seguramente sería compartida con cualquiera de los otros castros próximos a la ciudad (Oira o Valdegola, p.e.) y que la ocupación más antigua de la villa de Santomé no parece remontarse más allá del segundo cuarto del s. I d.C., muy próxima -como vimos- a la segunda mitad de ese mismo siglo que proponemos para Ourense, lo que no impide que formen parte de un mismo proceso de ocupación y reorganización de la "hoya orensana" bajo Roma. Lo que creemos sería más probable, como exponemos en el párrafo anterior, es que el desarrollo de la villa bajorromana tenga su causa en el constreñimiento urbano que podría reflejar la ciudad a lo largo de ese s. III, y cuyos efectos podríamos ver en los enterramientos salpicados entre espacios domésticos amortizados a partir del s. IV d.C. No en vano ese cierto lujo detectado tenga que ver con ese fenómeno general de traslado de la "domus" urbana al campo, siempre con el nivel de vida que ésta llevaba consigo.

También debemos decir que, aún detectándose una merma del espacio habitado, tal circunstancia no tiene por que suponer un retraimiento definitivo de la vida urbana, que si puede conocer posteriormente un nuevo auge. De hecho hoy sabemos que el retroceso de la superficie edificada que se detecta en la Alta Edad Media es constatable en muchas ciudades de occidente. Incluso en Roma, los 500.000 habitantes que la poblaban en el s. V d.C., se convirtieron en unos 25.000-40.000 en los ss. VII y VIII, sin que por ello se discuta su carácter urbano a todos los niveles (cfr. p.e. Cameron, 1998). Por otra parte, la Península Ibérica nos ofrece numerosos ejemplos de entramados urbanos que non sólo

redujeron su espacio y población en la baja romanidad, sino que incluso llegan a mostar su total abandono. De los ahora dicho sirva de ejemplo, entre otras muchas, *Clunia* o *Tiermes*.

Los siglos posteriores parecen otorgar un cambio significativo a la ciudad, aportando nuevos estratos y dotándolas de nuevas claves urbanas que incidirán en la configuración con la que hoy la conocemos. Con el paso de los siglos el entramado romano, que con los datos expuestos podemos teorizar, pero por el momento no describir con una mínima precisión, progresivamente se va sustituyendo por un callejero y caserío medieval que, al menos en su fase final y a través básicamente de la documentación escrita, tiene sus arterias principales trazadas -al menos- desde el s. XIII (fig. 2). Al respecto, quizá lo que más llama la atención de la ciudad medieval es el desplazamiento progresivo del centro de gravedad, la Catedral[17] y el estiramiento de la urbe hacia el norte. Pero si atendemos a los autores que sitúan la catedral primigenia ("Complejo Suevo") en el solar donde hoy se encuentra la iglesia Santa Mª Madre, junto al posterior palacio episcopal románico, debemos pensar que ese desplazamiento fue muy gradual, fruto de un proceso de, al menos, casi ocho siglos, los que transcurren entre la tardorromanidad y los inicios de las obras de la catedral románica, en el s. XII. Pero eso es un tema que requeriría otro estudio.

Ourense, abril de 2008

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., 1974. Voz "Orense". *Gran Enciclopedia Gallega*, XXIII. Santiago de Compostela.

AA.VV., 1996. *Historia de Ourense*. Vía Láctea. A Coruña

AA.VV., 2001. "Arqueología urbana na cidade de Lugo (1995-2002)". Larouco, 3. Lugo.

ABÁSOLO ÁLVAREZ, J.A. y F. PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, 1995. "Arqueología funeraria en Hispania durante el Bajo Imperio y la época visigoda" En FÁBREGAS VALCARCE, R., F. PÉREZ LOSADA y C. FERNÁNDEZ IBÁÑEZ (Eds.). *Arqueoloxía da morte na Península Ibérica desde as orixes ata o medievo*. Xinzo de Limia.

ACUÑA PIÑEIRO, A. 1996. *Ampliación del proyecto de sondeos a excavación arqueológica en el solar nº 5 de la calle Hospital, Vigo*. Informe Valorativo inédito. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia

ACUÑA PIÑEIRO, A. F. PÉREZ LOSADA y R.M. PAZ LOBEIRAS, 1999. "Aproximación arqueológica ó tude romano: escavación na rúa Loureiros". En RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (Ed.). *Los orígenes de la ciudad en el noroeste hispánico*. Actas del Congreso Internacional de Lugo, 15-18 de mayo de 1996. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial. Lugo

ALVARADO BLANCO, S., DURÁN FUENTES, M. & NÁRDIZ ORTIZ, C., 1989. *Pontes Históricas de Galicia*. Colexio Oficial de Enxeñeiros de Camiños, Canais e Portos/Xunta de Galicia, A Coruña.

ALVARADO FEIJOO-MONTENEGRO, A., 1998. La ciudades de Ourense. *La Región*, 21 de abril de 1998, p. 2. Ourense

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Y., 2006. *Informe preliminar da escavación arqueolóxica en área na "Rehabilitación integral do edificio de Cervantes, 11"*. Informe Preliminar inédito depositado en el Concello de Ourense.

ÁLVAREZ GONZÁLEZ, Y., 2008. *Informe Valorativo da actuación arqueolóxica na rehabilitación dun edificio na Praza de Saco e Arce, nº 3. Ourense, 2008.* Informe Preliminar inédito depositado en el Concello de Ourense

BENDALA, M., 1976. *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla).* Sevilla

CAMERON, A., 1998. *El mundo mediterráneo en la antigüedad tardía. 395-600*. Crítica. Barcelona

CARMONA BERENGUER, S., 1998. *Mundo funerario rural en la Andalucía tardoantigua y de época visigoda: la necrópolis de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)*. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba

CONCELLO DE OURENSE, 1996. "Capítulo 7. Do patrimonio arqueolóxico do Casco Histórico da Cidade de Ourense". En Plan Especial de protección e reforma interior do casco histórico de Ourense. Memoria inédita.

CRISTÓBAL RODRÍGUEZ, R. 2005. Sondaxes arqueolóxicas valorativas nas Burgas, UE. 2 (Ourense). Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

CHAMOSO LAMAS, M., 1956. "El puente romano de Orense". Cuadernos de Estudios Gallegos, XI, Santiago de Compostela.

DURÁN FUENTES, M., 2004. *La construcción de puentes romanos en Hispania*. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.A Coruña

DURO PEÑA, E., 1973. *Catálogo de los documentos privados en el Pergamino del Archivo de la catedral de Ourense*. 888-1554. Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo. Ourense.

EGUILETA FRANCO, J.Mª., 1997. "Actuación arqueológica en el Atrrio de la Iglesia de la Santísima trinidad – 1993 (Ourense)". *Boletín Auriense*, XXVI. Ourense.

EGUILETA FRANCO, J.Mª., 2000: "Sobre as orixes da cidade de Ourense". *Auria*, nº 43 (novembro). Ourense.

FARIÑA BUSTO, F., 1994. *Pazos, torres e curral do bispo de Ourense*. *Museo Arqueológico Provincial*. Boletín Auriense, Anexo 19. Ourense.

FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. & SEARA CARBALLO, A., 1989: "Las Burgas y los orígenes de Orense". *Revista de Arqueología*, LXXXXIV. Madrid.

FERRER SIERRA, S., 2005. *Excavación arqueológica, precedida de sondeos, en C/ Padre Feijoo, nº 10, esquina García Mosquera, nº 19 (Ourense)*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

FERRER SIERRA, S y RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 2001. "La *Vía Nova* romana (XVIII del Itinerario de Antonino). Bases de partida para su investigación". *Larouco*, n.º 3. Lugo.

FERRO COUSELO, X., 1988. *Visión urbanística del Orense antiguo*. Reedición Museo Arqueológico Provincial. Ourense (texto original de 1955. "Visión urbanística del Orense antiguo". La Región, extra de 9 de junio).

FITA, F., 1903. "Ara votiva a las célebres Burgas de la ciudad de Orense". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. XLII. Madrid.

GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., 1972. "Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense". *Boletín Auriense*, II. Ourense.

GALLEGO DOMÍNGUEZ, O., 2001. *A cidade de Ourense. Unha visión a través dos séculos*. Boletín Auriense, Anexo 27, Ourense.

GARCÍA VALDEIRAS, M., 2001. *Escavación arqueolóxica, precedida de sondaxes, no solar de Colón nº1 (Ourense).* Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

GARCIA VALDEIRAS, M., 2003. "Excavación arqueoloxica na r/ Igrexa de Xinzo de Limia". *Lethes*, V. Xinzo de Limia

GARCÍA VALDEIRAS, M., 2004a. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas na Praza Maior, nº 4 (Ourense).* Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense

GARCÍA VALDEIRAS, M., 2004b. *Sondaxes arqueolóxicas na r/ Dous de Maio, nº 5 e r/ libertade nº 32 (Ourense).* Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

GARCIA VALDEIRAS, M., 2004c. "Excavacións arqueolóxicas en Xinzo de Limia (xullo 2003-xullo 2004)". *Lethes, VI*. Xinzo de Limia.

GARCÍA VALDEIRAS, M., 2005. *Escavación arqueolóxica na r/ Dous de Maio, nº 5 e r/ libertade nº 32 (Ourense).* Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, E., 1995. "Escavación arqueolóxica de urxencia na rúa San Roque, nº 31-33 (Lugo)". *Arqueoloxía-Informes, 3. Campañas 1989*. Santiago de Compostela

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, E., 2005. *Imago Antigua. Lugo Romano*. Catálogo editado polo Concello de Lugo. Lugo

GONZÁLEZ SOTELO, S., 2005. "Breve aproximación al estudio de las aguas mineromedicinales en época prerromana y romana en Galicia". *Arqueoweb*, sep/dic.

GONZÁLEZ VILLAESCUSA, R., 2001. *El mundo funerario romano en el País Valenciano. Monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I a. de C. – VII d. de C*. Casa Velázquez/Instituto Alicantino de Cultura. Alicante/Madrid.

GURT, J.M. y J.M. MACÍAS, 2002. "La ciudad y el *territorium* de Tarraco: el mundo funerario". En VAQUERIZO, D. (ed.). *Espacios y usos funerarios en el occidente romano.* Vol. I. Universidad de Córdoba. Córdoba.

HERVES REIGOSO, F.M., 1995a. "La necrópolis de inhumación de San Roque". En AA.VV., *Lucus Augusti. Urbs Romana. As orixes da cidade de Lugo*. Concello de Lugo, Lugo.

HERVES REIGOSO, F.M., 1995b. "La necrópolis de incineración de la Plaza do Ferrol". AA.VV., *Lucus Augusti. Urbs Romana As orixes da cidade de Lugo*.Concello de Lugo, Lugo.

HIDALGO CUÑARRO, J.M. y R. VIÑAS CUÉ, 1999. "El Vigo romano y su problemática". En RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (Ed.). *El origen de la ciudad en el noroeste hispánico*. Actas del Congreso Internacional de Lugo, 15-18 de mayo de 1996. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial. Lugo

LAMAS BÉRTOLO, J., 2004. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas na Praza Maior, nº 4 (Ourense)*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

LAMAS BÉRTOLO, J., 2005a. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas na R/Dous de Maio (Ourense)*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

LAMAS BÉRTOLO, J., 2005b. *Anexo ó Informe Valorativo do Proxecto "Sondaxes arqueolóxicas valorativas na R/Dous de Maio nº 4 (Ourense)*. Anexo de Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

LAMAS BÉRTOLO, J., 2005c. *Escavación arqueolóxica no solar nº 4 da rúa da Imprenta (Ourense)*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

LAMAS BÉRTOLO, J., 2008. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas para a rede de distribución de gas no contorno da Praza de Saco e Arce (Ourense)*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense

LÓPEZ CUEVILLAS, F., 1934. Como nasceu a cidade de Ourense. *Nós*, II (nº 126-127), Ourense.

LÓPEZ GONZÁLEZ, L.F., 2006. *Informe preliminar da sondaxes arqueolóxicas para a "Rehabilitación integral do edificio de Cervantes, 11"*. Informe Preliminar inédito depositado en el Concello de Ourense.

LORENZO FERNÁNDEZ, J., A. D´ORS y F. BOUZA BREY, 1968. *Inscripciones Romanas en Galicia. Provincia de Ourense*. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos,. Santiago de Compostela

LUENGO MARTÍNEZ, J.M.,1943. "Sepulcro romano hallado en el lugar de La Hermida, Ayuntamiento de Culleredo (Coruña)". *Boletín de la real Academia Gallega*, XXIII. Santiago de Compostela

MARTÍNS, M. y M. DELGADO, 1989-1990. "As necrópolis de Brácara Augusta. Os dados arqueológicos". *Cuadernos de arqueología*, 6-7. Universidade do Minho. Braga

NAVEIRO LÓPEZ, J.L., 1988. "Arqueología urbana en A Coruña y definición des asentamiento romano". En VILLARES PAZ, R. (Ed.). *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Santiago de Compostela.

NOGALES, Y. y J. MÁRQUEZ, 2002. "Espacio y Tipos funerarios en *Augusta Emerita*". En VAQUERIZO, D. (ed.). *Espacios y usos funerarios en el occidente romano.* Vol. I. Universidad de Córdoba. Córdoba

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1976. "Estudio estilístico de los capiteles de los siglos V al VII en Galicia". *Conímbriga*, XV. Coimbra.

ORERO GRANDAL, L., 1997. "Intervención arqueolóxica nas inmediacións de "As Burgas": Patio do "Colexio das Josefinas"". *Boletín Auriense*, XXVII. Ourense.

ORERO GRANDAL, L., 1999. *Sondaxes arqueolóxicas no nº 6 da rúa San Miguel de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

ORERO GRANDAL, L., 2000. "Restos arqueológicos romanos e medievais no "Xardín do Posío" da cidade de Ourense". *Boletín Auriense*, XXX. Ourense.

ORERO GRANDAL, L. y F. ESPINO DOMARCO, 1991. "Estudio dos materiais arqueológicos da Praza da Madalena (Ourense)". *Arqueología/Informes, II*. Santiago de Compostela.

PEÑA CERVANTES, Y., 2000. "La "crisis" del siglo III en la historiografía española". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II (Historia Antigua), t. 13. Madrid.

PEÑA SANTOS, A. de la, 1982. "Excavaciones arqueológicas de urgencia en la provincia de Pontevedra durante el año 1981". *El Museo de Pontevedra*, Vol. XXXVI. Pontevedra.

PÉREZ LOSADA, F., 2002. *Entre a cidade e a aldea. Estudio arqueohistórico dos aglomerados secundarios" romanos en Galicia*. Brigantium, vol. 13, A Coruña

PRECEDO LEDO, A.. *Orense, centro de equilibrio*. Serie Economía y Territorio, 4. Fundación Caixa Galicia. A Coruña.

REBOREDA MORILLO, S, 1996. "Historia Antiga", en AA.VV., *Historia de Ourense*. Vía Láctea. A Coruña. 66-116.

RIVAS FERNÁNDEZ, J.C., 1974. "Época Romana y Alta Edad Media". Voz Ourense. *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 23. Gijón.

RIVAS FERNÁNDEZ, J.C., 1978. "Los dos antiguos portos fluviales de Orense: el "Porto Auriense" y el "Porto Vello". Sus barcas, ermitas y caminos". *Boletín Auriense*, VIII. Ourense

REMESAL RODRÍGUEZ, J., 2002. "Aspectos legales del mundo funerario romano". En VAQUERIZO, D. (ed.). *Espacios y usos funerarios en el occidente romano.* Vol. I. Universidad de Córdoba. Córdoba.

RODRÍGUEZ CAO, C., 1999a. *Escavación arqueológica precedida de sondaxes no solar nº 2 de la Plaza de Saco y Arce. Ciudad de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ CAO, C., 1999b. *Escavación arqueolóxica no solar nº 2 de la Plaza de Saco y Arce. Ciudad de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense

RODRÍGUEZ CAO, C., 2005a. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas nos solares nº 18-20 da rúa Colón e nº 29 da rúa Cervantes da cidade de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ CAO, C., 2005b. *Excavación arqueológica en área en los solares nº 18-20 de la C/Colón y nº 29 de la C/Cervantes, en la ciudad de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ CAO, C., 2005c. *Sondaxes arqueolóxicas valorativas nos solares nº 1 da Praza da Ferrería, esquina rúa cervantes nº 20 e nº 22 da cidade de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ CAO, C., 2005d. *Excavación arqueológica precedida de sondeos en el solar nº 8 y 9 de la Plaza de Saco y Arce. Ciudad de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ CAO, C., 2006. *Sondaxes arqueológicas valorativas na "Casa dos Fornos". Rúa das Burgass, nº 2. As Burgas. Unidade de Execución, 2, Área I, da cidade de Ourense*. Informe Valorativo inédito depositado en el Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, X., 1997. "Una dedicación a Reve en el entorno de Las Burgas (Ourense), y su significado en el contexto arqueológico", *Boletín Auriense*, XXV, Ourense.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, X., 2000. *Conxunto arqueolóxico natural de Santomé. Guía arqueolóxica*. Grupo Marcelo Macías. Ourense

RODRÍGUEZ TEMIÑO, I., 2004. *Arqueología Urbana en España*. Ariel Patrimonio. Barcelona

SAYAS ABENGOECHEA, J.J., 2001. *Historia Antigua de España II. De la Antigüedad Tardía al Ocaso Visigodo*. U.N.E.D., Unidades Didácticas. Madrid.

SEARA CARBALLO, A., 1989. "As Burgas (Ourense)". *Arqueoloxía/Informes,1*. Campañas 1987. Xunta de Galicia. A Coruña.

SEARA CARBALLO, A., 1991. "Estudio do material arqueolóxico exhumado nas excavacións de As Burgas. (Ourense). *Arqueoloxía/Informes 2.* Campañas de 1988. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.

VALDÉS BALCO-RAJOY, R., 1996. "La necrópois tardorromana de Guisande". *Gallaecia*, 14/15. Sada.

VAQUERIZO, D., 2001. "Formas arquitectónicas de carácter monumental de *Colonia Patricia Corduba*". *Archivo Español de Arqueología*, 74. Madrid.

VAQUERIZO, D., 2002. "Espacios y usos funerarios en *Corduba*". En VAQUERIZO, D. (ed.). *Espacios y usos funerarios en el occidente romano.* Vol. II. Universidad de Córdoba. Córdoba.

VÁZQUEZ GÓMEZ, X., 1992. *Informe valorativo da escavación realizada en Rego de Agua, 60. A Coruña*. Informe Valorativo inédito. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Xunta de Galicia

VÁZQUEZ-MONXARDÍN FERNÁNDEZ, A., 1989. "O rueiro: a cidade nace e medra". Varios artículos publicados en *La Región* a partir del 7 de marzo de 1989.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, C., 1943. "Una necrópolis romana en Ourense". *Boletín del Mueso Arqueológico Provincial de Orense*, I. Ourense.

VÁZQUEZ URTIAGA, X.A., 1978. "Nuevos datos de parada de Outeiro (A Limia, Ourense)". *Boletín Auriense*, VIII. Ourense

XUSTO RODRIGUEZ, M., 1999. "Santa Mariña, un fito patrimonial no centro histórico de Xinzo" *Lethes* , II. Xinzo de Limia.

XUSTO RODRÍGUEZ, M. y F. FARIÑA BUSTO, 2007. "Intervención nos Paaços, Torres et Curral do Bispo D´Ourens". En LÓPEZ-MAYÁN NAVARRETE y C.J. GALBÁN MALAGÓN (Coords.), *Del Documento Escrito a la Evidencia Material*. Actas del I Encuentro Compostelano de Arqueología Medieval. Edicións Lóstrego. Santiago de Compostela.

NOTAS

[1]Con esta cita del pensador, científico y literato alemán, el autor introduce su propia idea de la ciudad, "*…un organismo vivo que al hilo de sus fases de repliegue y crecimiento abandona, absorbe, transforma o destruye las construcciones que han legado las generaciones anteriores. A este fenómeno de reducción y dilatación espacial se le unen ordinariamente sensibles modificaciones en los niveles de ocupación, cuya consecuencia e ocultar las estructuras más antiguas bajo las más recientes*" (Rodríguez Temiño, 2004: 59).

[2] Decía Marcial en el s. I d.C., "*Nos sumus audacis plebeia toreumata vitri, Nostra neque ardenti gemma feritur aqua*...". (Marcus Valerius Martialis , Epigrammaton, liber XIV, XCIV Calices audaces).

[3]De hecho es muy frecuente el uso de monedas para tal fín, como recoge S. González Sotelo: "*Diversos autores latinos (T. Livio, Séneca, Plinio el Joven, Suetonio,...) hacen referencia a la costumbre romana de arrojar pequeñas monedas (aunque también aparece numerario de gran valor, pero en menor medida) a los ríos, lagos y fuentes como símbolo de gratitud o petición* (…)*Tenemos constancia de la aparición de diversos grupos de monedas en varios establecimientos termales considerados de época romana como el de Cuntis, en el que se habla de la aparición de 500 monedas, de las que, por su lamentable estado de conservación, sólo 12 son reconocibles. Otros yacimientos serían: Caldas de Reis, Baños de Molgas, o Bande, entre otros ejemplos*" (González Sotelo, 2005).

[4]Aunque todos los proyectos e informes hacen referencia al solar de la C/Cervantes como nº 29, realmente es el nº 25, numeración que utilizaremos siempre en este trabajo, independientemente de los citados proyectos, informes y memorias oficiales.

[5]Queremos agradecer a Celso Rodríguez Cao esta información también inédita.

[6]"*Tres son las partes de la arquitectura: la Construcción, la Gnomónica y la Mecánica. A su vez, la construcción se divide en dos partes: una parte trata sobre la disposición de murallas y de obras comunes en lugares públicos; la otra parte trata sobre el desarrollo de edificios privados. En los edificios públicos se dan tres posibles objetivos: la protección, el culto y la situación ventajosa. La protección se refiere a la estructura de muros, torres y portalones, con la finalidad de rechazar en cualquier momento los ataques de los enemigos. El culto hace referencia a la ubicación de los templos de los dioses inmortales y de los santuarios sagrados. La situación ventajosa consiste en la disposición de lugares comunes destinados a uso público, como son los puertos, foros, pórticos, baños públicos, teatros, paseos y construcciones similares, que se disponen en lugares públicos, atendiendo a una misma finalidad de uso.*

Tales construcciones deben lograr seguridad, utilidad y belleza. Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales, sin restringir gastos. La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución —según sus propias características— orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría" (Vitrubio, I, 3).

[7]Queremos agradecer a Celso Rodríguez Cao esta información también inédita.

[8]Desde este punto de vista no queremos dejar de insistir en la importancia de la constatación de la ausencia de poblamiento, circunstancia muy distinta a la ausencia de datos. Lo primero es siempre un dato arqueológico, que puede y debe ser explicado por el arqueólogo, mientras que lo segundo es tan sólo una omisión en el registro arqueológico

[9]También queremos sugerir lo siguiente: en el corazón del mismo entorno, ahora en la fachada de la iglesia de Santa María Madre, existen cuatro parejas de columnas de mármol, alguna con características estilísticas que las hacen similares a las tardo-romanas. La tradición y algunos investigado-

res las consideran como restos de la antigua catedral sueva. Quizá como fruto de la casualidad -o no- existen otras en nuestra provincia, también marmóreas y posiblemente, también reaprovechadas en el templo bajomedieval de Santa Comba (Bande). En las inmediaciones se encuentra uno punto arqueológicos galaicorromano de sumo interés, en cuanto que agrupa un campamento romano, una mansión y, seguramente, una *villa*. Nos referimos al emplazamiento de A*quis Querquennis*.

[10]Al respecto, también es sugerente la idea de contraposición entre la ubicación de las sepulturas altoimperiales con respecto a la Antigüedad Tardía que proponen J.M. Gurt y J.M. Macías para Tarraco "*A inicios de la Antigüedad tardía las vías suburbanas dejan de ser el principal factor funerario aglutinante* (…) *la presencia de estos espacios arquitectónicos de uso fúnebre, como el que se ha hallado de forma colindante a unas termas privadas, refleja un carácter separado y alieno respecto a las grandes necrópolis en extensión que caracterizan este período* [Altoimperial]" (Gurt, J.M. y J.M. Macías, 2002: 108). En un sentido similar también es especialmente significativa la opinión de T. Nogales y J. Márquez sobre el mundo funerario de *Augusta Emerita*: "*El espacio funerario es sacro, puesto que es la morada de los Manes, y cada tumba es un templo, pero en su propio espacio, ya que no sacraliza el terreno colindante. Esto explicaría la existencia de diversos usos conviviendo en un mismo solar, en el caso de la arquitectura doméstica*" (Nogales y Márquez, 2002: 115).

[11]Sobre ellas, E. González Fernández sostiene que: "*Resulta difícil precisar en termos cronolóxicos o momento en que se sustitúe o rito de incineración pola inhumación. Xeralmente é admitido que o ritual de incineración foi exclusivo ata mediados do s. III d.C., sucede a este o ritual de inhumación, imposto polo cristianismo. En Lugo podemos afirmar que a incineración foi utilizada ata finais do século III* (…) *A sucesión de ámbolos dous ritos está ben documentada na necrópole aparecida nos xardíns de San Roque, onde ambos tipos de enterramento se superpoñen*" (González Fernández, 2005: 89-90).

[12] "*El mundo imperial romano abarcó multitud de pueblos, en muy diversos estado de evolución social y con creencias muy diversas. Sin embargo, el mundo romano imperial fue capaz de crear una serie de elementos de cohesión social entre tantos pueblos diversos, de los que cabe destacar, en este caso, la difusión de un derecho privilegiado, el derecho romano, y una forma de aculturación religiosa, que permitió difundir las ideas de ultratumba de los romanos, o, al menos, las formas sociales de representar esas ideas de ultratumba*" (Remesal Rodríguez, 2002: 370).

[13]"*Sepulcrum est ubi corpus ossave hominis condita sunt. Celsus autem dit: non totus qui sepulturae destinatus est, locus religiosus fit, sed quatenus corpus humatum est. Monumentum est quod memoriae servandae gratia exista »* (D. 11.7.2.5-6)

[14]Agradecemos a Celso Rodríguez Cao esta información inédita.

[15]Al respecto este investigador dice lo siguiente: "*A terceira fase de Santomé, para a que contamos con maior información, coincide cun fenómeno xeral en todo o Imperio romano a partir do século III d.C., como é a ruralización do hábitat romano, coa extensión en todo o territorio de asentamentos rurais, boa parte deles de tipo vilas, que perdurarán ata finais do século IV ou comezos do V d.C*." (Rodríguez González, 2000: 18).

[16]"*Outro aspecto de indudable interese que debemos de ter en conta é a vinculación e dependencia deste poboado co seu controno inmediato, en concreto co poboamento da "hoya" ourensá e coa orixe do que hoxe é a cidade de Ourense*"(Rodríguez González, 2000: 18)

[17]Evidentemente como sede episcopal, Ourense conoce una nueva reactivación urbana, lo que parece indicar que nunca fue totalmente desposeía de su papel central en la organización del territorio que la circundaba, fuese cual fuese en época romana.

La Región
Martes, 21 de abril de 1998

BUENOS DIAS

Las ciudades de Ourense

Alvarado

Otra vez con el "casco vello". Parece un baldón, una afrenta. Se le llama así con evidente ingenuidad. Acaso porque alguien, desde el propio Ayuntamiento, manejando Peris y Pegous, utilizaba la denominación que figura en zonas viejas de las ciudades, cascos viejos, como barrios chinos. Y de ahí pasa a los periódicos y medios de comunicación.

Pero Ourense no es un "casco vello" o un "casco viejo". Ourense son varias ciudades, unas veces extendidas horizontalmente, otras, superpuestas por el tiempo.

Hay un Ourense histórico con zonas muy definidas, la Catedral, Santísima Trinidad, Las Burgas, San Francisco, Santa Eufemia, Santo Domingo, Museo Arqueológico y Santa María Madre, con una arquitectura aledaña muy característica. Hay un Ourense antiguo que anda por Lamas Carvajal, Plaza del Hierro, Plaza Mayor, Hernán Cortés, Tiendas, Paz y otras. Y hay, sí, un Ourense viejo con zonas muy concretas como Cervantes, Saco y Arce, Libertad, Villar.

Ourense no es un "casco vello". son varias ciudades superpuestas en el tiempo y en el espacio

Pero incluir en un llamado "casco viejo" o "casco vello", zonas como la Alameda, Av. Pontevedra, Padre Feijóo y Posío, Plaza de Eugenio Montes, Paseo, por ejemplo, nos parece una incongruencia. Y más si se habla de Puente de Marcelo Macías y Puente de Ervedelo, con motivo de la visita del señor Cuiña, que no tienen nada ni de viejos ni de antiguos ni de históricos. Histórico es Puente Viejo, moderno es Puente Nuevo y modernísimo el Puente Ribeiriño.

Y del mismo modo, varios de los antiguos barrios de la población han pasado a ser algo así como ciudades satélites, como A Ponte, el Couto, San Francisco.

Lo que queremos decir, y esto nos lo pueden corregir y ampliar los expertos en cuestiones de historia del desarrollo urbano de la ciudad, es que Ourense son muchas cosas mezcladas, superpuestas, interrelacionadas. No hay un "casco viejo" diferenciado. Hay casas viejas, derruidas, antiguas abandonadas. Ourense tiene muchas zonas distintas. Hablar de un Ourense antiguo, un Ourense histórico sería más apropiado.

Los comerciantes del "casco vello" deben saberlo.

EL ESCAPARATE

Fig. 1.- Fotocopia del articulo periodístico publicado por La Región el 21 de abril de 1998.

Fig. 2.- Planos de Ourense de F. Coello de 1870 y de la ciudad histórica incluida en el ámbito del P.E.R.I. (para nuestro trabajo no recogemos en este último el antiguo convento de S. Francisco y su entorno).

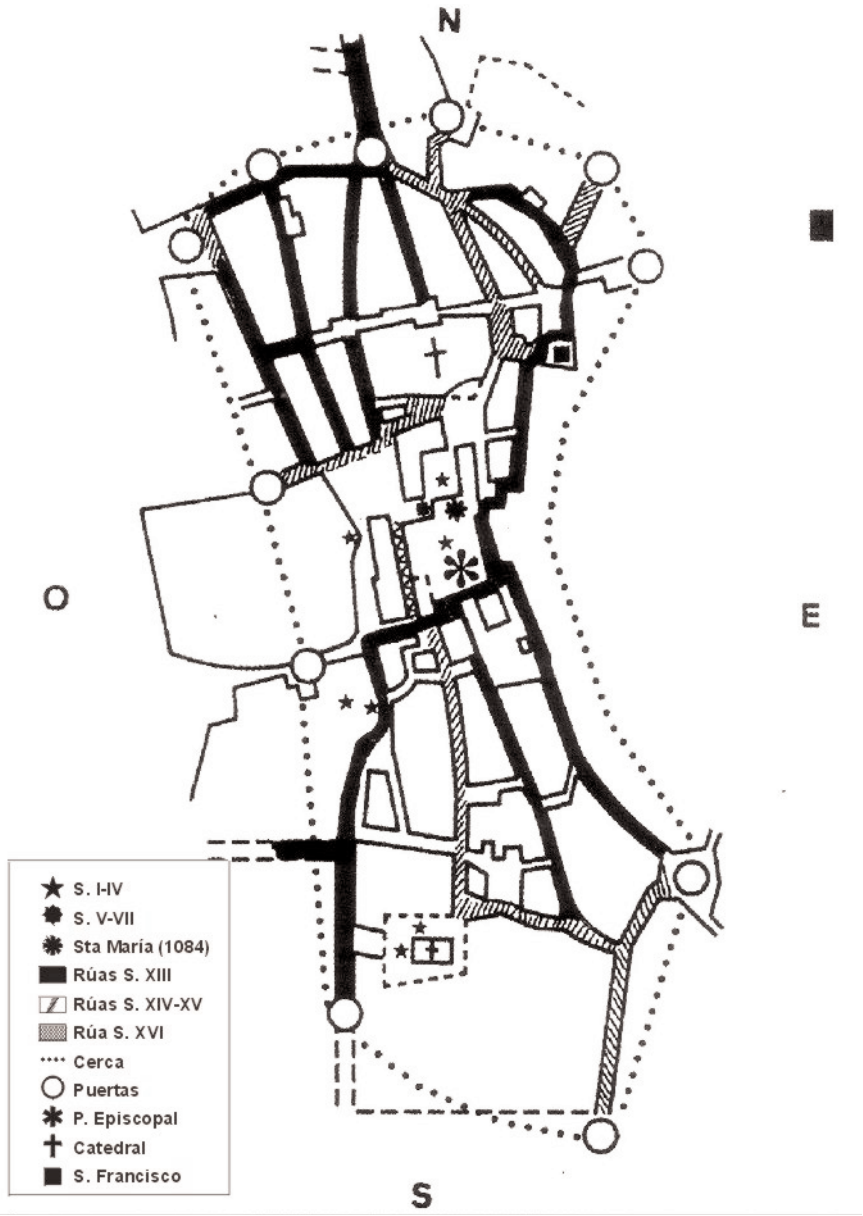


Fig. 3.- Plano de la ciudad medieval que nos propone M. Durany Castrillo (Fuente: AA.VV., 1996).

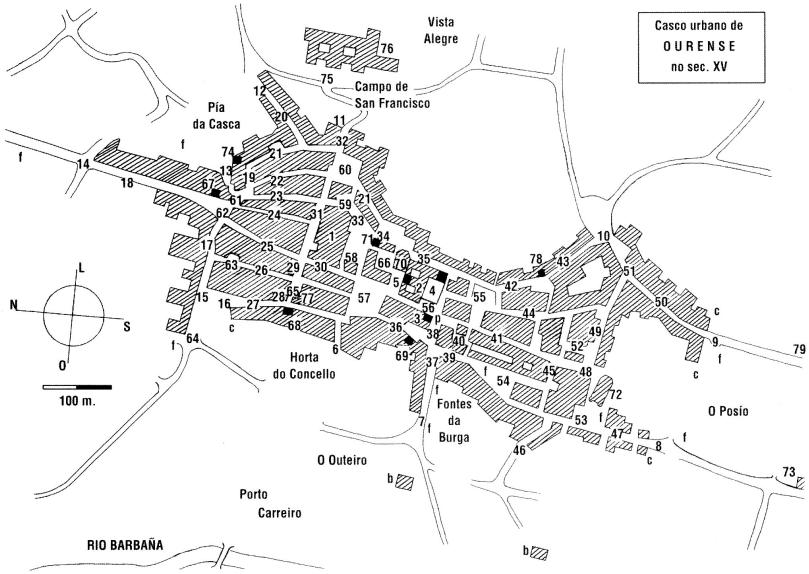


Fig. 4.- Plano de la ciudad bajomedieval que nos propone A. López Carreira (Fuente: López Carreira,1998).

Fig. 5.- Plano del sector sur de la ciudad histórica con la localización de niveles de ocupación, hallazgos significativos y sepulturas de época romana: As Burgas: espacio público entre manantiales (1); As Burgas: colegio "Siervas de San José (2); As Burgas: Traseras de Cervantes y Vilar (3); As Burgas: Casa dos Fornos (4); Saco y Arce, nº 2 (5); Saco y Arce, nº 3 (6); Dos de Mayo, nº 5 (7); Colón, nº 18-20 – Cervantes, nº 25 (8); Cervantes, nº 11 (9); Museo Arqueológico-Madalena (10); Pompeo (11); Posío (12); Atrio Trinidad (13); Colón, nº 1 (14); Imprenta, nº 4 (15); Dos de Mayo, nº 4 (16); ara de las Ninfas (17); ara de Reve (18); ara Plaza Mayor (19); Ferrería-Cervantes (20); Dos de Mayo, nº 8-9 (21); Padre Feijoo-García Mosquera (22); Saco y Arce, Sondeo 3 (23); sepulturas de García Mosquera (24); solar edificio Telefónica (25).

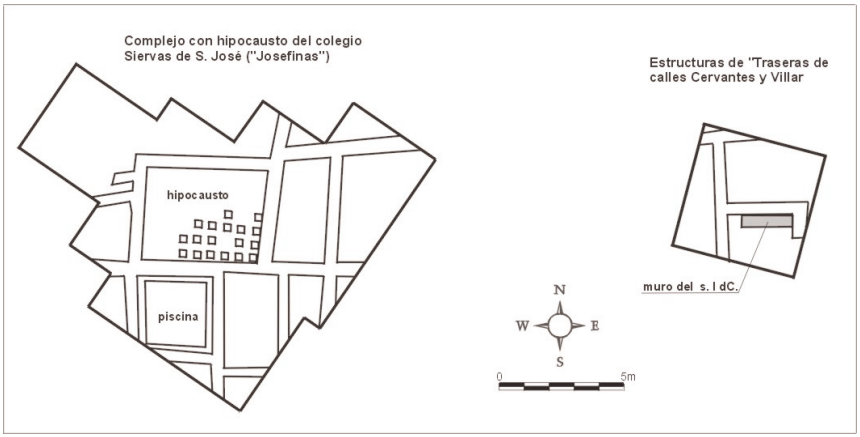


Fig. 6.- Relación espacial entre los restos del patio de las "Josefinas" y de traseras de las calles Cervantes y Vilar: elaboración propia a partir de L. Orero Grandal (1997) y R. Cristóbal Rodríguez (2005).

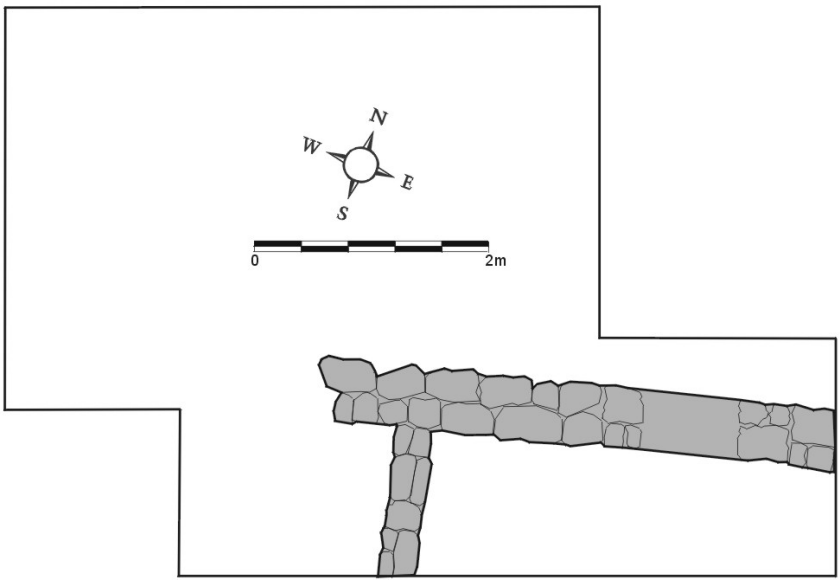


Fig. 7.- Estructura arquitectónica romana de plaza de Saco y Arce, nº 2: elaboración propia a partir de C. Rodríguez Cao (1999b).

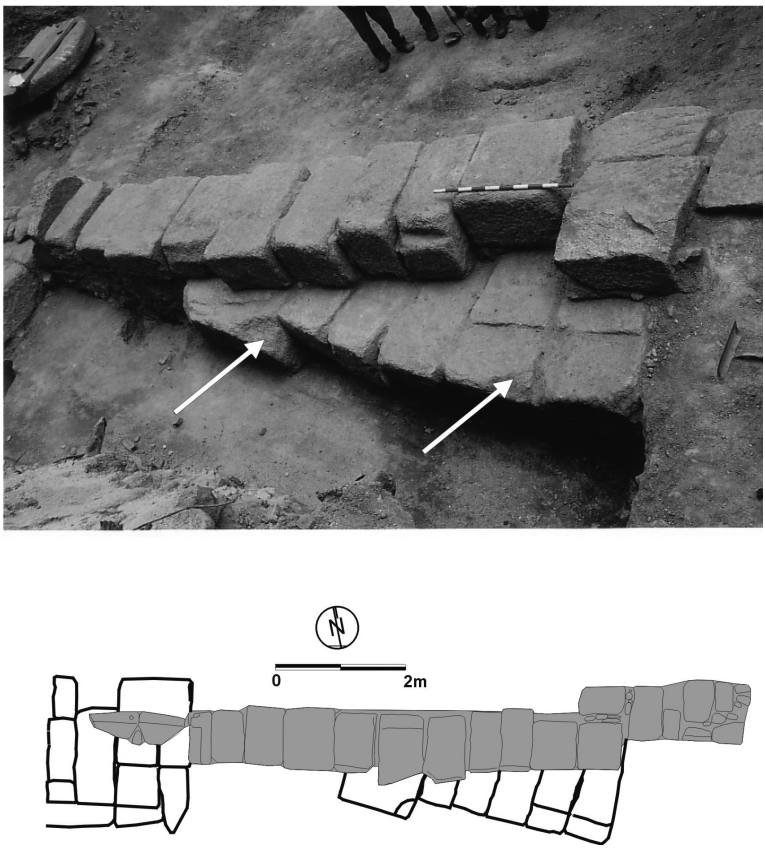


Fig. 8.- Cimentación monumental de C/Colón, nº 18-20 y C/Cervantes, nº 25. La parte sombreada se corresponde con una reutilización contemporánea: elaboración propia a partir de fotografías y planos C. Rodríguez Cao (2005b).

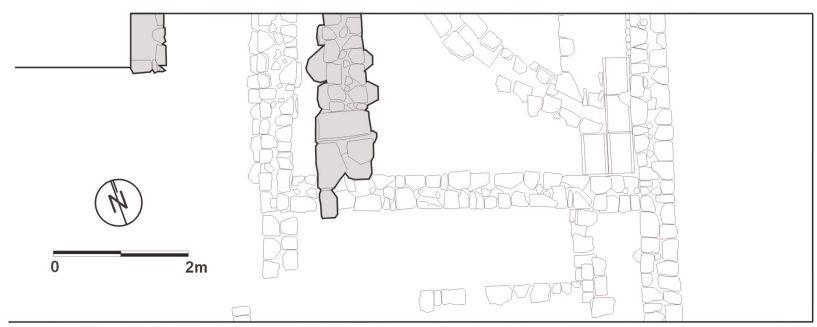


Fig. 9.- Estructura arquitectónica romana de C/Cervantes, nº 11 (las paredes sombreadas son contemporánea y, posiblemente de la Edad Moderna): elaboración propia a partir de Y. Álvarez González (2006).

Fig. 10.- Intervenciones realizadas hasta los inicios del 2008 en el ámbito del P.E.R.I. (1) y solares con restos o indicios de asentamiento de época romana (2).

Fig. 11.- Propuesta provisional del Ourense romano (2) en función de los solares con restos o indicios de asentamiento.

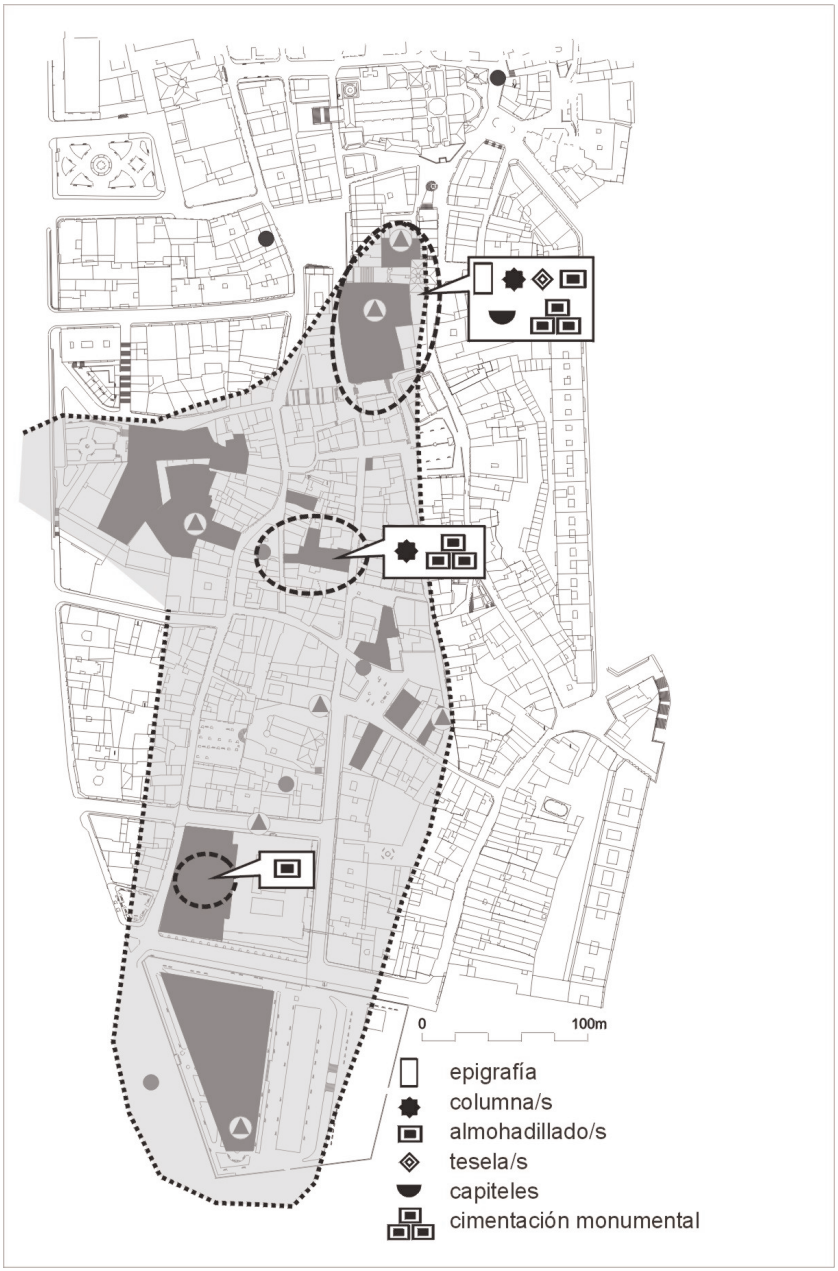


Fig. 12.- Lugares con elemento/s de obra pública y donde éstos confluyen con elementos de prestigio.

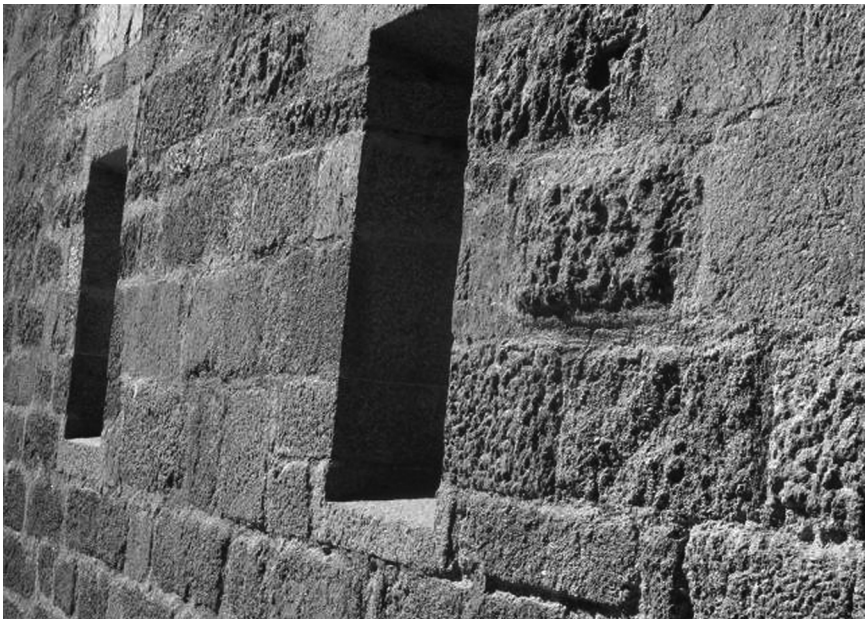
Fot. 1.- Muro localizado en Sondeo 1 de "Casa dos Fornos". A su lado un fragmento de arco de ladrillo de la *suspensura* (foto C. Rodríguez Cao).

Foto 2.- Pseudocamafeo de “Casa dos Fornos” (foto C. Rodríguez Cao).

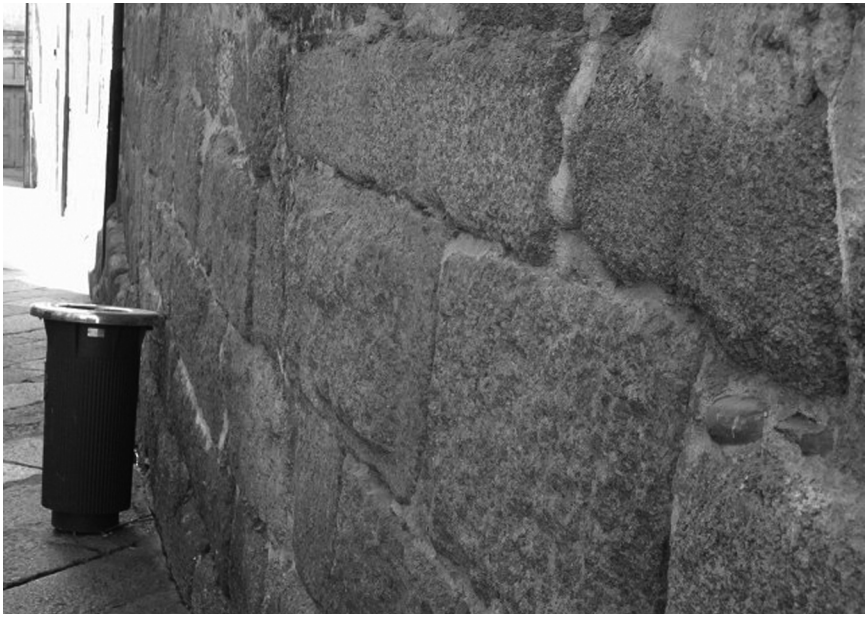
Fot. 3.- Momento de aparición de las aras de REVVE en “Casa dos Fornos” (foto C. Rodríguez Cao).

Fot. 4.- Una de las sepulturas de caballete de Dos de Mayo, nº 5-C/Libertad, nº 32 (foto M. García Valdeiras).

Fot. 5.- Pilas 2 y 3 aguas arriba de la “Ponte Vella” con sillares almohadillados.



Fot. 6.- Sillares almohadillados reutilizados en la pared de la C/Hernán Cortés del Museo Arqueológico-Archivo Histórico.



Fot. 7.- Sillares almohadillados reutilizados en la pared de la C/Hernán Cortés del Museo Arqueológico-Archivo Histórico.

José Manuel Hidalgo Cuñarro
(Texto, calcos y fotos)

LOS JUEGOS DE TABLERO MEDIEVALES DE LA CATEDRAL DE OURENSE

"Una vez terminado el juego, el rey y el peón vuelven a la misma caja" (Proverbio italiano)

1.- INTRODUCCIÓN

La primera referencia bibliográfica que poseemos sobres los tableros de juego medievales que serán el objeto de estudio del presente trabajo, se la debemos a D. Juan Domínguez Fontela, que en su artículo titulado **"Signos lapidarios de la catedral de Orense"** y publicado en el Boletín Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense, en 1935, tomo X, número 224, Septiembre-Octubre, páginas 395 a 406, nos menciona la existencia de cuatro de los mencionados juegos que analizaremos más adelante, comentándonos el lugar en que se encuentran (…"sobre una o base de los muros cerca de la puerta del cuarto de música"…") y se hace una serie de preguntas sobre el origen y función de estos grabados en particular, que él ya ve distintos a los que analiza en el citado trabajo como signos lapidarios. Así deja formuladas las siguientes cuestiones: "¿Qué objeto se propusieron los obreros al esculpir allí estas combinaciones geométricas?¿Que significan estas variadas figuras?¿Son plantillas para el desarrollo de alguna obra?¿Son simples juegos de los aprendices obreros que trabajaban en la obras de la Catedral?". Luego de esa fecha varios autores los mencionan y aportan algún dato más sobre los mismos, pero no se ha realizado hasta la actualidad un estudio monográfico sobre ellos en concreto. En 1997, F. J. Costas Goberna y el que suscribe estas líneas, los incluíamos en un libro publicado en esas fechas, bajo el título genérico de **"Los juegos de tablero en Galicia: aproximación a los juegos sobre tableros en piedra desde la antigüedad clásica al Medievo",** en donde ya se presenta otro juego más localizado en este edificio religioso que nos ocupa. En ese trabajo, de 62 páginas, se repasa la historia de estos tipos de juego y sus paralelismos más evidentes, tanto dentro como fuera de la Península Ibérica, incluyendo al final del mismo, una bibliografía básica, que recomiendo su lectura a las personas interesadas en el tema.

En el 2007, nuestro amigo y buen historiador, D. Miguel Ángel González García, Canónigo Archivero de la Catedral de Ourense,nos permitió un nuevo

estudio de los tableros de juegos ya estudiados y nos aportó la localización de otro nuevo, con lo que hacen un total de seis, los juegos que hoy podemos contemplar en la Catedral de Ourense.

Aprovechando la ocasión que se me planteó para poder publicar este pequeño artículo sobre este tema en la prestigiosa revista de Historia del Arte Ourensano, "Porta da Aira" del grupo "Francisco de Moure", presento esta pequeña aportación al mayor conocimiento de este tema, agradeciendo muy sinceramente todas las facilidades dadas por D. Miguel Ángel González García, para que pudiera llevarse acabo y ser finalmente publicado y dado a conocer de esta forma, a los estudiosos en el tema y al público en general.

2.-METODOLOGIA

Podemos decir que como suele acontecer en este tipo de trabajos, la metodología empleada poseyó dos fases muy bien diferenciadas. La primera es la que podríamos llamar de "trabajo de campo" en terminología arqueológica y la segunda en lo que podemos denominar de "trabajo de laboratorio".

En la primera, realizamos el estudio "in situ" de los tableros de juegos que íbamos a estudiar, realizando minuciosos calcos de papel de los mismos, así como se procedió a un fotografiado adecuado de cada uno de ellos, para su posterior reproducción en la publicación. Al mismo tiempo, se fueron tomando las notas y datos precisos sobre la ubicación de cada uno de ellos y las características propias que nos definen y distinguen a cada uno. Desde las medidas específicas como su estado de conservación.

Luego en la segunda fase, se pasó a limpio los datos obtenidos, realizándose fotografías de los calcos de papel hechos, para su mejor estudio y publicación. Dentro de este apartado tenemos que mencionar la consulta de la bibliografía existente sobre estos temas, que fueron desde el estudio en si mismo del juego representado y conocer las reglas de funcionamiento y su historia, a la búsqueda de paralelismos existentes, desde los más cercanos hasta los alejados a nuestras tierras. El estudio de todo ello nos llevó al planteamiento de la cronología para ellos y su problemática y finalmente apuntamos los estudios que se deben de acometer para conocer más y mejor este tema. El trabajo termina con una exhaustiva lista de bibliografía sobre juegos de tableros tanto romanos como medievales, pues de todos es conocido el origen anterior que poseen los que podemos datar en época medieval.

3.- LOS DISEÑOS DE TABLEROS ESTUDIADOS Y LAS REGLAS DE JUEGO

Para acercarnos a los tableros de juego que podemos documentar en la catedral de Ourense, tanto en relación a su origen e historia así como las reglas de

juego de los mismos, vamos a tomar los datos aportados en un interesante y bien documentado texto elaborado por **Adelaida Carreira, Adite Alberto y Lidia Fernández,** que en formato CD , acompañó a la interesante exposición que con el sugestivo título de **"Pedras que Jogam**",se presentó al público en el mes de Abril del 2004, en Lisboa, para luego continuar, en itinerancia por otras ciudades del país vecino. Escrito el texto originalmente en portugués, la hemos traducido literalmente al castellano, con pequeñas modificaciones:

"En el manuscrito titulado *"**Libro de Ajedrez, Dados y Tablas**", mandado elaborar por Alfonso X, rey de Castilla, en el siglo XIII**,** se defiende que Dios que los hombres fueran naturalmente alegres.. Alegría que les llevó a crear actividades y juegos para que pudieran sobrevivir a los trabajos los aburrimientos del día a día.. La obra destaca la ventaja de los juegos que se practican con los jugadores sentados, contra los que los hacen cabalgando o a pie, porque todos los pueden practicar, de noche o de día, hombres o mujeres, viejos y flacos... Hacer historia del juego es hacer la historia del hombre, porque ya desde muy temprano hay representaciones iconográficas a estas actividades lúdicas. Hablamos del hombre en su dimensión lúdica, o Homo Ludens que Johan Huizanga tienen bien caracterizado. Caminando entre la Antropología Cultural y la Etnografía, la historia del juego va adquiriendo su originalidad en el estudio diacrónico de las manifestaciones lúdicas fruto de varias sociedades humanas. Si lo lúdico es inherente al hombre y fundamental de su desenvolvimiento físico y psicológico, los juegos surgen como formas de aprender toda esta realidad que rodea al ser humano. Tanto en su vida material como metafísica y ritual, se muestra difícil distinguir entre los grabados con posibles evidencias de símbolos astronómicos y el trazado de los primeros juegos. La situación geográfica, muchas veces en locales de difícil acesso o edificios de carácter religioso, como monumentos funerarios o iglesias, son hechos que dificultan el poder trazar una línea divisoria entre lo religioso-metafísico y lo cotidiano material inherente al propio juego en si…*

***El denominado "juego del molino"(alquerque de nueve)** engloba todo un conjunto de juegos que se caracterizan por el mismo objetivo: colocar tres piezas en línea en una misma fila. Conocido desde los tiempos de Grecia y de los comerciantes fenícios, se atribuye a estos últimos, su difusión por la zona mediterránea. Como en la antigua Troya, en la acrópolis de Atenas, en el templo de Kurna en Egipto, o mismo en el norte de Europa, como el juego encontrado dentro de un sepulcro de la Edad de Bronce en Irlanda o en barco vikingo de Noruega. Se va a practicar durante toda la época medieval, posiblemente por el incremento de los musulmanes instalados en la península ibérica. Fue jugado por los monjes de las catedrales, como las de Norwich, Canterbury, Gloucester, Salisbury o Westminster, en el Reino Unido, o en iglesias como la de santa Maria del Olivar en Guimaraes o mismo en la Catedral de Lisboa, donde, en sus res-*

pectivos claustros, fueron dejados grabados tableros de juego. Es conocido por varios nombres: Mil ou Morris en el Reino Unido, Merelles en Francia, Mülhe en Alemania, Molle en Noruega….

El denominado "Ludus Latrunculorum o Juego del Soldado", es referido por primara vez por el escritor latino Varrón (116-27 antes de Jesucristo), pudiendo ser el juego aún más antiguo. Ovidio (43 antes de Jesucristo al 17/18 después de Jesucristo), también lo menciona, refiriéndose que las piezas podrían ser hechas de vidrio de varios colores o mismo de piedras preciosas y explicando alguna de sus reglas. El juego fue muy popular entre los soldados, de ahí su nombre, llevado por las legiones a todos los puntos del Imperio. A destacar, a modo de ejemplo, es el tablero encontrado en la muralla de Adriano en el norte de Reino Unido. Diseñado muchas veces en el propio suelo es practicado con "seixos" o pequeñas piedras, el "juego del soldado" se caracteriza por ser un juego de estrategia militar, donde el tablero funciona como campo de batalla y las piezas como soldados.

El "alquerque de doce" es también uno de los juegos más antiguos. Los primeros testimonios referentes a la historia de este juego se remotan , tal como con el "juego del molino", al Antiguo Egipto, encontrándose dibujado en una de las piedras del templo de Karma, en la margen occidental del río Nilo. Es introducido en la península ibérica por los musulmanes a partir del siglo VII . El "alquerque de doce" tuvo una gran difusión al punto de ser analizado en el manuscrito de "Libro de Ajedrez, dados y tablas" del rey Alfonso X , el Sabio. Este monarca castellano, defendia que el alquerque se parecía al ajedrez pues " se joga com o espírito", quedo conocido en la historia por su elevada cultura, rodeándose de los principales estudiosos, cirstinaos, judíos y musulmanes de su época. Estos escritores recopilaron los conocimientos más importantes del siglo XIII ibérico, en varios campos del saber: Historia, Derecho, Religión, Astromonía y mismo el disfrute. Fruto del espíritu del universalismo y libertad del monarca, surgen recopilados en esta obra los juegos más populares de la época. El manuscrito, cuyo original se encuentra en la Biblioteca de Felipe II en el Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, presenta las reglas originales y algunas variantes del juego del alquerque, con diversas ilustraciones, que de forma ejemplar, retratan escenas de partidas disputas entre varios adversarios. Este juego se volvió mu popular en varias partes de Europa durante la época medieval…. Algunos estudiosos de la historia del juego defienden que el "juego de damas" desciende de la famila del alquerque.

La antigüedad de los juegos que se presentan aquí, así como que no nos hayan llegado las reglas por escrito de los mismos, dificulta la reconstrucción de las partidas en toda su totalidad. Intentamos, sin embargo, recopilar lo que tiene más consenso entre los historiadores de los juegos y simultáneamente, recurrir a la tradición, siempre que alguno de estos juegos haya llegado hasta nosotros…

Reglas del alquerque de nueve o juego del molino*: Con el de "molino" se designa todo un conjunto de tableros cuyo objetivo común es colocar tres piezas en línea. La secuencia de estas tres piezas, en una misma línea, se le da el nombre de "molino" o "tres en línea En la versión más tradicional, también denominada Nine Men's Morris en el Reino Unido, cada jugador recibe nueve piezas. Al empezar a jugar, cada jugador coloca una pieza cada vez en el tablero que se caracteriza por tres cuadrados concéntricos subdivididos por medio de líneas. La colocación consecutiva de las piezas por los dos jugadores busca la formación de un molino (tres en línea). Cuando todas las piezas estuvieran colocadas en el tablero, los jugadores pueden continua5r moviendo cada pieza, en su turno, hacia una posición o casilla en la intersección contigua. El objetivo se mantiene siempre el mismo, o sea, colocar tres piezas en línea recta, nunca en diagonal. Siempre que se suceda esta situación, el jugador que hace "molino" puede retirar una pieza del adversario, a elegir por él, excepto las que estuvieran haciendo "tres en línea". En este caso el "molino" sólo puede ser deshecho por el propio jugador. La pieza retirada del tablero no vuelve a entrar en juego. Vence la partida el jugador que reduce las piezas del adversario en dos, no permitiéndole con ello hacer más "tres en línea", o cuando un jugador bloquea todas las piezas del adversario.*

Reglas del alqueque de doce: *Este alquerque es un juego de tablero para dos jugadores, practicándose en un tablero cuadradote cinco por cinco casillas, entrelazadas por diversas líneas o caminos por donde las piezas se desplazan. La secuencia de las jugadas tiene como objetivo capturar todas las piezas de uno de los jugadores, las cuales se eliminan, saltando por encima con una pieza del jugador contrario. Es el primer juego conocido en que se utiliza esta forma de eliminar o "matar" las piezas, después muy desarrollado en el Juego de las Damas. Cada jugador inicia la partida con doce piezas, que son colocadas en el tablero, dejando libre la casilla central. Las piezas se pueden mover a través de las líneas para posiciones vecinas que no estén ocupadas. El movimiento de las piezas pude ser hecho en cualquier de las ocho posibles posibles. Si una casa vecina de la pieza de un jugador estuviera ocupada por una pieza del adversario y la casilla sigiente en la misma dirección estuviera libre, el primer jugador debe "matar" con su pieza la del segundo jugador, saltando por encima y colocándose en la casilla siguiente. La pieza "muerta" queda eliminada y es retirada del tablero. Estas jugadas se van sucediendo durante el juego hasta que estén eliminadas todas las piezas de uno de los jugadores. Eliminar piezas es siempre obligatorio, pudiéndose capturar más de una, en una sola jugada dependiendo de la posición de éstas en el tablero de juego. Si de principio se puede considerar un juego simple, se puede volver complicado, requiriendo gran concentración por parte de los jugadores y capacidad para elaborar estrategias de ataque y defensa con varias jugadas de anticipación…. El jugador que comienza la par-*

tida no tiene ninguna ventaja, pues inicia la jugada dando a "comer" una de sus piezas…

Reglas del "Ludus Latrunculorum" o "juego del soldado": *Este juego se practica en un tablero (que normalmente) es de ocho por ocho cuadrados (pudiendo variar el número de ellos y con ello, las raglas del juego). Cada jugador recibe 17 piezas, siendo 16 iguales y una diferente, que se denomina "Dux". Esta pieza diferente simboliza el lider y las restantes los soldados. El juego se practica en dos partes: Primeramente cada jugador coloca dos piezas en el tablero en cada jugada, en cualquier punto del cuadriculado, siempre que la casilla este vacia. Después de estar colocadas las 32 piezas cada jugador , cuando le toca su turno, el "Dux", en un punto a escoger del tablero. Durante esta fase las piezas no se mueven ni son eliminadas. En una segunda parte, los jugadores pueden, en su turno, mover una pieza en el tablero para cualquier dirección excepto en diagonal. El objetivo es intentar capturar las piezas del adversario y su "Dux". La captura es hecha por bloqueamiento, en una línea vertical u horizontal, de la pieza entre dos del jugador contrario. La pieza capturada sale del tablero y no vuelve a ser utilizada en la partida. El jugador que captura la pieza contraria puede jugar de nuevo. Existe la posibilidad de que en una misma jugada se puedan "matar" dos más piezas del adversario. La pieza líder se mueve coma las otras piezas, pero con la particularidad de que puede saltar por encimade una pieza del adversario para una casilla vacia con el fin de bloquear una pieza. Saltando por encima no la elimina pero la pieza del adversario queda bloqueada. El "Dux" también se puede "matar" del mismo modo que las otras piezas. El jugador que elimina todas las piezas del adversario gana. La partida queda empatada cuando las piezas están dispuestas de tal modo en el tablero que no es posible realizar cualquier jugada. En este caso, gana el jugador que tuviera más piezas en juego. Para practicar el "Ludus Latrunculorum" es necesario buena visión estratégica y calcular las jugadas con anticipación…."*

No quiero finalizar este apartado del trabajo, dedicado al acercamiento a la historia y las reglas de juego de los tableros que se pueden documentar en la catedral de Ourense y que pasaremos a analizar en el capítulo siguiente, sin referirme a la reciente publicación llevada a cabo por la ***Fundación José Antonio Castro, del citado libro de Alfonso X El Sabio, titulado "Libro de los Juegos: acedrex. Dados e tablas. Ordenamiento de las tarfurerías", en el que D. Raúl Orellana Calderón,*** *autor de la introducción a esta reedición de este magnífico manuscrito, en un breve pero muy exhaustivo estudio preliminar, nos introduce en el contexto temporal y entre otros planteamientos, nos habla del objetivo o finalidad que posee la practica de los juegos en esa época, teniendo en cuenta lo que se plantea en el citado estudio:*

"La finalidad del juego no es otra que la proporcionar a los hombres divertimentos "con que se alegrasen" y combatir las cotidianas preocupaciones y pesadumbres de sus corazones; el puro disfrute, en definitiva (y tanto mejor si

además es intelectual). Por todo ello, debe cuidarse que las actividades lúdicas jamás fomenten el bajo instinto la codicia, la generadora de toda suerte de violentos males….Queda de este modo marcada nítidamente la diferencia entre la virtud practicada por el jugador cortesano y la condición reprobable del tahúr…El tratado tiene como misión subyugar este ámbito lúdico y expansión a las virtudes del entendimiento y la mesura: la práctica intelectual".

Este planteamiento positivo de la práctica de los juegos, lo vemos ya reflejado en el prólogo del citado manuscrito que dice:

"Porque toda manera de alegría quiso Dios que oviessen los omnes en sí naturalmente por que pudiesen sofrir las cueítas e los trabajos cuando les viniesen, po rnd los omnes buscaron muchas maneras por que esta alegría pudiesen aver complidamientre.Onde por esta razón fallaron e finieron muchas maneras de juegos e de trebejos con que se alegrassen…."

En este maravilloso manuscrito de Alfonso X el Sabio, se pueden observar en magníficas ilustraciones todos los tipos de juego de tablero de los que habla el estudio, incluyendo como es lógico, los que tenemos presentes en la catedral de Ourense, por eso, en el apartado gráfico, reproduzco tres de esas bellas páginas, en que se pueden observar dichos juegos.

4.- CATÁLOGO DE LOS TABLEROS DE JUEGOS DE LA CATEDRAL DE OURENSE

Los últimos estudios realizados en la catedral de Ourense nos llevaron a catalogar hasta seis diseños geométricos rupestres, que corresponden a tres tipos de juegos de tableros medievales diferentes: dos podemos clasificarlos como de los denominado "alquerques de doce"; tres como alquerques de nueve", diferentes entre si, pues si bien, todos poseen la forma tradicional los caracteriza (los tres cuadrados concéntricos y las líneas rectas que unen sus lados en su punto intermedio), dos de ellos además, presentan otras líneas que los complementan y sólo uno, nos muestra el diseño sencillo; y finalmente lo que podemos incluir dentro de los diferentes tipos de "tabulae lusoriae", posiblemente un "ludus latrunculorum".

Las medidas de los diferentes tableros de juego fueron tomadas todas, desde la parte externa del surco, cuya anchura en ocasiones posee una variación de un centímetro o más.

Pasamos sin más preámbulos, analizar los juegos catalogados:

4.1.-"Alquerque de doce", número 1

Se encuentra este juego en la primera bancada del muro sur. Esta bancada adosada interiormente a la citada pared, mide unos 58 centímetros de alta por unos 50 centímetros de ancha. Justamente el tablero se encuentra grabado en la

esquina de la misma, a unos 116 centímetros de una columna que se apoya en ella, por su lado derecho.

La figura cuadrangular tiene unos 42 centímetros de longitud por 36 centímetros de ancho. Podemos decir que define claramente cuatro cuadrados de 19 centímetros de lado, aproximadamente.

La anchura de los surcos varía entre los tres y dos centímetros a "grosso modo".

Por desgracia el estado de conservación, no es muy bueno, si lo comparamos con los otros que se encuentran en la segunda bancada, cerca de él.

4.2.-"Alquerque de doce", número 2

A poco más de dos metros de la primera bancada en cuya esquina se halla el juego citado anteriormente, se localiza una segunda bancada (a su lado izquierdo), existiendo la puerta de acceso al Archivo actual, a unos 74 centímetros, aproximadamente, casi justo en medio del citado espacio de separación entre ambas bancadas. Esta segunda bancada mide 50 centímetros de anchura (como la anterior), pero su altura es de tan sólo 50 centímetros. En tres sillares de la pared, justo encima de los juegos que están grabados en esta bancada o banco de piedra adosado, podemos ver una cruz potenzada muy bien elaborada (esto es, que posee las terminaciones de sus lados, ensanchadas, que aquí, se consigue ese efecto, colocando una pequeñas líneas transversales en cada uno de sus extremos) y dos signos lapidarios a cada uno de sus lados: uno nos viene dado por tres líneas rectas verticales y paralelas, saliendo un surco de la zona intermedia de las situadas en los extremos que corta la intermedia en su zona central; y el otro, corresponde a dos líneas rectas paralelas, que tienen sus terminaciones unidas por otras líneas rectas que se cruzan y forman una X.

El tablero de juego está también grabado en la esquina (como ocurriera con el anterior) de la bancada pétrea y mide 43 centímetros de largo por unos 33 centímetros de ancho. Delimita bien cuatro figuras cuadrangulares de lados irregulares, de 17 X 13 centímetros de lado.

El ancho de sus surcos oscila entre 3 centímetros (en su parte alta) y 1 centímetro en su parte inferior.

El estado de conservación que posee podemos considerarlo de muy bueno.

4.3.- **"Ludus latrunculi"** (o un tipo semejante del amplio grupo de "tabulae lusoriae")

Este tablero lo tenemos grabado a continuación del anterior juego, a su izquirda. Se trata de una figura rectangular de 33 centímetros de largo y 31 centímetros de ancho. Cuatro surcos horizontales y verticales, partiendo de cada uno de su

lados, forma un reticulado que nos viene dado por 25 pequeños cuadrados (de 7 centímetros da lado, aproximadamente). Llama poderosamente la atención que por sus lados verticales, las surcos o líneas grabadas horizontalmente, sobresalen ampliamente de la figura definida, en ocasiones, unos dos centímetros pero en otras, hasta alcanzar los cuatro centímetros.

No debemos considerar este detalle atribuible a la poca destreza del grabados, pues se nota la intencionalidad del mismo, pudiendo formar parte del juego en si.

Los surcos varían entre dos y un centímetro.

El estado de conservación que presenta es muy bueno.

4.4.- **"Alquerque de nueve", número 1**

El tablero que define este tipo especial de "Alquerque de nueve", está al lado izquierdo del juego anterior. Lo singular de esta figura es que además, de poseer la forma que define este tipo de tablero en que se juega el "Alquerque de nueve"(pero aquí las líneas que unen los cuadrados por su zona intermedia llegan hasta el centro del diseño, no parándose en el lado del último cuadrado, como es habitual) posee unas diagonales de 35 centímetros de longitud (en el cuadrado más externo), que hacen posible practicar sobre él, el conocido juego de "tres en raya" (conocido en nuestra zona como "pai, fillo, nai") o podemos estar delante de una variación del citado "alquerque de nuevo" que lógicamente funcionaría con otras reglas de juego distintas a las que hemos hablado, al hablar de este tipo de juego en el apartado anterior.

El tablero nos muestra una figura cuadrangular exterior de 29 centímetros de largo por 25 centímetros de ancho; el cuadrado intermedio mide 20 centímetros de largo por 18 de ancho y finalmente, el cuadrado interno, mide 16'5 centímetros de longitud por 11 centímetros de ancho, poseyendo una pequeña cazoleta central de escasa profundidad pero de 3,5 centímetros de diámetro.

El grosor de los surcos grabados oscilan entre los tres y un centímetro.

Por lo que comentamos nos podemos encontrar delante de una derivación del "Alquerque de nueve" o de un tablero de doble uso, pudiéndose jugar al mencionado juego y también al juego de "tres en raya".

La conservación de este juego, por desgracia, no es muy buena, aunque se puede ver perfectamente todo el conjunto, pero necesita de condiciones especiales para facilitar su correcta lectura.

4.5.- "**Alquerque de nueve", número 2**

En la misma bancada, luego de la base de una columna, a unos 80 centímetros de la misma, nos encontramos con este otro tablero, que corresponde perfectamente al diseño que nos define al tradicional juego de "Alquerque de

nueve". Está grabado a unos 50 centímetros de la terminación del sillar o losa en que fue realizado. Las medidas de sus tres cuadrados (más bien deberíamos decir, figuras cuadrangulares) concéntricos son las siguientes: el más externo, posee 28 centímetros de largo por unos 26 centímetros de ancho; el intermedio, mide 16 centímetros en ambos sentidos; y el último, 11,5 de laro por unos 10 de ancho.

La anchura de sus surcos grabados, varía entre los tres y dos centímetros. Posee una extraordinaria conservación.

4.6.- Alquerque de nueve, numero 3

Este tablero de juego se encontraba inédito hasta la fecha. La noticia de la existencia de este nuevo tablero de juego, la debemos a D. Miguel Ángel González García, que gentilmente nos la mostró, al llevar a cabo el estudio de todos los juegos de la catedral.

Se localiza en la escalera estrecha en forma de caracol, que da acceso a uno de los tejados de la catedral (desde el que se contempla una magnífica vista del cimborrio) y se llega a la misma, por una pequeña puerta situada a la izquierda de la entrada de la portada sur de la catedral. El juego fue grabado justo en el séptimo peldaño de la mencionada escalera, a unos 45 centímetros del eje de la misma y a unos 16 centímetros de la curva del muro de la pared, que en esta zona posee una pequeña abertura a modo de reducida ventana.

Aunque poseemos las tres figuras cuadrangulares concéntricas habituales, aquí podemos ver como de las esquinas de los dos cuadrados primeros, salen una líneas en diagonal hasta tocar el último cuadrado, haciéndonos pensar que podemos estar delante de otra variación o modalidad del famoso juego de "alquerque de nueve", que se jugaría lógicamente con otras reglas de funcionamiento distintas a las que hemos hablado cuando tratamos el tema en el apartado correspondiente.

Por la mala conservación de este tablero, debido sin duda al lugar de paso que se encuentra y que hizo que poco a poco, se fuera desgastando la zona grabada más pisada, parte de las líneas que forman el diseño están muy erosionadas o han desaparecido. Sobre todo en su parte derecha del mismo, pues la otra zona, al encontrarse más cerca del eje de la escalera, impedía el poner encima del mismo, el pie para el ascenso o descenso por la escalera.

El figura cuadrangular exterior posee unos 30 centímetros de longitud por 27 centímetros de ancho; la intermedia, 27 centímetros de largo por 21 centímetros de ancho; y finalmente, la más interna, mide 17 centímetros de longitud por 15 centímetros de ancho.

Los grabados presentan unos surcos muy finos y su grosor oscila tan sólo entre el centímetro al medio centímetro. La ejecución de los mismos es totalmen-

te distinta a todos lo que hemos analizado y posiblemente corresponda a otro momento cronológico.

Como señalamos, el estado de conservación que posee, es muy malo y es difícil su lectura total, si no es posible si no se dispone de una iluminación apropiada y expresamente puesta en la zona para ser observado o por medio de la realización de calcos de papel.

5.- PARALELISMOS

A la hora de buscas otras muestras de estos diseños geométricos, tanto en Galicia como en el resto de la península ibérica, identificados como tableros de juego, vemos que existen numerosos ejemplos, localizados en construcciones religiosas (que es nuestro caso); en edificaciones militares (la mayoría en castillos roqueros, grabados en la roca base en que se asentó en su día, la fortaleza) o en diferentes espacios públicos o privados, tales como en enlosados de plazas (puntos reunión vecinal); en rocas cercanas a puentes (relacionadas con la espera y el pago de portazgos); en las proximidades de los molinos de agua (que nos hablan sin duda también del tiempo de ocio en esos lugares,..); etc..

Ciñéndonos a los tableros de juego medievales que podemos documentar en construcciones religiosas (catedrales, iglesias parroquias o ermitas), ubicadas en territorio gallego tenemos las siguientes:

En la misma ciudad de Ourense, en lo que fuera el **antiguo palacio episcopal** y hoy día museo arqueológico provincial, en lo alto de la pared que corresponde al citado museo arqueológico provincial (que da a la esquina de la calle Hernán Cortés**),** podemos ver debajo de la cornisa del edificio , un sillar granítico, que en uno de sus extremos, la representación de un "**alquerque de nueve"**. Debido a la situación en que se encuentra no podemos apuntar sus medidas concretas, pero en la fotografía realizada por el fotógrafo Fernando del Río, se puede ver claramente los tres figuras cuadrangulares que caracteriza este tablero y sus líneas de unión entre si, que salen de la zona intermedia de sus lados. También hacer notar que el cuadrado más interno tiene una pequeña cazoleta en el centro. Podemos igualmente, que al estar fragmentado el sillar por este lugar, el diseño no ha llegado completo a nosotros y nos hace pensar que el grabado ocupaba el centro del sillar y al ser reutilizado y una vez perdida la función del mismo, fue roto por ese lugar.

Algo similar nos ocurre en la **iglesia de Touza**, en la parroquia ourensana de **Taboadela**. Aquí también tenemos, en el muro exterior norte, un sillar reutilizado en la construcción de la citada pared, de unos 33 centímetros de ancho no pudiendo determinar su longitud pues está fragmentado, en el que vemos un tablero de "**alquerque de nueve"**, el cual no podemos medir con exactitud por no poder acceder al mismo, pero el cuadrado más externo, mide unos 30 centí-

metros. Por desgracia los grabados se encuentran muy erosionados y en muy mal estado de conservación.

Continuando en la provincia de Ourense, en dos bellos ejemplares de iglesias románicas también tenemos documentados varios juegos de tableros. Así, en la iglesia de Gomariz, en la bancada exterior que está adosado a su muro sur, vemos muy bien grabado un tablero de alquerque de nueve, cuya figura cuadrangular exterior mide aproximadamente 24 centímetros de largo por 18 centímetros; la intermedia unos 15 centímetros por 10 centímetros; y la final, muy pequeño, con tan sólo 10 centímetros por 5 centímetros.

Tenemos luego varios tableros de juego en la iglesia de Santa Mariña de Aguasantas, en el municipio de Allariz: **en la base de una gran columna** podemos apreciar el diseño de un interesante diseño geométrico que podemos identificar como un tablero de los conocidos como "**de tres en raya**", para jugar al "pai, fillo e nai, que unos autores denominan "**alquerques de cinco".** Nos viene dado pues, por una forma cuadrangular de cuyas esquinas y centros de sus lados, salen líneas rectas y se cortan en el centro de la misma. **Luego en una bancada adosada al muro sur, por su parte interna, podemos ver el mismo diseño repetido**. En ambos casos, los tableros poseen una pequeña cazoleta central bien visible.

Por último, también en la misma bancada tenemos grabada otra **figura cuadrangular que tan sólo posee dos trazos rectos que saliendo de sus esquinas se cruzan en el centro**. Posiblemente pueda tratarse de una variación más sencilla del anterior juego.

Aunque el grado de conservación es bueno, las figuras poseen restos de un antiguo encalado, que debió de cubrirlos anteriormente, en obras realizadas en la iglesia hace años.

Como novedad adelantamos que pudimos localizar ya en el exterior del templo, un tablero de "**alquerque de nueve", cercano a la fachada principal y a su puerta**, pero que al estar tapado por un elemento constructivo religioso pétreo (adosado a la citada portada), lo vemos parcialmente, pero nos presenta los tres cuadrados y una cazoleta en su zona central. Existe la evidencia de otros tableros de juego en las proximidades que espera el estudio correspondiente, que llevaremos a cabo en breve.

Ya en la vecina provincia de Pontevedra tenemos varios localizados. En la catedral de Tui, hemos podido documental **tres "alquerques de nueve**" (en pequeña bancada en su muro sur; en las escaleras que en la actualidad dan al cimborrio; y por último en la sala capitular, situada en el claustro de la catedral). También se estudio en la bancada norte de la catedral, un original diseño del **"tres en raya**" que aquí lo vemos englobado por una gran forma elíptica y que podría estar hablándonos de otra modalidad de este mismo juego. Finalmente y cercano al anterior, en la misma bancada pero a su izquierda y en muy mal estado de con-

servación, tenemos un "**alquerque de doce",** junto a otras piedras que ofrecen antiguos grabados que podrían estar indicándonos otros tableros de juego que no han llegado, por desgracia, hasta nosotros.

Reutilizados en la construcción de otras edificaciones religiosas en Pontevedra, tenemos los siguientes: un "**alquerque de nueve"** en la ermita **de Nosa Señora da Renda en la parroquia de Combarro (Poio)**; otro "**alquerque de nueve**" en la iglesia **parroquial del Divino Salvador de Poio;** y por último, en la ermita ubicada en la famosa "**Carballeira de San Xusto" en Cotobade**, una sencilla figura cuadrangular con dos líneas verticales que se cortan en su zona central y que podrían corresponder a un simple **"tres en raya".**

El tablero que podemos observar perfectamente, se encuentra reutilizado en la pared interna de la primera ermita, está completo, representado perfectamente la figura de un cuadrado (poco frecuente en estos casos, pues las medidas de sus lados, siempre son desiguales y dan origen a figuras más bien cuadrangulares) y sus medidas son: el cuadrado más externo mide 23 centímetros de lado; el intermedio, 17 centímetros; y el último que posee, una pequeña cazoleta central, tan solo mide 11 centímetros.

En el caso del tablero de juego de la iglesia de Salvador de Poio, el sillar reutilizado en el que se haya grabado, está en la pared externa de su muro sur. Por estar fragmentado dicha pieza por el lado que posee los grabados, sólo podemos dar con certeza, la medida del lado de la figura cuadrangular más interna que son unos 14 centímetros aproximadamente.

Por ultimo, aún dentro de la provincia de Ponteevdra, en la ermita de la famosa Carballeira de San Xusto de Cotobade, dedicada al citado santo y también a San Castor, podemos ver en la bancada exterior que posee en el atrio, hacia el lado izquierdo, una figura cuadrangular con dos líneas rectas que la cortan en su zona central y que podría tratarse de un sencillo tablero para jugar un "tres en raya" muy rudimentario, variación simple de la forma que conocemos para desarrollar este juego.

En la provincia de A Coruña, sólo tenemos constancia de un "alquerque de cinco" o de los denominados "tres en raya", en una edificio religioso en Santiago de Compostela. La novedad aquí, radica que el diseño nos viene dado por pequeñas cazoletas colocadas en línea recta, formando tres grupos de tres. La información de este inédito juego de tablero, se la debemos a D. Fernando Alonso Romero, a quien le damos las gracias por su colaboración.

Hasta la actualidad no tenemos documentado ningún tablero de juego en la provincia de Lugo pero pensamos que futuros estudios de campo, darán resultados positivos por las numerosas construcciones religiosas que "a priori", pueden poseen este tipo de grabados objeto de estudio.

Ya en España, continuando con tableros de juegos que se encuentran grabados tan sólo en construcciones religiosas, tenemos numerosos ejemplos sobre

todo en iglesias románicas o bien en sillares reutilizados en otras posteriores y ermitas. En la provincia de Segovia contaba con bastante, que en ocasiones presentan más de un tablero. Es el caso de la iglesia de San Miguel de Fuentidueña, en atrio podemos contabilizar hasta cuatro "alquerques de nueve", de diferentes tamaños y formas. También tenemos localizado otro tablero del mismo tipo, en el atrio de la iglesia de Santiuste de Pedraza. En la misma provincia, reutilizado en una de las jambas de la puerta de la iglesia de La Cuesta, vemos otro "alquerque de nueve" que se distingue bastante mal. También reutilizado sin duda en una pared, es que se ve perfectamente (del mismo tipo) en la iglesia de San Miguel de Permuy. Por último, para finalizar en esta provincia, tenemos documentado otro "alquerque de nueve" muy bien conservado, en el pórtico de la iglesia románica de Sata. María de la Asunción de Duratón.

En la provincia de Zamora, tenemos documentado un "alquerque de nueve" en la iglesia de Santa Eulalia de Tabara ; en la provincia de Soria, un "alquerque de doce" en la iglesia de Santa Maria de Gormaz; en la de Burgos, muy mal conservado debido al deterioro de la piedra donde está grabado que es poco dura y sobre todo a los "grafitti" modernos realizados sobre su superficie, tenemos un "alquerque de nueve" en el monasterio de Rodilla; y finalmente, podemos documentar gracias a la información y fotografía correspondiente de D. Miguel Ángel González García, ya en la provincia de León, un "alquerque de doce" en un piedra reutilizada en la fachada de la iglesia de San Julián en Astorga.

Gracias a la incansable labor del arqueólogo D. Antonio González Cordero (a quien agradecemos la información y fotografías proporcionadas para hacer este artículo) y otros especialistas extremeños, se tienen hasta la actualidad localizados, tan en la provincia de Cáceres, los siguientes tableros de juegos en edificaciones religiosas: En la ermita de la Virgen del Salor de Torrequemada, en el último escalón de la denominada "puerta del Evangelio", podemos observar perfectamente grabados en la misma piedra, dos "alquerques de nueve", un "alquerque de doce" y un "alquerque de cinco" o "tres en raya". En la iglesia de la Encarnación de Valencia de Alcantara, en la nave lateral cercana a la puerta que da acceso a la Sacristía, tetemos un "alquerque de nueve". Un extradordinario "alquerque de doce" perfectamente conservado, lo tenemos en el quicio de la puerta del coro de la ermita de Nuestra Señora de Sopetrán de Almoharim. Por último, posemos otro "alquerque de doce", en un sillar reutilizado en la pared exterior de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación de Arroyomolinos de Montánchez.

Para finalizar, comentar que ya en Cataluña, citar que tenemos noticias de dos "alquerque de doce" en la pfrovincia de Gerona, concretamente en el famoso monasterio románico de San Pere de Rodes, uno en el claustro y otro en la escalera que conduce al Palacio del Abad.

Ya en Portugal, los ejemplos más conocidos hasta la fecha son los existentes en el claustro de la iglesia de Santa María de Oliveira de Guimaraes (actualmente, Museu Nacional Alberto Sampaio). Se pueden rastrear hasta unos 15 tableros de juegos, aunque algunos pudieron no haber sido ni acabados de hacer. Aún así en la actualidad son perfectamente visibles tres "alquerques de doce", un "alquerque de nueve" en el cual también se podría jugar al "tres en raya" y un diseño simple del "alquerque de cinco", también conocidos como "tres en raya". Gracias a la colaboración de la directora dell citado Museo, Dña. Isabel Maria Fernández que nos facilitó una extraordinaria foto, cuyo autor es D. José Luis Braga, podemos contemplar uno de esos tableros (concretamente uno de los "alquerque de doce") y admirar lo bien conservado que se encuentra. Luego tenemos documentados un "alquerque de nueve" en el claustro de la "Sé" de Lisboa y un "alquerque de doce" en el claustro de la "Sé Venha" de Coimbra. Hay que hacer mención aquí, que estos diseños están trazados con grabados muy finos y que podrían corresponder a otro tiempo posterior.

Finalmente y gracias a los inicios del trabajo exhaustivo que se está iniciando en Portugal para la catalogación general de los tableros de juegos romanos y medievales en dicho pais, bajo la dirección de la Dra. Salete da Ponte, en Tomar, fue descubierto recientemente por el técnico museográfico, D. Rui Ferreira (a quien agradecemos las fotos facilitadas), un inédito y bien conservado "alquerque de nueve" en una de las escaleras que llevan al claustro del cementerio del "Convento do Cristo" de Tomar. Este nuevo hallazgo, junto a otras referencias orales que hay que comprobar, nos llevan a pensar en la existencia de nuevos descubrimientos por realizar en construcciones religiosas en Portugal.

Ya atravesando los Pirineos, encontramos abundantes muestras de tableros de juegos, sobre todo en Francia, Inglaterra e Italia. Para no extendernos más de lo debido en este estudio, ofrecemos en diversas fotografías que ilustran este trabajo, diferentes muestras localizadas en distintas localidades repartidas desde el norte al sur de la península itálica.

6.- LA CRONOLOGÍA Y SU PROBLEMATICA:

No tenemos dudar de adjudicar un marco cronológico medieval, posiblemente centrado en los **siglos XII-XIII**, a los tableros de juego que hemos analizado y que se localizan en la catedral de Ourense. El único que podría haber sido realizado posteriormente a esta época, es el "alquerque de nueve" que se ubica en las escaleras de acceso a uno de sus tejados. La diferencia del surco del grabado como la poca profundidad del mismo, nos hacen pensar esto, más podría tratarse de que nunca fue concebido como un grabado propiamente dicho y fue realizado como un "grafitti", realizado de forma esporádica y puede ser de poca utilización en el tiempo.

Una cuestión a destacar es el lugar en que se encuentran los grabados de las dos bancadas, adosadas al muro sur. Se trata de una **ubicación muy alejada del altar** y muy oculta al tránsito de las personas que se acercaban al culto, posiblemente pensada para poder pasar desapercibidos los jugadores cuando estaban utilizando los tableros y no llamar a atención a las personas que podrían no estar de acuerdo con la práctica de este tipo de juegos en esos lugares sagrados. Aún más, podemos pensar que sólo se jugaría en ellos, en los momentos que se realizasen actividades religiosas en el templo.

Además del **aspecto totalmente lúdico** de estos juegos, tenemos que dicha práctica en esta época está unida a la del desarrollo de una actividad mental, ligada sobretodo a la **estrategia militar**. Como podemos contemplar en diferentes láminas que ilustran "El libro de los Juegos" de Alfonso X, del que hablamos en otro apartado, estos juegos de tablero son planteados como de estrategia y por ello, vemos como acompañar a los jugadores propiamente dichos, personajes portando armas, que los podemos comparar a "asesores militares" que les indican a los respectivos jugadores los movimientos que deben de ejecutar para poder derrotar al adversario (esto es, al enemigo).

Si bien estos diseños de tableros de juegos los podemos datar cronológicamente en época medieval como ya apuntamos anteriormente, estos tipos los tenemos bien documentados en **época romana**, tanto en textos escritos, que nos narran en que consisten y como se juegan, como arqueológicamente, apareciendo en la mayoría de los casos en elementos constructivos aislados o reutilizados en otras estructuras, tanto líticos como cerámicos (placas de granito o pizarra, ""regulas" o ladrillos). En otras ocasiones vemos que los tableros de juegos han llegado hasta nosotros, como estos que analizamos, grabados "in situ" en diversas piedras que forman parte de monumentos de esta cronología, como puede ser los localizados en los teatros y anfiteatros de Emérita Augusta e Itálica Augusta.

Podemos rastrear más aún la antigüedad de estos juegos, pudiendo apreciar algunos de ellos en épocas claramente **prehistóricas o pertenecientes a civilizaciones antiguas,** como puede ser la egipcia, pero ese es otro tema muy extenso de tratar y queda para mejor ocasión.

Al contrario, también tenemos que en fechas posteriores a la edad Media, poseemos representaciones de tableros de juegos, **que llegan incluso hasta los siglos XVII-XVIII**. Hay que señalar que en estas ocasiones, los tableros son realizados mayoritariamente con suaves y finos grabados sobre la superficie de la roca y que se asemejan más a "grafittis" que a auténticos grabados en piedra.

Por último a la hora de estudiar estos grabados se plantea una cuestión que en la actualidad aún está siendo muy debatida. Es en relación **a la función** de todos los grabados que presentan este tipo de diseños geométricos y que en circunstancias podrían no corresponder a tableros de juegos propiamente dichos, sino que poseerían una **simbología** que nos llevaría a interpretar estos

grabados de diferentes maneras, dejando a un lado, su función como tableros de juego. Estos planteamientos se realizan cuando aparecen estos grabados en ubicaciones originales pero que no permitirían ser utilizados como tableros de juego (por ejemplo, si están grabados en posición vertical primitivamente) o que se encuentran en zonas muy especiales y no poseen medidas adecuadas para poder ser considerados como juegos o también, aparecen grabados sólo parcialmente, representando sólo parte del diseño en cuestión. Estaríamos en el debate de si todos estos diseños geométricos debemos considerarlos como tableros de juegos o si algunos de ellos, nunca lo fueron y tuvieron una función únicamente simbólica.

7.- ESTUDIOS A REALIZAR EN LA ACTUALIDAD

A esta altura de las investigaciones sobre los diseños cuadrangulares a modo de tablero de juego, tanto en soporte aislado como los que se encuentra grabados "in situ", formando parte de un yacimiento o monumento arqueológico, de época romana y medieval, o anterior y en algunos de los casos posterior, se ve necesaria una catalogación exhaustiva de todos los documentados y realizar nuevas búsquedas para lograr algunos que se encuentran aún en día inéditos. Este debe de ser una trabajo en equipo y que abarque toda la península ibérica, como unidad geográfica, localizando eso si otros paralelismos en otras partes del mundo y por la proximidad al área de estudio nuestra, sobre todo de Europa y Norte de Africa.

Esta investigación ha de realizarse en diferentes grupos de trabajos, englobando tanto arqueólogos como historiadores de arte Antiguo y Medieval de España y Portugal.

Luego de la elaboración de un catálogo o inventario general de todos los tableros, debe de procederse al estudio particular de cada uno de ellos, analizando las características de cada uno. Ello nos llevará a la aparición de nuevas modalidades de tableros de juegos hasta ahora no conocidas y también, sin lugar a dudas (pues ya lo tenemos constatado ahora mismo) a ver diversas variantes de un mismo juego y la problemática que ellas plantean, sobre todo a la hora de pensar en las reglas de juego con las se regirían esos nuevos modelos, pues el modo de jugar en los tableros más documentados, tanto arqueológicamente como literariamente, como los alquerques de nueve y doce, por ejemplo, sería diferente.

En la actualidad nos encontramos en una primera fase de documentación y confección de las fichas correspondientes a los tableros de juegos ya conocidos y los que poco a poco van apareciendo. La coordinación en Portugal la está llevando a cabo, la conocida y prestigiosa arqueóloga, Dra. Salete da Ponte y en España, dicha coordinación la asume el que suscribe estas líneas, pero eso si,

contando con la inestimable colaboración de diferentes especialistas en estos temas, en las diferentes comunidades autónomas.

El resultado hasta el día de hoy es muy positivo y está posibilitando el correcto inventario de los tableros de juegos romanos y medievales conocidos hasta la fecha en toda la península ibérica y como dijimos, la incorporación de tableros inéditos que van apareciendo en gran cantidad, tanto en Portugal como en España.

AGRADECIMIENTOS

Todo trabajo, por pequeño que sea, siempre es posible gracias a la colaboración desinteresada de diversas personas, que de una manera u otra, al hecho posible llegar a buen puerto este breve estudio. Unas aportando ideas y bibliografía; otras fotografías para ilustrar mejor el trabajo; algunas acompañando "in situ" al lugar donde se encuentran los tableros y participando activamente en su correcta catalogación; otras en fin, apoyando moralmente la realización del mismo.Por ello, quiero agradecer desde aquí la colaboración a las siguientes personas: Belén Portela Orjales, Antonio José Araujo, Rafael Sánchez, Salete da Ponte, Miguel Ángel González García, Fernando del Rio, Xulio González, Eduard Riu Barrera, Antonio González Cordero, José Antonio Torres Vaqueiro, Jesús Pexegueiro Hermida, Aisa Pexegueiro Carrera, María del Mar Feijoó, Fernando Alonso Romero, Isabel Maria Fernandes, José Luis Braga, Xavier Magalhaes, Antonio Soldani, G. Malgio, M. Grazia Lopardi y Giovanni Malcangio.,

Vigo, 30 de Enero de 2008
hidalgovigo@yahoo.com

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN HERRERO, R. 1985: **Los tableros de juego como signos lapidarios. Un ensayo de tipología**. Actas del IV Congreso Internacional de Gliptografía. Cambrai, pp. 131-147

ALFONSO X EL SABIO 2008: **Libro de los Juegos: Acedrex, dados e tablas. Ordenamiento de las Tafurerías.** Edición publicada por la Biblioteca Castro, de la Fundación José Antonio Castro, con una introducción de Raúl Orellana Calderón. Impresa en los talleres Cofás Artes Gráficas y encuadernada en los talleres de Felipe Méndez (Madrid). 410 páginas

ALVARADO GONZALO, M. de y GONZÁLEZ CORDERO. A. 1991: **Pinturas y grabados rupestres de la provincia de Cáceres. Estado de la investigación.** Revista Extremadura Arqueológica, vol. II. Mérida, pp. 139-156

ANDRÉ, Jean Marie 1992: **Jeux et divertissements dans le monde greco-romain.** En Les Dossiers d'archeologie, número 168, especial de febrero dedicado monograficamente a "Jeux et jouets dans l'antiquite et le moyen age. Páginas 36-45

BELTRÁN DE HEREDIA, Julia y MIRÓ I ALAIX, Núria 2007: **Els objectes de joc i les joguines del jaciment del Born (Barcelona)**. Actes del III Congrés D' Arqueología medieval i moderna a Catalunya. Sabadell, Maig de 2006. Vol. II, pp. 925-935

BELL, R. y CORNELIUS, M. 1990: **Juego con tableros y fichas**. Estímulos a la investigación matemática. Editorial Labor. Madrid

BENDALA, M. 1973: **Tableros de juego en Itálica**. Revista Habis de la universidad de Sevilla, tomo 4, pp. 266-269

BOTERMANS, J et alli 1989: **El libro de los juegos**. Editorial Paza & Janés. Espulgues de Llobregat. Páginas 26-209

BRETAUDEAU, Georges 1998: **Une gravure rupestre particulare: la triple enceinte**. Revista Mémoires du Institut de Prehistoire et d'Archéologie Alpes Méditerranée. Tomo XL.

CARBONELL, E.; CASASNOVAS, A.; y LLARAS, C. 1986: **Problemática de la interpretación de los grafitti medievales catalanes**. Actas del Primer Congreso de Arqueología Medieval Española. Volumen I. Zaragoza, pp. 127-144

CARO, R. 1978: **Días geniales y lúdicos (1884)**. Edición de Jean Pierre Etienvre. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. Dos tomos.

CAROLINO, L. M. 1994: **A gravaçâo das Carreriras, Portalegre**. Tradiçoes lúdicas no Alto Alentejo. Revista Ibn Maruán . Concelho de Marvâo (Portugal). Tomo 4, pp. 83-94

CARREIRA, Adelaida, EDITE, Alberto y FERNÁNDES, Lidia 2004: **Pedras que jogam**. En soporte informático (CD.rom) como complemento a la exposición del mismo título. Lisboa

CARVALHO, António Rafael y FARIA, Joâo Carlos 2001: **Fragmento de um tabuleiro do jogo de "Alquerque de Nove" proveniente do Castelo de Alcácer do Sal"**. Revista Arqueologia Medieval del Campo Arqueológico de Mértola, número 7. Porto. Páginas 211-215

COSIN CORRAL, Yolanda y GARCÍA APARICIO, Constantino 1998a: **Alquerque, mancada y dados. Juegos musulmanes de la ciudad de Vascos**. Revista de Arqueología, nº 201. Madrid; pp. 38-47

1998b: **Testimonio arqueológico de la tradición lúdica en el mundo islámico: juegos de la ciudad hispanomusulmana de Vascos (Navalmoralejo, Toledo)**. Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular, tomo IV. Zamora-Alcalá de Henares; pp. 589-600

COSTAS GOBERNA, F. J. y FERNÁNDEZ PINTOS, X. 1985/86: **Diseños cuadrángulares a modo de tableros de juego en los petroglifos del N.W. de la Península Ibérica.** Revista Pontevedra Arqueológica del "Grupo de Arqueoloxía Alfredo García Alén", Pontevedra, tomo II, pp. 257-271

COSTAS GOBERNA, F. J. e HIDALGO CUÑARRO, J. M. 1997: **Los juegos de tablero en Galicia. Aproximación a los juegos sobre tableros en piedra desde la antigüedad clásica hasta el medievo**. Artes Gráficas Vicus, S.L. Vigo. 62 páginas

1998: **Tableros de juego en los petroglifos gallegos: de la antigüedad clásica al medievo**. En el tomo 4 de la serie divulgativa de la asociación arqueológica viguesa titulado "Reflexiones sobre el arte rupestre prehistórico en Galicia". Artes Gráficas Vicus, S. L. Vigo. Páginas 99-127

COULON, Gérard 1994: **L'enfans en Gaule Romaine.** Editions Errances. Paris (France)

DAREMBERG-SAGLIO 1969: **Dictionarie des Antiquetés grecques et romans.** Volume III, 2. Akademische Druck - n Verlagsanstalt graz. Austrie. Palabras: lusoria tabula , latrunculi, ...

DE LA TORRE MARTÍN ROMO, R. 1985a: **Tradición de algunos juegos de fichas en los signos lapidarios (I)**. Revista Folklore, 49. Valladolid; pp. 3-9
1985b: **Juegos de fichas en los signos lapidarios, nuevas interpretaciones**. Revista Folklore, 57. Valladolid; pp. 96-103

1985c: **Pervivencia, simbolismo y función de los signos lapidarios. Notas de los tableros cuadrados.** Actas del IV Congreso Internacional de Giptología, Cambrai, pp. 299-321

DIEGUEZ LUENGO, E. 1974: **Algunas interpretaciones de los grabados de tipo triple recinto.** Revista Alcántara de la Diputación de Cáceres, 1ª serie, número 175 (Abril-Mayo), pp. 14-19

DOMINGO FONTENLA, Juan 1935: **Signos lapidarios de la catedral de Orense.** Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. Tomo X, Setiembre-Octubre, número 224, pp. 395-406

DURÁN I SANPERE. A 1951: **Pedres i auques**. Ed. Aimá. Barcelona. Reproducido también por la Fundación Salvador Vives C. Barcelona, en 1973, con el título "Pels camins de la història. Páginas 115-119, figs. 26-29

FERÁN Y GÓMEZ, D. y ROIG Y DEULOFEU, A. 1986: **El grafit medieval. Metode arqueologic. La seva aparicio a la historia**. Actas del Primer Congreso de Arqueología Medieval Española. Vol. I. Zaragoza, pp. 223-237

FERNÁNDEZ ESTEBAN, S.; BARRIO ÁLVAREZ, Y. del; y LÓPEZ AMBITE, F. 1996: **Grabados medievales de Maderuelo (Segovia)**. Revista Numantia, volumen VI. Valladolid, pp. 241-255

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. 1997: **Alquerque de nueve y tres en raya. Juegos romanos documentados en Mulva (Sevilla).** Revista de Arqueología, nº 193. Madrid; pp. 26-35

FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, Carmelo y SEARA CARBALLO, Alfredo 1997: **Un "tablero de juego de época medieval grabado en "O Castelo da Raiña Loba" (Ourense).** Revista Castrelos do Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo. Tomo 9-10 (1996-97), pp. 149-160

GARCÍA MORENCOS, Pilar 1977: **Libro de ajedrex, dados y tablas de Alfonso X el Sabio.** Publicaciones de Patrimonio Nacional. Madrid. 54 páginas

GARCÍA- TALAVERA, Francisco y ESPINEL CEJAS, José M. 1990: **Juegos guanches inéditos.** Gráficas Rodríguez, Las Palmas, Canarias. 2ª Edición. 160 páginas

GERMAIN, R. 1993: **Jeux et divertissements dans le centre de la France à le fin de Moyen Age**. Actes de la societé du 116 Congrés National de Savantes. París; pp. 45-61

GONZÁLEZ CORDERO, Antonio 1999/2000: **Los Grabados de Tradición Lúdica en Extremadura (España)**. Revista Ibn Maruán do Concelho de Marvâo (Portugal), tomo 9/10, pp. 365-390

GRUNFELD, F. V. 1978: **Juegos de todo el mundo**. Editorial Edaf. Edición de Unicef. Madrid

HENRIQUES, Francisco; CANINAS, Carlos; y HENRIQUES, António 1982: **Levantamento de algumas gravaçôes sobre rocha do Sul da Beira interior**. Revista Beira Alta, volumen XLI, fasc. 3, pp. 703-715

HIDALGO CUÑARRO, José Manuel 2008: **Los tableros de juegos medievales de la catedral de Tui (Pontevedra)**. Revista "Castellum Tude" del Instituto de Estudios Tudenses, tomo 1 (en prensa)

LAMALFA DÍAZ, C. y FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, C. 1992: **Aportación al mundo de las estelas medievales de las montañas cántabras.** Actas del Tercer Congreso de Arqueología Medieval Española. Vol. II. Oviedo, pp. 512-518

2000: **Avance al conocimiento de los límites o marcas de término y otros petroglifos históricos en la cuenca alta del río Ebro.** Actas del Congreso Internacional de Arte Rupestre Europeo. Vigo, Noviembre. Cd editado por el Concello de Vigo.

LILLO REDONET, Fernando 2004: **Ludus ¿Cómo jugar como los antiguos romanos?**. Editorial Áurea. Madrid. 63 páginas.

LLANOS ORTIZ DE LANDALUZE, Armando 2002: **Tableros de Juego en el patrimonio arqueológico de Álava**. Estudios de Arqueología Alavesa, nº 19, pp. 191-196

MACIAS, Santiago y TORRES, Claudio 1998: **Portugal islámico - os Últimos Sinais do Mediterraneo**. Editado polo Instituto Portugués de Museus (IPM). Lisboa (Portugal)

PONTE, Salete da 1986: **Jogos romanos de Conímbriga.** Revista Conímbriga da Universidade de Coímbra (Portugal). Tomo 25, pp. 131-141 1999: **Jogos e passatempos romanos**. Revista Castrelos do Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo. Tomo 12, pp. 141-168

RAMOS RUBIO, José Antonio 1995: **El juego "alquerque de nueve" en la Villeta de Azuqúen**. Revista de Extremadura, número 17, Mayo-Agosto, pp. 145-147

RIECHE, Anita 1984: **So Spielten die Alten Romër. Römische Spiele im Archäologischen Park Xanten, Palmer Druck, Bergish Gladbach.** Köln (Germany)

RIPOLL, Gisela y MARTÍN, Andreu 1997: **Roc d' Enclar . Transformacións d'un espai dominant**. Monografiés de Patriomni Cultural d'Andorra, vol. 4, pp. 155-166

ROTHAUS, R. M. 1992: **Omne ignotum pro sacco: Quadrisected gameboards and religious grattitti**. Oxford Journal of Archaeology. Vol. XI, nº 3, Oxford, pp. 365-368

ROYO GUILLÉN, J. I. y GÓMEZ LECUMBERRI, f. 2002: **Panorama general de los Grafitti murales y de los gravados al aire libre medieval y postmedieval en Aragón: Paralelos y dispersión**. Revista Al- Qannis del Tller de Arqueología de Alcañiz, tomo 9, pp. 55 y ss.

SALZA PRIMA ROCOTI, Eugenia 1996: **Giogi e giocattoli**. En "Vita e costumi dei romani antichi". Número 18. Museo della Civiltá Romana. Edizioni Quasar. Rome (Italie). 128 páginas

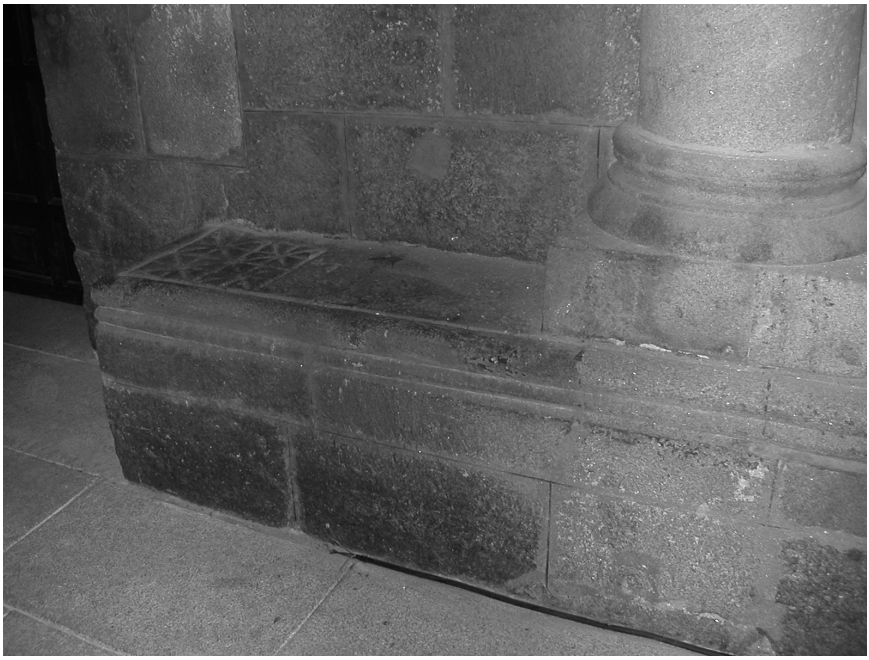
SEVILLANO SAN JOSÉ, Mª C. 1991: **Grabados rupestres en la comarca de Las Hurdes (Cáceres)**. Acta salmanticensia, estudios históricos y geográficos (resumén de tesis). Universidad de Salamanca. Tomo 77, pp. 43-196

SILVA, Celso Tavares da 1989: **Gravures rupestres de Ferronhe (Viseu)**. Actas do Iº Coloquio de Viseu. Ed. polo Governo Civil do Distrito de Viseu. Tomo 2, pp. 283-288

THIERRY, Depaulis 1986: **La merveilleuse historie des jeux aux temps des Cathédrales**.Jeux et Statégie, nº 40. Excelsior Publications. Paris (France)

1.-Detalle de la potada norte de la catedral de Ourense

2.-Vista parcial del cimborrio de la catedral de Ourense



3.-Aspecto de la bancada (número 1) del muro sur de la catedral de Ourense

4.-Vista de la bancada (número 2) del muro sur de la catedral de Ourense

5.- Otro aspecto de la bancada (número 2) del muro de sur

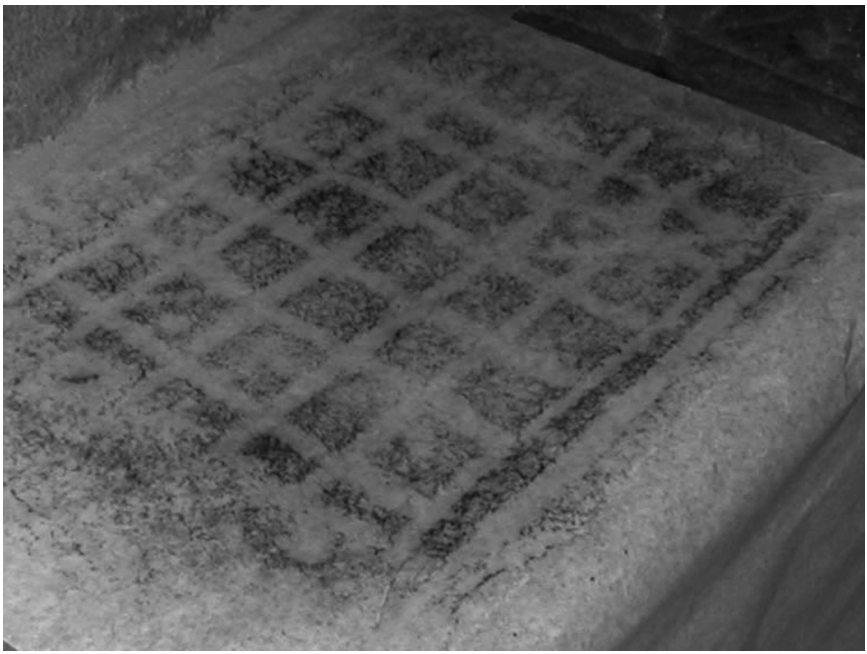
6.-“Alquerque de doce” de la bancada número 1

7.-Calco en papel del “alquerque de doce” de la bancada número 1

8.-“Alquerque de doce” de la bancada número 2

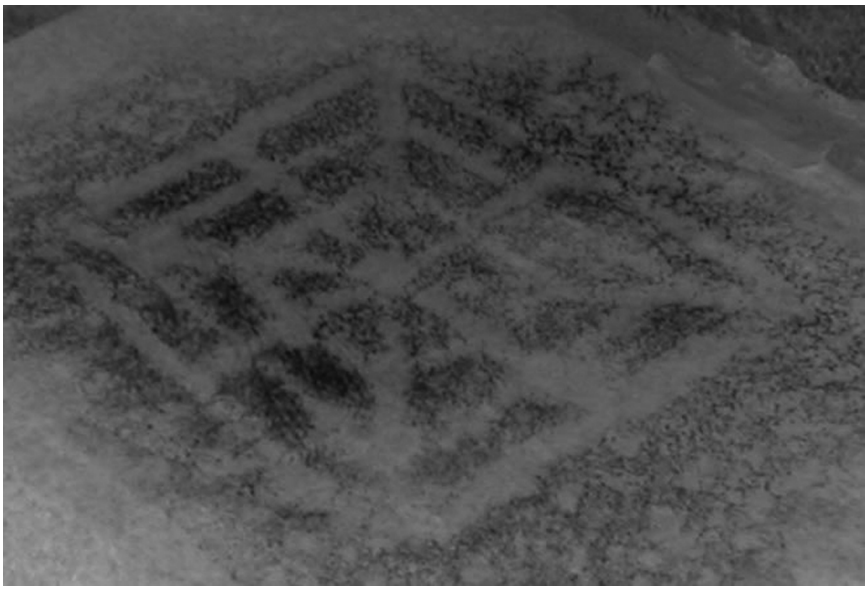
9.-Calco en papel del “alquerque de doce” de la bancada número 2

10.-“Ludus latrunculi” de la bancada número 2

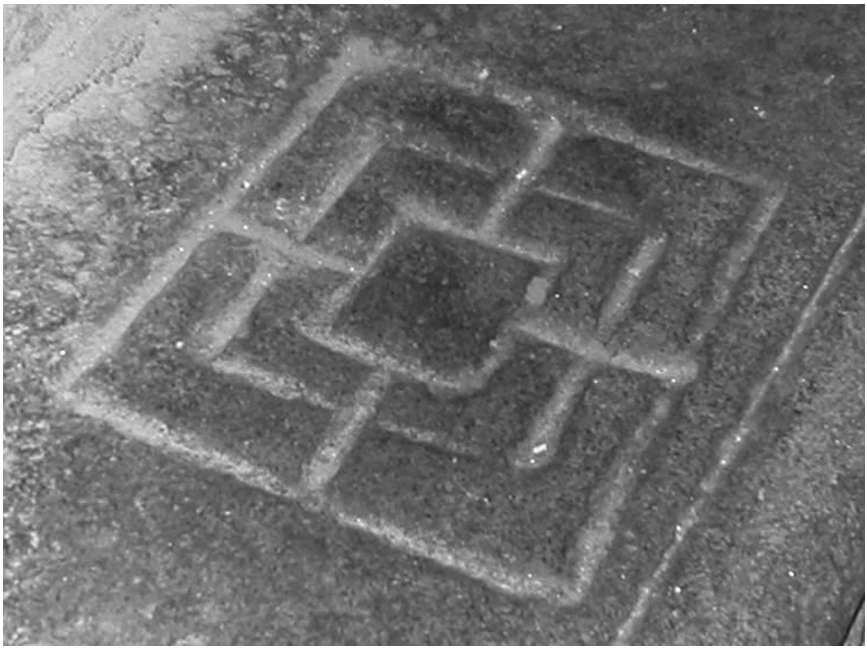


11.-Calco en papel del “ludus latrunculi” de la bancada número 2

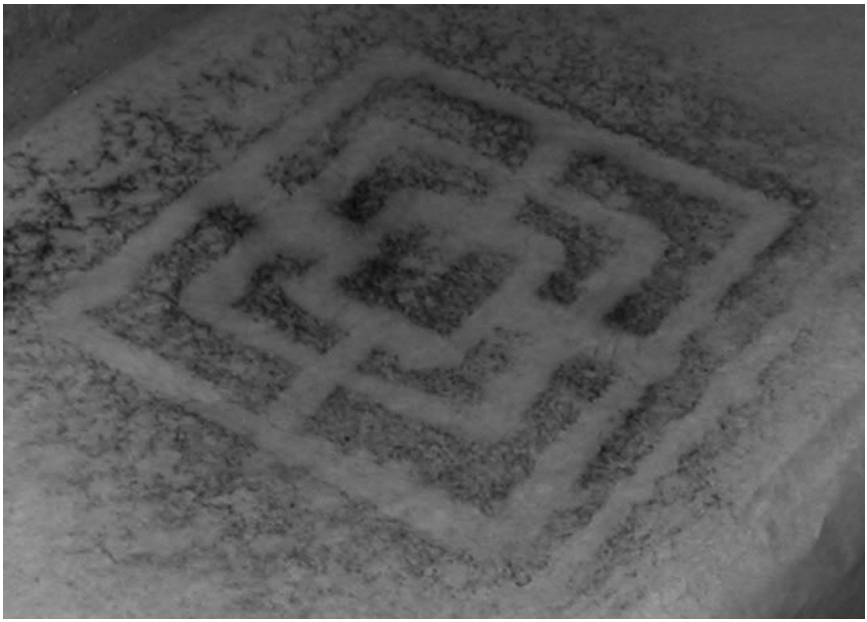
12.- Complejo“Alquerque de nueve” de la bancada número 2



13.-Calco de papel del “alquerque de nueve” anterior



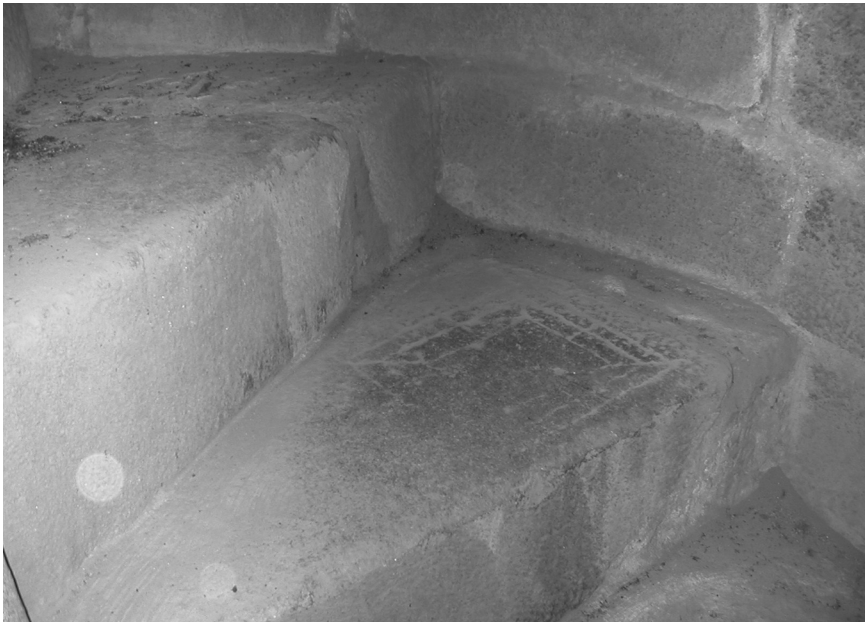
14.-Segundo“Alquerque de nueve” de la bancada número 2



15.-Calco en papel del anterior “alquerque de nueve”.

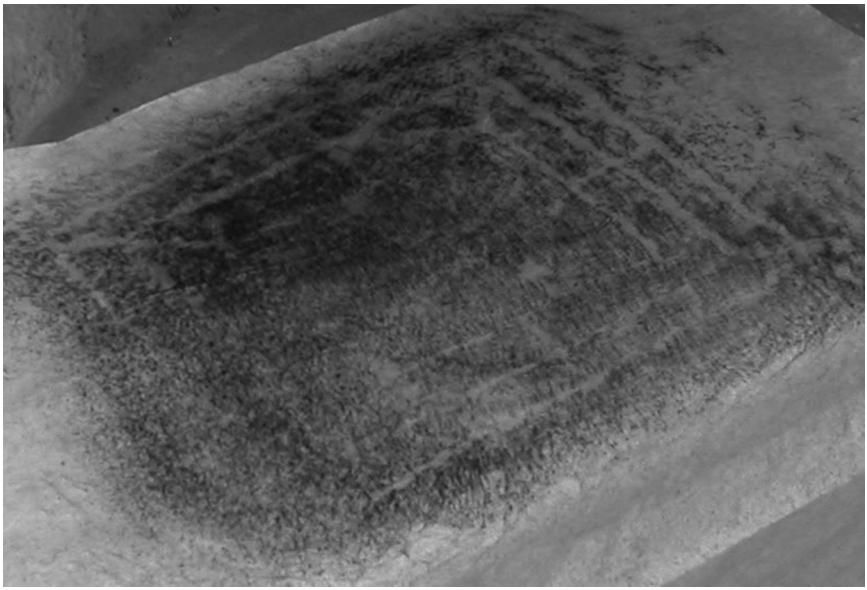
16.-Puerta de subida al tejado de la catedral, cercana a la entrada sur

17.-Aspecto de las escaleras que llevan al tejado, con el “alquerque de nueve”

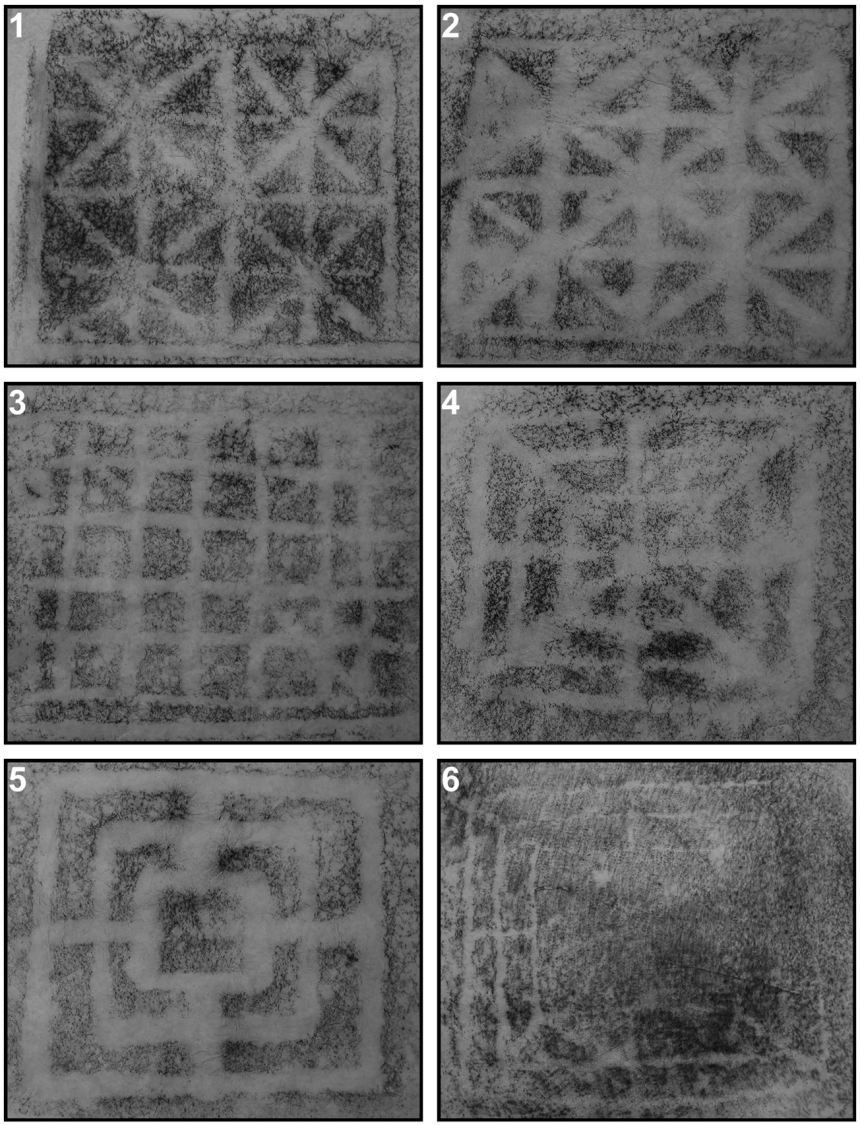


18.-Otra visión, ahora desde abajo, de las citadas escaleras con el juego grabado

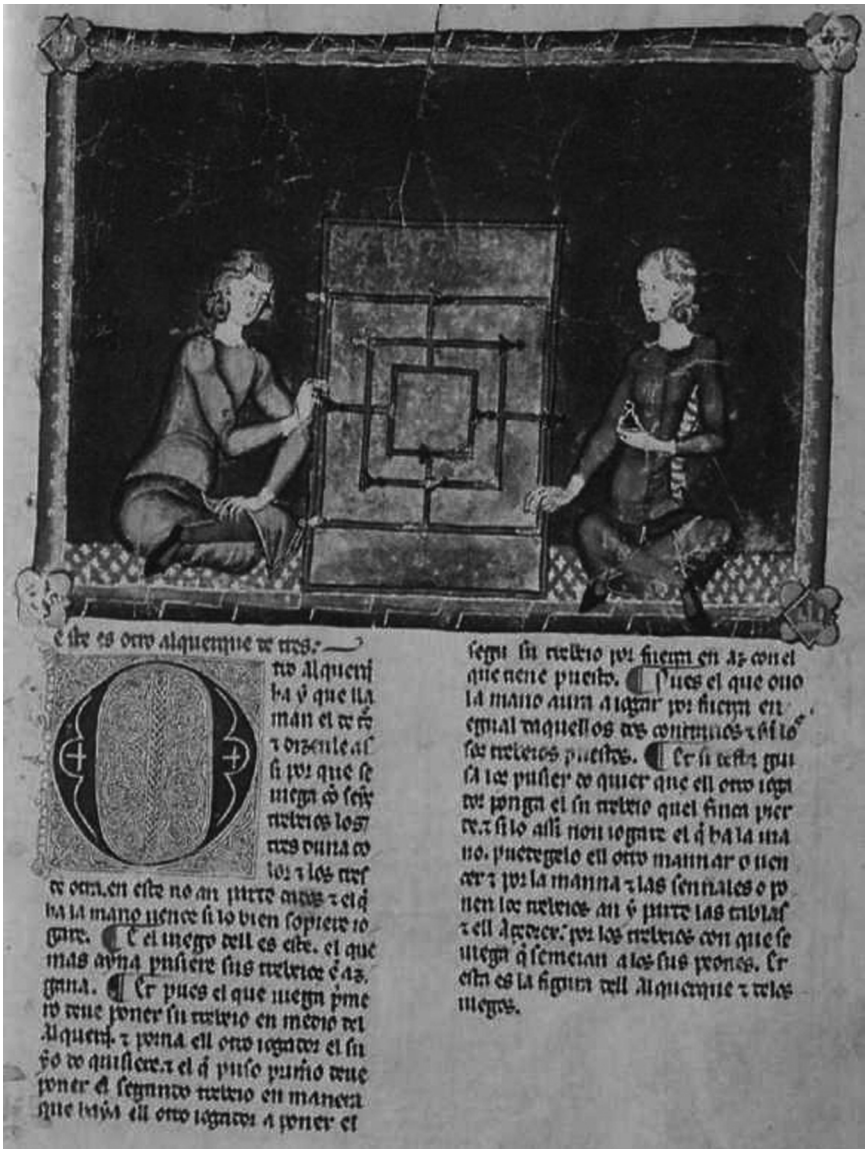
19.-“Alquerque de nueve” grabado en un peldaño de las citadas escaleras



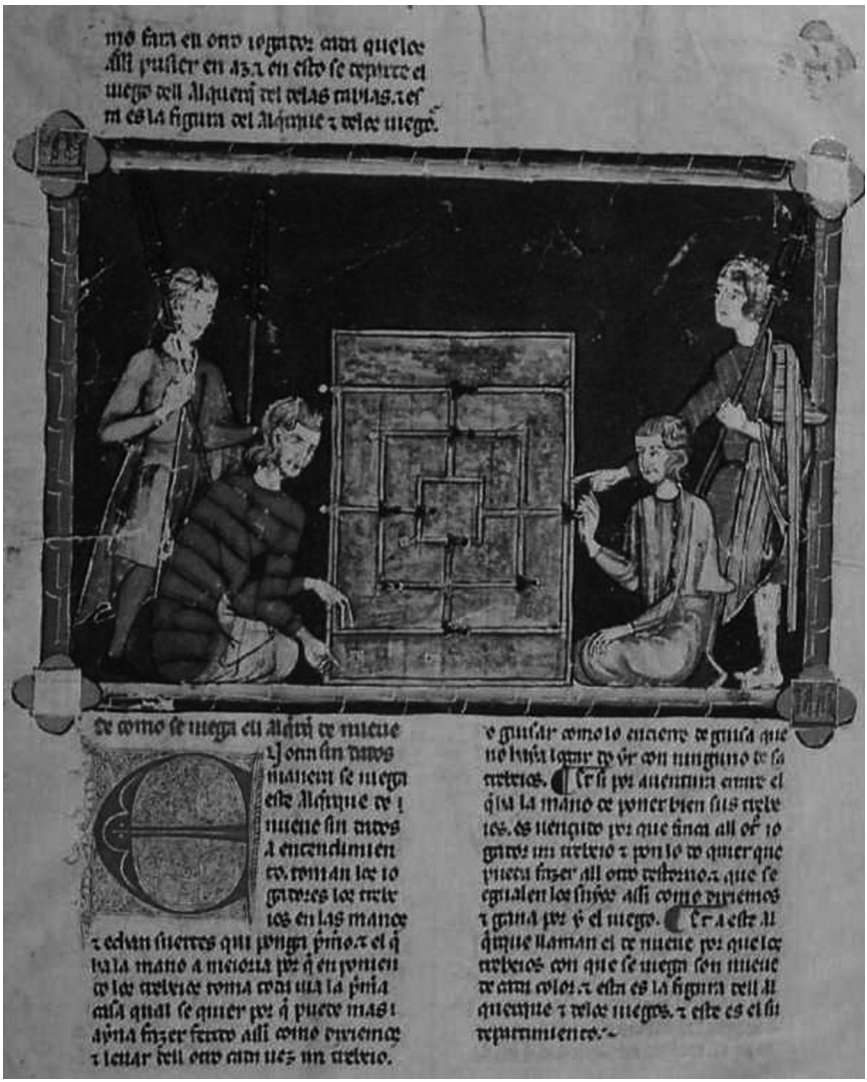
20.-“Calco en papel del “alquerque de nueve” anterior



21.- Cuadro tipológico de los juegos de tablero de la catedral de Ourense: “alquerque de doce” de la bancada número 1 (1); “alquerque de doce” de la bancada número 2(2); “ludus latrunculi” de la bancada número 2(3); “alquerque de nueve especial” de la bancada número 2 (4); “alquerque de nueve” de la bancada número 2 (5); y “alquerque de nueve” de las escaleras que llevan al tejado de la catedral (6). Los diseños presentados corresponden a las fotografías de los calcos de papel hechos a cada uno de ellos, por lo cual, todos poseen el mismo tamaño.



22.-Representación del juego del "alquerque de nueve", con dos jugadores, tomado del libro de Juegos de Alfonso X el Sabio



23.-Otra representación del anterior juego, pudiéndose observar aquí como los jugadores están acompañados por "asesores"(de la misma fuente bibliográfica)

24.- Representación del juego del “alquerque de doce”, con dos jugadores y sus “asesores”. Como podemos ver, además del dibujo en si mostrado, se indican las reglas de los juegos que se estudian en el mencionado libro

25.-Tablero de “alquerque de nueve” grabado en un sillar, situado debajo de la cornisa, del antiguo palacio del Obispo de Ourense. En la actualidad, museo arqueológico provincial. Fotrografía de Fernando del Río

26.-Detalle del juego anterior (Foto Fernando del Río)

27.-Bancada exterior de la iglesia de Gomariz (Ourense), donde se encuentra grabado el tablero de juego del “alquerque de nueve”.

28.-Detalle del “alquerque de nueve” de la iglesia románica de Gomariz (Ourense).

29.-Aspecto parcial del lateral norte de la iglesia de Taboadela (Ourense), en que se encuentra reutilizado un sillar con un juego de “alquerque de nueve” grabado.

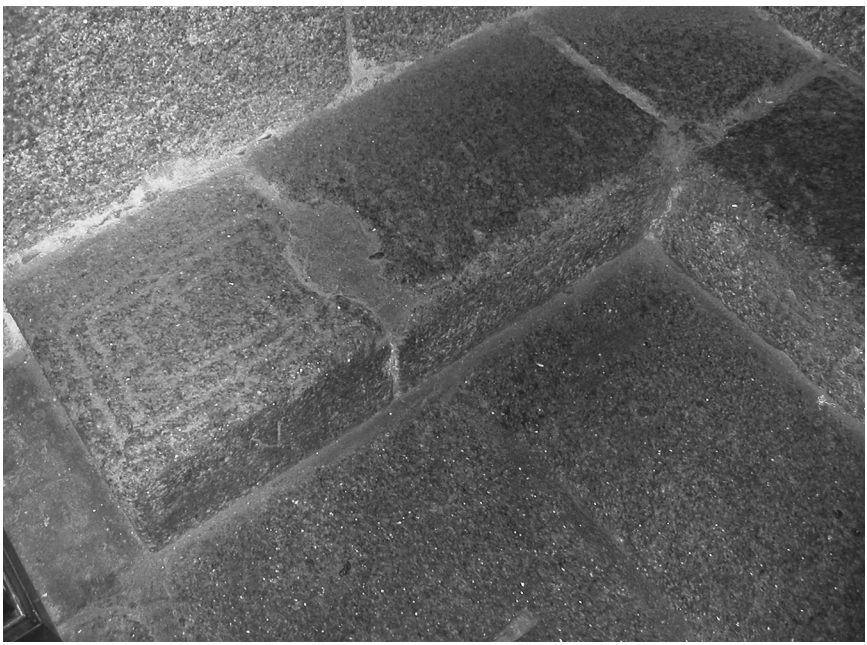
30.- Detalle del “alquerque de nueve” de la iglesia de Taboadela (Ourense).

31.- Juego de “alquerque de cinco” o “tres en raya” gabado en la base de una columna de la iglesia de Santa Mariña de Augas Santas, Allariz (Ourense).

32.-Otro juego , similar al anterior, pero que se encuentra grabado en la bancada sur de la iglesia de la citada iglesia.

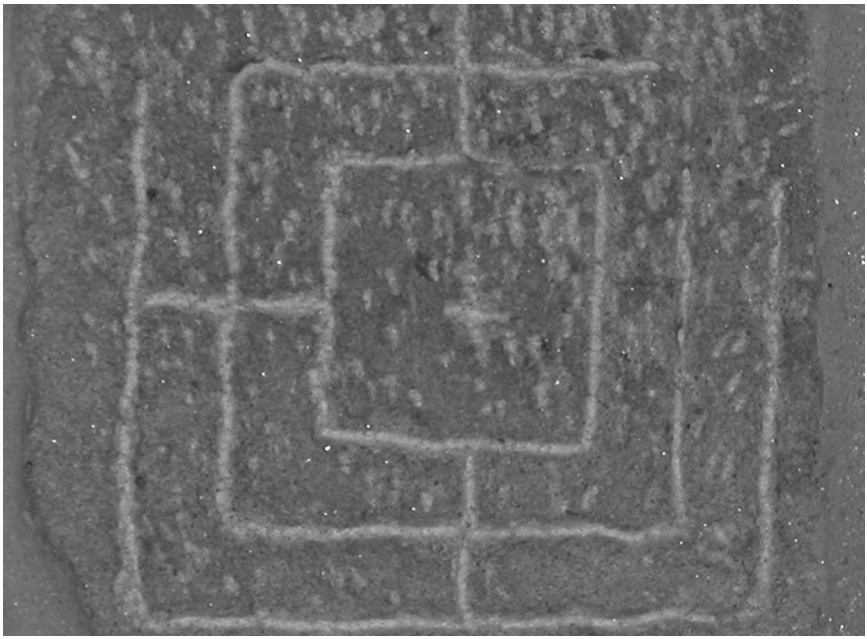
33.- Posible juego que nos viene dado por una figura cuadrangular con dos- líneas rectan que se cruzan, también localizada en la bancada sur de la iglesia de Santa Mariá de Augas Santas (Allariz, Ourense).

34.- Inédito “alquerque de nueve” localizado recientemente en el exterior de la iglesia románica de Santa Mariña de Augas Santas. Se sitúa junto a la portada principal, cerca de su portada.



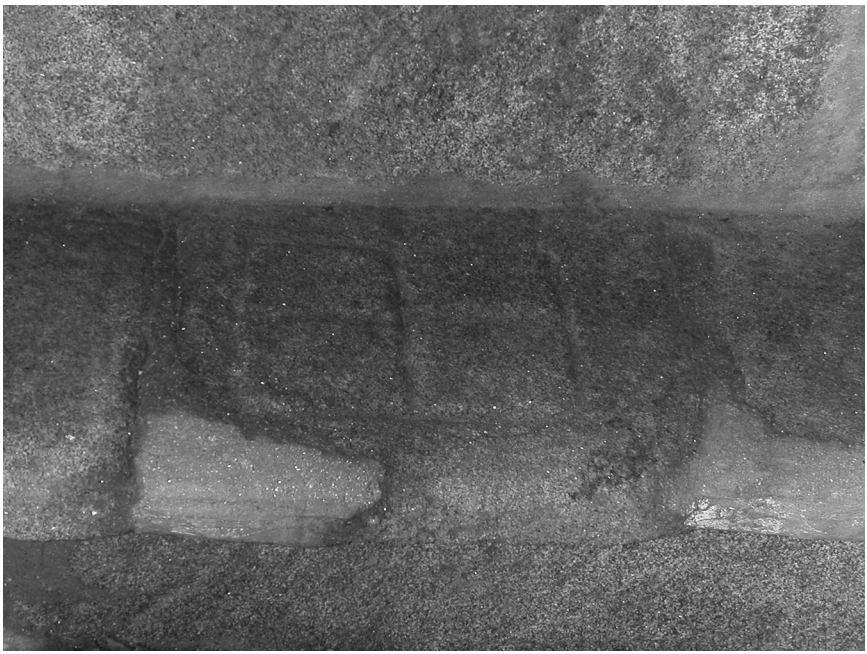
35.- Juego de “alquerque de nueve” de la bancada sur de la catedral de Tui (Pontevedra).

36.- “Alquerque de nueve” localizado en las escaleras que dan al cimborrio de la catedral de Tui (Pontevedra).

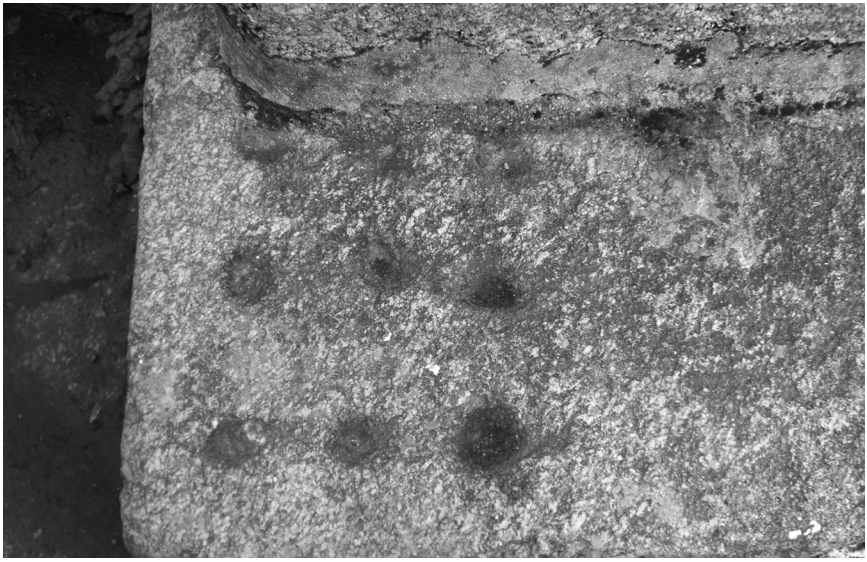


37.-Tablero de “Alquerque de nueve”, reutilizado en la pared interior de la ermita Nosa Señora da Renda de Combarro (Poio, Pontevedra).

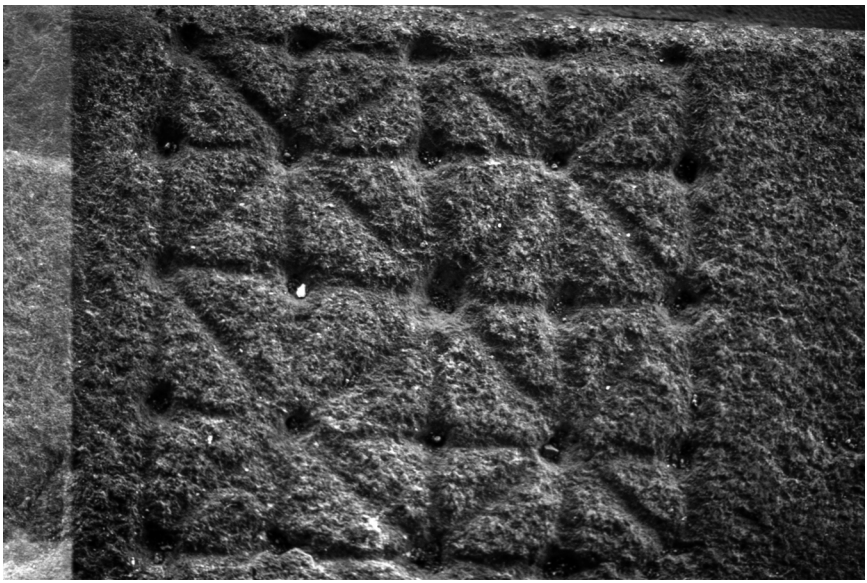
38.- Fragmento de tablero de juego de “alquerque de nueve”, reutilizado en un lateral exterior de la iglesia del Divino Salvador de Poio (Pontevedra).



39.-Posible tablero de juego cuadrangular, localizado en la bancada del atrio de la ermita de San Xusto e Castor, en la Carballeira de S. Xusto (Cotobade,Pontevedra).

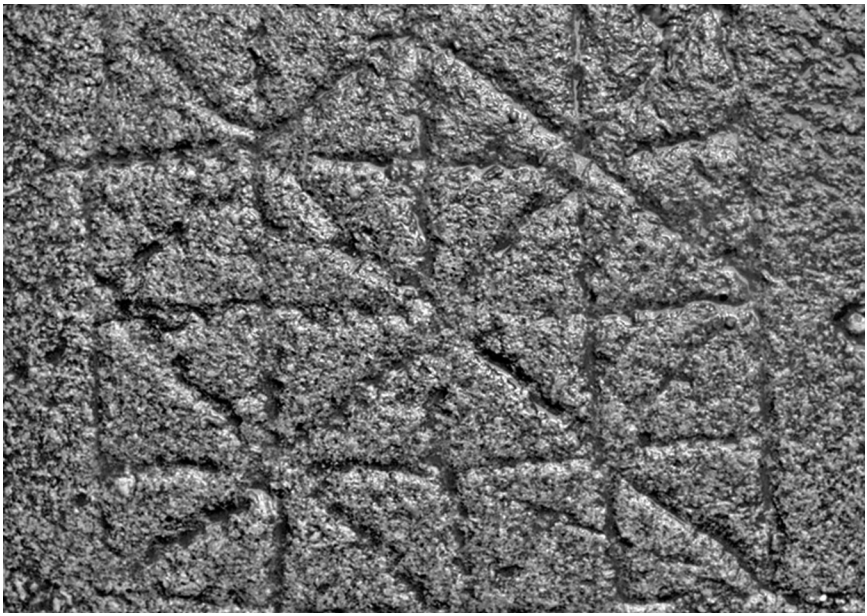


40.- Tablero inédito de un tablero de “tres en raya”, formado por pequeñas cazoletas, localizado en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, en Santiago de Compostela (A Coruña).



41.-“Alquerque de doce” de la ermita de la Virgen de Sopetrán (Almoharín, Cáceres). Fotografía de Antonio González Cordero.

42.- Dos tableros de “alquerque de nueve” y otro de “tres en raya”, de la ermita de la Virgen del Salor (Torrequemada, Cáceres). Fotografía Antonio González Cordero.



43.- Uno de los tableros de "alquerque de doce" documentado en la iglesia de Nossa Señora da Oliveira, actual sede del Museu Nacional "Alberto Sampaio" en Guimaraes (Portugal). Fotografía José Luis Braga.

44.- Detalle de un tablero de "alquerque de doce" documentado hace escaso tiempo en el claustro de la Sé Venha de Coimbra (Portugal).

45.- Localización del "alquerque de nueve" inédito hasta la fecha, encontrado en el claustro del cementerio del Convento do Cristo, en Tomar (Portugal). Fotografía de Rui Ferreira.

46.- Detalle del citado juego de tablero de Tomar (Portugal). Fotografía Rui Ferreira.

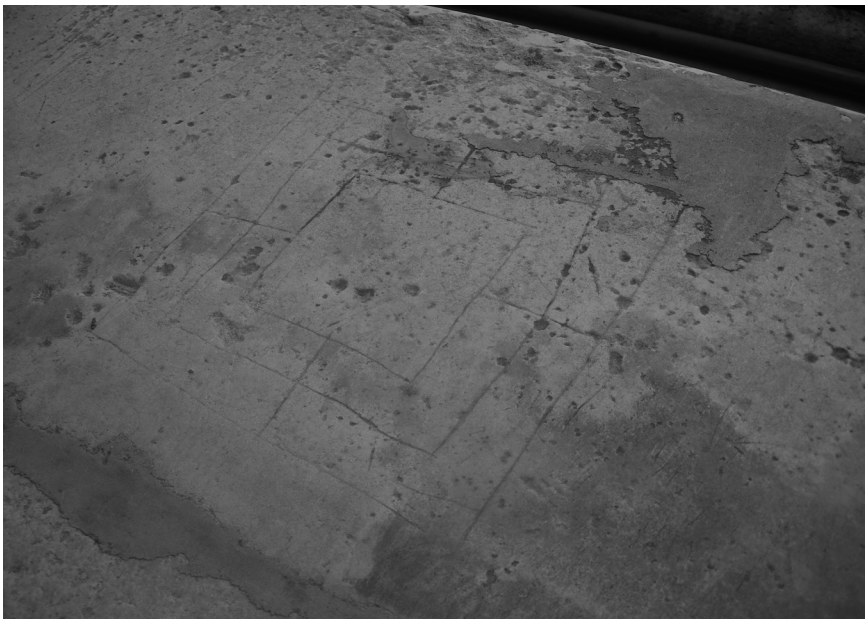
47.-Tablero de “alquerque de nueve”, del Oratorio de San Silvestre de Campiglia Marítima (Liguria, Italia). Fotografía Antonio Soldani.

48.- Otro “Alquerque de nueve” localizado cerca de la puerta del Oratorio de San Silvestre de Campiglia Maritima (Liguria, Italia). Fotografía A. Soldani.

49.- “Alquerque de nueve” encontrado en la entrada de la catedral de Santa María Asunta de Vieste (Italia). Fotografía de G. Malcangio.

50.- Tablero de “alquerque de nueve” de la iglesia del convento cisterciense de Santo Spirito d’Ocre. Fotografía de M. Grazia Lopardi.

51.-Detalle del tablero de “alquerque de nueve” localizado en el monasterio de Santa María di Colonna in Trani (Lujuria, Italia). Fotografía Giovani Malcangio.



52.- Tablero de “alquerque de nueve” de la Basílica di San Paulo Fuori le Mura (Roma, Italia). Fotografía de Xavier Maganhaes.

53.- Tablero de “alquerque de doce” del Campanario de Vilminore (Val di Scalve, Bérgamo, Italia).

54.- Cerca del anterior podemos observar otro juego de tablero. Esta vez, corresponde a un “alquerque de nueve” (Vilminore, Scalve, Bérgamo, Italia).

Jaime Delgado Gómez

LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DE SAN JUAN DE CAMBA (OURENSE) QUIZÁ UN *"UNICUM"* QUE ENLAZA LAS EPIFANÍAS ANTIGUAS Y ALTO-MEDIEVALES CON LAS DEL ROMÁNICO EN ADELANTE

I.- INTRODUCCIÓN

1.- PRESENTACIÓN DEL TEMA

Dos diversos son los **mensajes cristianos** que se contienen en las escenas de **EPIFANÍA**, vulgarmente llamadas de la **ADORACIÓN DE LOS MAGOS**.

Ambas son **escenas epifánicas**. Esto es, "**manifestaciones de Cristo**"

La **PRIMERA** es la **paleocristiana.** Manifiesta el **mensaje de salvación para todos los hombres**.

La **OTRA** es la de la **baja Edad Media** y del **Renacimiento**.

Estas **Epifanías Medievales y Renacentistas** expresan ya una **manifestación nueva de Cristo**. Esto es, que Él es el "**Rey de reyes y Señor de los señores**". Por tanto es **Aquel** a quien se somete y a quien adora toda la **HUMANIDAD**.

Entre *ambas etapas* y *mentalidades* se halla, como se verá, esta *epifanía* de **San Juan de Camba**, ahora en estudio. De ahí que la califiquemos como **"quizá un UNICUM"** de singular interés, a pesar de su tan tosca ejecución.

2.- EL ORIGEN BÍBLICO DE ESTA ESCENA

a) LA NARRACIÓN BÍBLICA QUE LE DA ORIGEN

Es tan conocida la narración bíblica de este episodio de los **Magos** que sería un abuso incluirlo aquí en el texto.

Sin embargo sí creo necesario transcribirlo a pie de página. Así lo exige la riqueza de detalles que, iconográficamente, van apareciendo en los distintos monumentos escultóricos y pictóricos[1].

b) SU APARICIÓN EN LAS NARRACIONES APÓCRIFAS

Debo decir que también en la literatura **apócrifa**, o **"pseudo bíblica"**, se describe este hecho. Y, curiosamente, en ella se incluyen algunos detalles que no aparecen en **San Mateo**.

Dado que tales detalles no afectan a la escena **aquí en estudio**, sólo hago la cita bibliográfica[2].

*II.- **EL PRIMER MENSAJE CRISTIANO DE ESTA ESCENA EPIFÁNICA.***

La "**Buena Nueva**" del Evangelio es un mensaje de **SALVACIÓN** para **todos los hombres**. Este **mensaje** va hacer surgir un "**mundo nuevo**" que hará cambiar el **rumbo de la historia**.

1.- ESTE MENSAJE ES DE SALVACIÓN

En esa **Buena Nueva** *"ya no hay distinción entre judío y griego"* (Rom. X, 12). Ni tampoco la hay entre **romano y extranjero, entre siervo y señor**...

Todos han sido redimidos y son ya **LIBRES**... Son **HIJOS DE DIOS**, si se han incorporado a Cristo por el **bautismo**.

Esta seguridad de **SALVACIÓN** es tan fuerte y profunda en el primer cristianismo que hizo surgir una **temática cristiana** muy amplia y precisa, para confirmarla.

a) *TEMAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO*

Los temas véterotestamentarios que primero aflorarán en el más antiguo **arte cristiano**, y con mucha abundancia, son especialmente los de "**Noé en el arca", "Daniel en el foso de los leones", "los tres jóvenes en el horno", "el ciclo de Jonás", "Moisés sacando agua de la roca en el desierto", "el sacrificio de Abrahám", etc.**

Para aquellos fieles salidos de la **esclavitud** y de la **opresión**, son éstos los temas que mejor les **plasmaban** la idea de **SALVACIÓN.** O lo que es lo mismo la "**Buena Nueva"** del Evangelio.

El **irrefutable argumento** de esa **SALVACIÓN** lo sienten y razonan clara y fácilmente de este modo: "**así como Dios salvó** (libró) **a Noé, a Daniel, a los tres jóvenes, al pueblo hebreo sediento, a Isaac..., así salva a los incorporados a Cristo por la fe**".

Otras connotaciones **teológico-culturales** rezumarán estos temas iconográficamente escenificados. Pero su **NÚCLEO**, para aquellos primeros cristianos, era el tan gratificante sentido de **salvación**.

Sentido de salvación en estas escenas muy bien expresado y en las **íntimas vivencias** de los fieles felizmente operativo.

b) *TEMAS DEL NUEVO TESTAMENTO*

Con la temática del **Antiguo Testamento** nacerá otra **neotestamentaria**. En estos temas se acusarán, además, otras muy importantes ideas. Esto es, la del

"Autor" de esa salvación, la de los "**medios"** con que se logra, la del "**lugar celeste**" donde definitivamente se disfruta y la de su "**universalidad**".

Expresan principalmente al **Autor** de esa **salvación**, esto es, a **Cristo**, las innumerables y variadas escenas cristianas de **pastoreo** (con Cristo Buen Pastor). E igualmente lo expresa el **JESÚS de los MILAGROS**: de la **multiplicación de los panes y de los peces**, de las **Bodas de Caná**, de **diversas curaciones**, de la **resurrección de Lázaro**...

No son menos significativas las expresiones sacramentales del **Bautismo** y de la **Eucaristía**, medios esenciales para lograr la **SALVACIÓN**.

Son éstas unas representaciones ya del principio del siglo III, y cuyos **cubículos**, o **criptas catacumbales** en que se hallan pintadas, fueron y son conocidos con el nombre de "**Capillas de los Sacramentos**". Pertenecen a la **Catacumba de San Calixto**.

En una de las **capillas** aparece el **Bautismo de Cristo**. Bautismo alusivo ya al "**Sacramento**", administrado a los fieles del mismo modo.

En otra tenemos el **cesto con panes y peces**, concretísimo símbolo **eucarístico**. E, incluso, en una tercera se representa esquemáticamente, pero de modo muy expresivo, la "**celebración eucarística**". Es ésta de incalculable valor por permitirnos saber ahora cómo eran aquellas **primeras misas**.

También abundan mucho las representaciones del "**Paraíso Celeste**". O sea, del **Cielo**, donde las almas gozan del "**banquete celeste**" y de la "**visión beatífica**".

Lo expresan con la evocación del **Paraíso Terrenal**, pero sin "**árbol de perdición**". Es el **Paraíso** transformado en bucólico ambiente de **feliz bienestar**.

2.- LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS EXPRESA LA "UNIVERSALIDAD" DE LA SALVACIÓN

Entre las escenas **neotestamentarias,** sobresale por su abundancia y especial viveza narrativa, la **ADORACIÓN DE LOS MAGOS** (fig. 1).

Era ésta la **más expresiva** y **precisa** manera de plasmar **entonces** la "**universalidad de la salvación**".

Desde siempre conocemos este hecho con el nombre de **EPIFANÍA**, palabra griega que significa **manifestación**. O sea, "**hacer luz sobre algo**".

Aquí se trata de la **manifestación** del **Niño-Dios**,

concretamente al **mundo infiel**, esto es, **no judío**. Y esta **manifestación** se hace por medio de unos **sabios** de buena voluntad, atentos a los **signos de Dios**.

Dicho de otro modo, es la **iconográfica plasmación doctrinal** de la **universalidad** de la **SALVACIÓN, o REDENCIÓN.**

Este sentido de **salvación universal** también está expresado en el apócrifo "**Liber de Infantia Salvatoris**". Allí los **magos**, hablando con José, afirman: "**Dios nos ha enviado aquí. Podemos asegurarte que es la *salvación de todos***".

Y en esta misma **pseudo biblia** se confirma que esa **salvación** es de "**vida inmortal**"[3].

La antiquísima tradición viene manteniendo ininterrumpidamente que los **magos** eran **tres**.

Constata esa **tradición** la literatura cristiana primitiva. Pero de un modo **gráfico** e **inequívoco** lo confirma la ya anterior **iconografía paleocristiana**. Confirmación que aparece, tanto **pictóricamente** en las **catacumbas**, como escultóricamente en los marmóreos sarcófagos.

Entre las muchas **epifanías** pictóricas de las catacumbas, sólo una vez aparecen **dos magos**, uno a cada lado de la *Virgen y el Niño*, y **cuatro magos**, dos a cada lado, otra vez[4].

Pero en estos dos casos los especialistas uniformemente explican el hecho por razones de **simetría**.

En las innumerables representaciones esculturadas de los sarcófagos no se conoce ninguna excepción, siempre son tres (cf. fig. 1).

Figura 1.- Adoración de los Magos de Santa María de Temes (Lugo).

El "**Evangelio Armenio de la Infancia**" (cf. nota 2), no sólo concreta que son **tres**, sino que, incluso, nos da por primera vez sus tan conocidos nombres.

Dice que eran **tres hermanos: Melkon**, rey de los persas, **Gaspar**, rey de los indios y **Baltasar**, rey de los árabes.

Debemos recordar que este **pseudo evangelio** fue traducido ya en el siglo VI del **siríaco** al **armenio**. Luego en su lengua original **siríaca** es anterior.

Raras veces falta la **estrella**, tan significativa en este hecho. Suele señalarla con el dedo el **segundo mago**, tanto en el arte paleocristiano como en el del bajo medioevo.

Con frecuencia aparecen **tres camellos**, a pesar de no hacerse mención de ellos, ni en **San Mateo** ni en los **apócrifos**.

Tal presencia alude, sin duda, no sólo a ese fundamental medio de locomoción en las áridas tierras orientales, sino más aún para reafirmar la **orientalidad** de los **magos**. Sistema éste de locomoción tan diverso del **caballar** occidental.

Con los camellos se reafirma, pues, la **"extranjería"** de los **magos**. Esto es, la **no pertenencia** al pueblo de Israel.

Los camellos van puestos en fila y ocupan siempre un segundo plano con relación a los magos. Cada mago lleva el suyo por el ramal.

Con **estrella** y **camellos**, éstos muy técnicamente ejecutados, aparece la **Epifanía** de la **tapa de sarcófago de Temes**[5] (véase la fig. 1).

III.- EL NUEVO MENSAJE DE LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DESDE EL BAJO MEDIOEVO EN ADELANTE

Ya desde los primeros siglos de la Edad Media el **mundo infiel**, ahora llamado **bárbaro**, se va incorporando al "**Nuevo Pueblo de Dios"** que llamamos **IGLESIA**.

Antes lo había hecho ya aquel mundo que constituía el **Imperio Romano**, tanto de Oriente como de Occidente.

El mensaje de "**salvación universal**", por tanto, **certificado** en estas escenas con **epifanías**, ya no era necesario **plasmarlo** en imágenes. Ni tenía sentido **proclamarlo** como un **derecho** del inmenso mundo **no judío**. Era ya entonces una "**realidad**". Y era ésta tan vivencial para aquellos cristianos **medievales** que **su ancestral origen pagano** en nada la ensombrecía.

Otro va a ser, por tanto, el **mensaje epifánico**, quedando el **primero** sólo como un **recuerdo bíblico**.

En **tres estudios** fui ya expresando los **contenidos** que ahora trataré de exponer de forma **unificada**[6].

1.- CUÁL ES ESTE NUEVO MENSAJE EPIFÁNICO

Las **epifanías** del **bajo medioevo** expresan ya, como atrás se dijo, una "**manifestación nueva de Cristo**". Esto es, la de que **Él** es el **"Rey de reyes** y el **Señor de los señores..."**, a quien se **somete y adora** toda la **humanidad**.

Esta **humanidad** sigue siendo representada por los **magos**, pero ahora convertidos en **reyes.** O sea, "**el Rey de reyes"** se manifiesta como tal a la **Humanidad** por medio de los **Reyes Magos**.

De este modo queda mejor expresada esa **sumisión y adoración** al ser unos **reyes** quienes le **adoran** y a **Él** le **rinden homenaje**.

a) DOS RAZONES QUE EXPLICAN LA APARICIÓN DE ESTE NUEVO MENSAJE EN ESTE TIEMPO

PRIMERA RAZÓN

La **primera razón** está en el mismo contenido **bíblico** y **pseudo bíblico.** Lo hacen ambos cuando nos presentan a **Cristo** como **REY** y a los **magos**, aunque una sola vez en la biblia apócrifa, como **REYES**.

De **Cristo Rey** nos hablan los Evangelios[7]. Pero quien le realza hasta el **cenit** es San Juan en su **Apocalipsis**, llamándole "**Rey de reyes y Señor de los señores**"[8].

A su vez, el ya citado "**Liber de Infantia Salvatoris**", en el mismo pasaje en que habla de los **Magos**, refiriéndose a *Cristo*, dice: "**le servirán los reyes y todas las tribus de la tierra le adorarán**".

De la **realeza** de los **magos** nada se trasluce del Evangelio, pero rotundamente la afirma el apócrifo "**Evangelio Armenio de la Infancia"** (cf. la nota 2). Concreta que eran **tres**, **"Melkon** (Melchor), **Gaspar y Baltasar**". Y dice que los tres eran **hermanos y reyes** respectivamente de Persia, India y Arabia.

Una cosa es necesario precisar muy bien aquí. Tanto el **atributo de realeza** dado a los **magos**, como el de la **realeza de Cristo**, a pesar de estar ésta tan fuertemente afirmada en la Biblia, como tales realezas no suscitaron interés en la mentalidad religiosa y artística paleocristianas. Y esto tanto es así que ni **Cristo** ni los **magos**, por cuanto conozco de ese tiempo, jamás aparecen con **atributos específicos** de reyes.

Tendrá que ser, pues, la mentalidad religiosa y artística del **medioevo**, la que haga surgir esa **regia iconografía**.

Sin embargo esta mentalidad no va a incidir en las **epifanías** del arte medieval hasta ya entrado el románico.

De ahí que las **epifanías de todo el alto medioevo**, aun teniendo las propias peculiaridades de cada momento histórico, sigan, en líneas generales, las **pautas paleocristianas**. Y las sigan tanto en las formas iconográficas como en su sentido iconológico, o **mensaje histórico-religioso**[9].

SEGUNDA RAZÓN

La **segunda razón** de esa "**nueva mentalidad y nuevo mensaje**", será, precisamente, la aparición de las **realezas** en la nueva **Europa medieval**.

Surgen estas monarquías con la implantación de las dominaciones bárbaras. Lucharán tales monarquías por imponer su hegemonía en la etapa feudal, y se convertirán, poco a poco, en **autoritarias** a lo largo de la baja Edad Media, desembocando después en **absolutistas**.

Mucha era la fuerza que en aquel ambiente, sobre todo bajo-medieval, tenía la **REALEZA**. Era tanta, que se convirtió en la **máxima expresión posible** aquí en la tierra, de la **grandeza**, del **poder** y de la **gloria**.

De ahí el que fuese, por analogía, el **más ideal modelo** con que podía compararse la **realeza** de *Cristo*.

Como ya atrás se dijo, la ***Realeza de Cristo***, en toda la etapa del arte **paleocristiano,** no encontró el ambiente idóneo para ser expresada iconográficamente. Mucho menos lo tendrá la **realeza** de los **magos,** únicamente recordada en un **apócrifo**.

Sí encontrará ese ambiente con la aparición de las ***realezas medievales***. Es más, en este ambiente de **realezas, Cristo** llegará a su **CENIT** en figura de **Pantocrátor**. O sea, el ***Dominador de todo***: **Rey de reyes, Legislador supremo y supremo Juez**.

Trono, manto real, corona y cetro, son los cuatro grandes símbolos de aquellas realezas. Y con **tres** de estos **atributos** se representará al **Pantocrátor**, estando, además, dentro de la "**gloria divina"**, o *almendra mística*, y rodeado de figuras celestes.

Solamente renunciarán los artistas a ponerle el ***cetro*** en la mano. En el **cetro** simbolizaban los reyes su **fuerza persuasiva**... Cristo esa **fuerza persuasiva** la tiene en su ***PALABRA***. **Él mismo es la Palabra de Dios** (Jn. I. 1).

Por eso las figuras pantocráticas, en vez del **cetro**, tendrán en su mano el *libro* de la "*Palabra-Ley suprema*". Con la otra mano harán el llamado "***gesto de la palabra***".

Entre los **cuatro atributos de la realeza,** el que más se hace sentir y más obsesiona a los artistas, es el de la ***corona real***.

Coronar las **reales figuras** se puede hacer siempre sin violentar las escenas. Muchas veces, en cambio, la aparición de los otros atributos sería improcedente, por ejemplo, no tendría sentido presentar a los **reyes magos** en tronos...

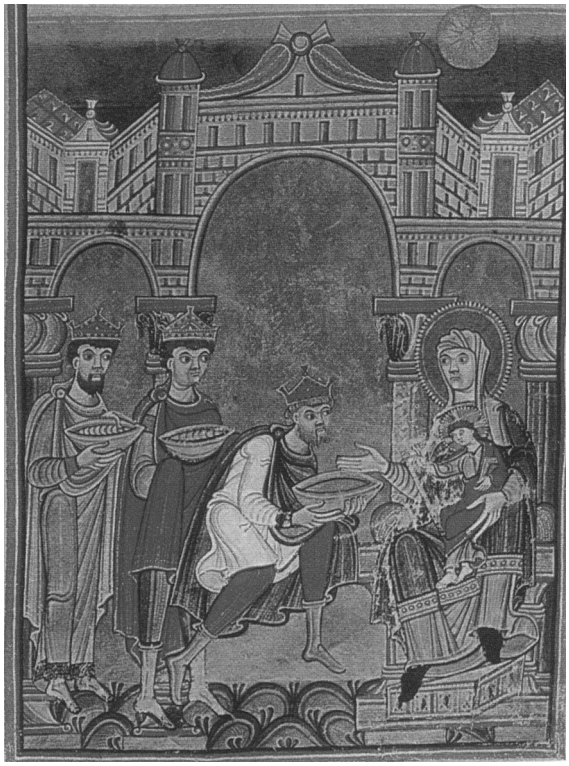
En la baja Edad Media **Cristo** es coronado en la mismísima cruz. Y no lo está de **espinas**, sino de **realeza**.

La cruz aquí no significa **patíbulo**, sino **trono**. Y, en ese **trono**, el ***Cristo-Dios***, ajeno a las leyes de la **gravedad** y del **dolor**, ingrávido en el espacio..., ***reina hierático y mayestático***.

De ahí que en estas **escenas de epifanía** haya esa ya dicha obsesión por **coronar** también a la *Virgen* y a los *Magos*, ahora éstos transformados en reyes.

b) LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL DE LA ESCENA DE LA EPIFANÍA CONFIRMA ESTE NUEVO MENSAJE

Figura 2.- Miniatura de una Epifanía del s. XI. de la Escuela de Trevis. Biblioteca Quiriniana de Brescia.



Es en el *románico* cuando se va introduciendo en la escena esta **nueva modalidad**. Modalidad iconográfica, y de gran contenido iconológico, que queda ya perfilada en el último **gótico,** o **gótico flamígero**.

Dos son los elementos que se empiezan a introducir.

LAS CORONAS

Comienzan llevándola los ***reyes magos***, en sustitución del tradicional **gorro frigio**. Pasarán también a ser coronados, no pocas veces, la **Virgen** y el **Niño.**

EL GESTO EVOLUTIVO DE SUMISIÓN RESPETUOSA Y DE ADORACIÓN DEL *PRIMER REY MAGO* Y LUEGO DE LOS TRES.

En síntesis, toda esta **evolución iconográfica** la podemos dividir en ***cuatro etapas***. Etapas que, sin ser absolutamente **uniformes**, tienden a eso.

Primera: **La etapa románica**

Es aún **titubeante** el cambio del **gorro frigio** por la **corona** en los **reyes magos.**

A su vez empieza el **gesto de adoración** del **primer mago**. Con sólo una pierna lo hace intentando **iniciar una genuflexión**.

El **segundo rey mago** suele señalar la **estrella** con un dedo, no interrumpiéndose así una costumbre ya **paleocristiana**.

De ahí que en **Frómista**, singular **primicia** del románico español, aparezca en uno de los capiteles de la nave una **epifanía** con ciertas originalidades, pero muy cerca todavía de la forma tradicional.

Los **magos** van tocados con lo que más parece todavía un **gorro frigio** que una **corona**. La **Virgen** y el **Niño** no están aún coronados[10].

Sin embargo en el capitel de una columna parteluz del claustro de la catedral de Tarragona, ya van coronados los Magos y María.

Figura 3.- Miniatura epifánica del Salterio de Sta. Isabel (s. XI). Museo Arqueológico de Cividale (Italia).

Pero es más, el **primer rey** ofrece de **rodillas**, aunque aún sin llevar la mano a la corona.

De esta misma forma aparecen en un capitel de Santo Tomás de Zamora[11].

Pero ya en el siglo XI había aparecido en **miniaturas** la **Adoración de los Reyes Magos** estando éstos coronados e iniciando el primero una **genuflexión** ante el Niño Dios[12] (figs. 2 y 3).

Haciendo también **genuflexión** se encuentra el **primero de los magos** del tímpano de **San Pedro el Viejo** (Huesca), pero continúa coronado como los

otros dos. También está la figura de **San José**. La **Virgen** y el **Niño** no llevan corona.

Estas mismas características se observan en otro tímpano. Éste es de la **Ermita de Santiago** en **Agüero** (Huesca).

Hay las diferencias de que aquí la **Virgen** va coronada y el **primer rey mago**, en vez de hacer genuflexión, está postrado casi totalmente en tierra.

Aunque tiene una serie de originalidades, las dichas características anteriores las vemos también en la portada de la iglesia de **Peralta de Alcolea**. Difieren en que aquí el **primer rey** sólo hace **genuflexión**, no postración.

Lo mismo del anterior se diga del tímpano de **San Juan del Mercado de Benavente**. Pero aquí el **primer rey** sólo inicia la **genuflexión**[13].

Un curioso ejemplar de **Adoración** perteneciente a la mitad del siglo XII, es el que se halla esculpido en uno de los capiteles del **arco triunfal** de **San Salvador de Balboa** (Monterroso-Lugo).

Aquí el **primer rey mago** está ya totalmente de rodillas ante el **Niño divino**, pero va aún cubierto con lo que más parece un **gorro** que una **corona**[14] (fig. 4).

Figura 4.- Adoración de los Magos de San Salvador de Balboa.

En tiempos ya **góticos** se siguen viendo escenas con iconografía típica de esta **primera etapa**.

Haciendo simple genuflexión aparece el **primer rey mago** en el tímpano principal de **Santa María del Campo** de La Coruña. Los tres reyes van coronados, no la **Virgen y el Niño**[15].

Dejaría incompleta ésta **sólo parcial** reseña iconográfica si no pusiéramos algunos ejemplares pictóricos.

El tomo VI de **Ars Hispaniae**, especie de "**corpus"** de la **pintura románico-gótica**, nos ofrece una serie de **epifanías** con las características generales de esta **"primera etapa"**[16].

Segunda.- **La etapa del pleno gótico.**

Se impone ya la **coronación de los Magos.** Muchas veces también la Virgen es coronada e, igualmente el Niño Jesús.

El **primer rey mago** lleva su mano derecha a la corona, como iniciando el gesto de descubrirse, haciendo a la vez una **genuflexión más acentuada,** pero aún con una sola pierna, como norma general. Aparecen ya cabalgaduras.

Son claros ejemplos de esta **segunda etapa** una serie de escenas epifánicas, esculturadas unas y pictóricas otras que, entre muchas más, hemos seleccionado.

Así lo es la figura del **primer rey mago** de San Esteban de Ribas de Miño (Saviñao, Lugo) (fig. 5).

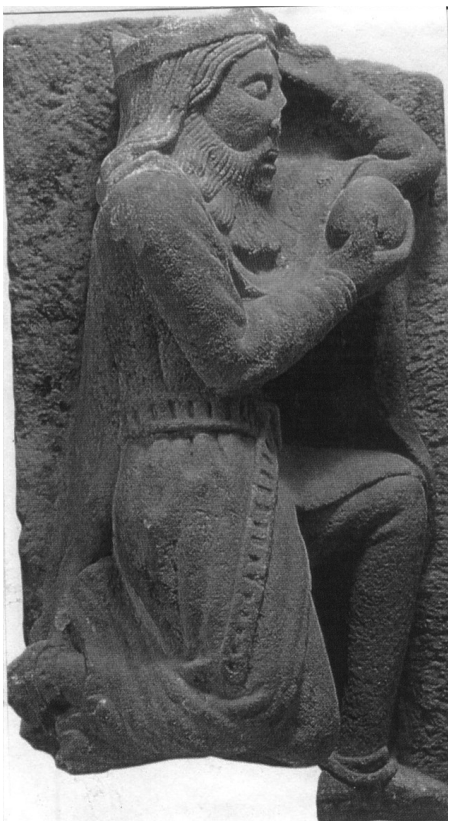


Figura 5.- Primer Rey Mago de la Epifanía de San Esteban de Ribas de Miño.

Allí despiezado, junto con la Virgen y el Niño, también despiezados, formaban parte del conjunto de una singular escena de **epifanía**.

El ignorado paradero de los **otros dos reyes magos** se acabó al ser descubiertos debajo del pavimento absidal a finales de 1993.

Este **primer rey mago** llega con la rodilla al suelo y toca con la mano la corona. Tanto la Virgen como el Niño están coronados[17]. Y lo mismo sucede en esta misma escena del sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristina de la basílica de San Vicente de Ávila[18].

Es hermoso otro relieve de **epifanía**. Aparece esculturado en el claustro de la catedral de **León** sobre el sepulcro del deán, **Martín Fernández (+ 1250)** (fig. 6)**.**

Aquí el **primer rey mago** inicia la genuflexión y con la mano alza un poco la corona sobre la cabeza.

También la **Virgen** está coronada. Al **Niño** le falta la cabeza y es probable que igualmente fuese coronado.

Al principio de la escena aparecen tres caballos, no **camellos**, muy bien esculpidos y dispuestos para ocupar poco espacio[19].

También, entre otros riquísimos temas, una extraordinaria **epifanía** adorna el sepulcro del **Chantre Aparicio** (+ 1287) en la Catedral Vieja de Salamanca.

El **primer rey mago** hace perfecta **genuflexión** y apoya la corona sobre la rodilla. La Virgen va coronada, y al principio de la escena, por una puerta **ojival**, asoman su medio cuerpo **tres caballos**[20].

Sirva de ejemplo pictórico, perfectamente encuadrado en la tipología de esta segunda etapa, la epifanía de la nave de las **Benedictinas de Jaca**, hoy en el Museo de Jaca[21].

Tercera. **La etapa del gótico flamígero**.

Además de estar coronados los **Reyes Magos**, casi siempre lo está la **Virgen** y algunas veces el **Niño.**

Pero lo más significativo es ver al **primer rey mago** puesto de **rodillas**. Y, para poder ofrecer su **don** con ambas

manos, bien tiene la corona rodeando el brazo derecho a modo de un **brazalete,** o la deja en el **suelo**, que es lo más normal. Los otros dos reyes siguen de pie y coronados, lo mismo que en la **etapa segunda**, y, como norma siempre inalterable, portan sus dones.

No es raro que sigan apareciendo, más que tres camellos, tres caballos, o sólo sus **medios cuerpos** delanteros, o sólo sus cabezas[22].

Es un hermoso ejemplar de esta **epifanía** la esculpida en el sepulcro de la **Infanta Doña Berenguela** (+1269) (Monasterio de las Huelgas, Burgos). Iniciando la escena aparecen los caballos al cargo de un paje[23].

De extraordinaria factura y singular belleza son las **epifanías** del tímpano de la iglesia de **Ujué** (Tafalla, Navarra), la del claustro de la Catedral de Pamplona y la del tímpano de la iglesia de Santa María de Castelló de Ampurias (Gerona), ésta en mármol pirenaico y de clara influencia francesa[24].

Siguiendo por España podríamos alargar aún mucho la lista de ejemplos paralelos. Por la brevedad, renuncio a ello.

No faltan tampoco en Galicia ejemplares de esta **tercera etapa**. Reseñaré tan sólo los que aparecen en la obra "**Baldaquinos Gallegos"**, indicando su correspondiente número[25]. Todos pertenecen a la provincia de Pontevedra, si bien uno de ellos se halla actualmente en el **Museo Provincial de Lugo**.

Iniciamos este recorrido iconográfico con la **epifanía** de Amil. Es el Nº 14 y se halla en el santuario de "**Os Milagros**" **(**Moraña). También la Virgen va coronada.

Tenemos otra en San Breixo de Arcos de Furcos (Cuntis) con Virgen coronada, Nº 16. En el Nº 21 se recoge la de San Martiño de Borela (Cotobade) y en el 27 la de San Cristobo de Couso (Campo Lameiro).

Figura 6.- Epifanía del sepulcro de Martín Fernández del claustro de la Catedral de León.

Especial interés tiene para nosotros la de **Santa Mariña de Fragas** (Campo Lameiro), también con Virgen coronada, Nº 29.

Aquí el **primer rey mago**, puesto de rodillas y con la corona en el **suelo**, ofrece su **don**[26] (fig. 7).

Todas las piezas nobles de este baldaquino se encuentran ahora en el **Museo provincial de Lugo.**

La del Nº 31, muy expresiva, bien conservada y con Virgen coronada, se halla en el **Divino Salvador de Meis** (Salnés), y en San Estebo de Pedre (Cerdedo) se encuentra la del Nº 35.

Figura 7.- Adoración de los Magos del despiezado baldaquino del Museo de Lugo.

Aunque no hay aquí señales ni de **arcos conopiales** ni de **detalles flamígeros**, sin embargo la escena se encuadra perfectamente en esta etapa. La **Gran Enciclopedia Gallega** (t. 24, pág. 127), data esta iconografía en el siglo XIV.

A San Pedro de Vilalonga (Sanxenxo), pertenece el Nº 42, con Virgen coronada. El baldaquino debe de ser de un **flamígero inicial**. No sólo lo acusa la sencillez del **arco conopial** sino también el **primer rey mago.** Hace éste tan sólo **genuflexión**, pero tiene ya la corona en el **suelo**, aunque muy separada de él.

Recordemos el Nº 53. Pertenece esta **epifanía** al riquísimo conjunto de escenas esculturadas de Santa María de Ventosa (A Golada).

Por último presento un ejemplar de un tímpano gótico, de finales del siglo XIV, con las fundamentales características de esta etapa. Actualmente se halla empotrado en la parte trasera de la Facultad de Filología de Santiago[27].

Como simple ráfaga de luz que habla de la presencia también en Europa de este nuevo mensaje de las **epifanìas medievales**, reseñamos cuatro ejemplares.

En ellos se pueden observar los típicos y precisos detalles de las **Adoraciones de los Reyes Magos** de esta **tercera etapa**.

Así la vemos en uno de los bellos relieves marmóreos de la Catedral de Orvieto (Italia) (1310-1330), obra de **Lorenzo Maitani**[28]**.**

No es menos bella otra **epifanía** que aparece en la basílica de Santa María Mayor de Roma, de la mitad del siglo XV. La realizó **Mino del Reame**[29].

Es de advertir que ambas obras se ambientan en un arte plenamente **renacentista**. Bien sabido es que el **Renacimiento italiano** se anticipa al menos dos siglos al resto de Europa.

Del escultor del siglo XV, **Boutiller**, es otra **Adoración** que figura en el trascoro de **Notre-Dame** de París. Allí, sobre la piedra, se conserva con toda vivacidad la primitiva policromía[30].

Del arte alemán merece la pena presentar una **pintura** con esta escena, obra del gran **Alberto Durero** (1471-1528). Se encuentra actualmente en el **Museo degli Uffizi**, Florencia.

Aquí ya se advierten algunas novedades que nos alejan de la tradicional vestimenta y ambientación medievales. Pero aún está arrodillado solamente el **primer rey mago** con la corona en el **suelo**.

Sin embargo los otros dos reyes, aunque todavía se mantienen en pie, ya aparecen descubiertos, teniendo las coronas en la mano izquierda.

Es, por tanto, una escena iconográfica intermedia entre las **etapas TERCERA y CUARTA**[31].

Como colofón de las **tres etapas** quiero, una vez más, insistir en que los ejemplares aquí recordados, son sólo una buena muestra del tema. En modo alguno se pretende aducir toda la iconografía pétrea existente con esta escena.

Cuarta.- La etapa del último arte Flamígero y del Renacimiento

En el último **Flamígero**, y metidos ya en el **Renacimiento**, los reyes magos empiezan a estar **de rodillas** los tres.

Algunas veces el **segundo y tercero** aún se encuentran de pie, pero teniendo más bien sus coronas en la mano, mientras la del **primero** está en el **suelo**.

Aquí aparecen casi siempre los caballos y se enriquece la escena con otros diversos matices.

Es éste el momento culminante del **nuevo mensaje epifánico**. Abarca el final de las **monarquías autoritarias** y el tiempo de las **absolutistas**.

Como esta **etapa** ya está muy lejos de la de **nuestro monumento** en estudio, no me parece oportuno aducir ejemplos ilustrativos.

CONCLUSIÓN RESUMEN DE TODO ESTE TERCER LARGO APARTADO

Con aquellas **realezas medievales**, pues, que pronto se fueron haciendo **autoritarias** y luego **absolutistas**, fácilmente se comprende que tuviese un perfecto **ambiente histórico** la frase apocalíptica de que **Cristo es el Rey de reyes...**

Para expresar este **nuevo mensaje** de todas las escenas bíblicas conocidas, ninguna mejor que la de la **Adoración de los Magos**, pero éstos ya convertidos en **reyes.**

Con ellos se plasma el **como los reyes de la tierra**, ahora representados por estos **Reyes Magos**, adoran al **Niño Dios** y a Él **le prestan homenaje**.

Éste es el **profundo sentido iconológico** de tales representaciones.

Por otra parte, el recorrido hecho por la ininterrumpida evolución de las representaciones medievales y post-medievales de esta **escena epifánica**, constituye, a la vez, el **gran argumento iconográfico** de aquel nuevo y profundo sentido iconológico.

Esto es, que estas escenas de la **Adoración de los Reyes Magos** manifiestan que *Cristo* es el **Rey Supremo** a quien adoran y a quien se someten los reyes de la tierra y, con ellos, sus súbditos. O, lo que es lo mismo, le adora y le rinde homenaje toda la **humanidad**.

Este mismo pensamiento, también por estos mismos tiempos, se expresaba a otros niveles con la figura del ***PANTOCRÁTOR***, el **Soberano Señor** y **Supremo Legislador y Juez**.

Concluyamos diciendo que de un **tiempo intermedio** entre el *alto medioevo* y la etapa ya *románica* del primer *bajo medioevo* es, sin embargo, como ya al principio se dijo, la **adoración de los magos** de *San Juan de Camba*, ahora en estudio.

En ella se sigue aún la escenificación tradicional, pero ya se inserta una **novedad singularísima**. Será ésta una *preciosa primicia* de lo que van a ser las posteriores *epifanías* del románico en adelante. Detalle éste que sin duda hace singular esta escena epifánica de **Camba** (Ourense).

IV.- LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS DE SAN JUAN DE CAMBA

1.- NOTAS PREVIAS

Nació esta pieza para el *Monasterio de San Juan de Camba* (Castro Caldelas). Allí estuvo hasta ser ingresada en el Museo de Orense el año 1897.

Sobre este monasterio y sobre el traslado de ésta y de otras piezas de este mismo monasterio al Museo orensano traté ya al estudiar su gemela con la escena de la *resurrección de Cristo* según el Apócrifo de Pedro. Lo hice en el ante-

rior número de esta revista **Porta da Aira**, en el trabajo titulado **"El Evangelio Apócrifo de Pedro en la iconografía de una pieza del Museo de Orense"**.

Tan sólo ahora, y de un modo muy sintético, diré que del monasterio de San Juan de Camba hace una bien documentada reseña *Agustín Quintana Prieto*[32].

De la escena de esta pieza y de su traslado al Museo de Orense trató *Basilio Osaba*[33]. Del traslado esto dice:**"Ingresaron estos antiquísimos ejemplares iconográficos en el Museo en mayo de 1897, juntamente con la lápida, monedas y ventana descritas, procedentes del antiguo monasterio de San Juan de Camba y donadas por el Ilmo. Sr. Obispo de Astorga D. Vicente Alonso Salgado, como queda dicho. En el momento de su ingreso se hallaban empotrados en un muro de la casa rectoral (...)**[34]**.**

2.- DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA (fig. 8).

La poca técnica y tosco labrado de esta escena abarca a las cuatro figuras que la componen. Y son los detalles de los cuatro rostros tan mínimos que sólo apenas se insinúan. Esta tosquedad y total falta de técnica se extiende también a los cuerpos.

Figura 8.- Adoración de los Magos de San Juan de Camba (Ourense). Museo de Ourense.

En el extremo izquierdo aparece sentada en rústica silla la Virgen Madre. Con sus brazos sostiene al Niño que, sentado en el regazo, alarga la mano para recibir el don que le ofrece el primer mago.

Viste María una larga túnica con unos casi inapreciables pliegues verticales en el fondo. Túnica que, aparentemente, no se ciñe a la cintura y que deja ver algo de las piernas y los calzados pies. De modo semejante van vestidos, tanto el Niño como los tres reyes magos.

De pie, frente a María y al Niño, ofrece su don el primer mago. El que le sigue lo hace puesto de rodillas y, también de pie, ofrenda el tercero.

3.- ESPECIAL CONCLUSIÓN DE TODO LO EXPUESTO HASTA AQUÍ

Lo realmente singular en esta escultura de San Juan de Camba es el hecho de *estar arrodillado el segundo mago*. Hemos visto atrás que ya en el siglo XI y desde el XII en adelante, hasta el último gótico ya flamígero, quien hace este gesto de adoración será siempre el **primer mago**, ya convertidos los tres en reyes.

Tal como se fue ampliamente exponiendo, este *primer rey mago* lo hace siguiendo un muy **concreto proceso evolutivo**.

En una muy sintética exposición de todo aquel largo proceso, diremos que al principio sólo inicia una genuflexión, que luego se irá prolongando hasta el suelo, para terminar después postrado con las dos rodillas.

A la vez empieza elevando su mano izquierda hasta la corona. Inicialmente tan sólo la toca. La alza luego un poco a modo de saludo, ofreciendo el don con la otra mano.

Andando el tiempo meterá un brazo dentro de la corona y ofrecerá con las dos manos, para terminar dejando la corona en el suelo.

Los otros dos reyes estarán siempre de pie, haciendo el segundo el gesto de señalar la estrella con un dedo de la mano derecha alzada.

Ya en el Renacimiento se postrarán de rodillas los tres reyes.

Sean ahora mis últimas palabras para resaltar aún una vez más la gran importancia de esta escultura epifánica de San Juan de Camba en la que es el **segundo mago** quien hace el gesto de adoración.

Por cuanto conozco es ésta una verdadera *primicia*, o, quizás mejor, un **primer ensayo** de la nueva temática de la adoración de los *Reyes Magos* al **Rey de reyes y Señor de los señores**. Temática que después se irá fijando con precisión del modo tan extensamente expuesto en este amplio estudio.

De ahí su indudable interés histórico e iconográfico como pieza iniciadora de un tema artístico tan nuevo entonces y tan rico de contenido iconológico.

NOTAS

[1] *Mateo, II, 1-12: "Habiendo nacido Jesús en Belén, durante el reinado de Herodes, vinieron unos magos de Oriente a Jerusalén, preguntando: -¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido?. Porque hemos visto su estrella en Oriente y venimos a adorarlo-".*

"Herodes y toda Jerusalén quedaron muy intranquilos con la noticia. Reunió el rey a todos los sacerdotes principales y a los maestros de la Ley para preguntarles dónde debía nacer el Cristo".

"Ellos le contestaron que en Belén de Judá, ya que así lo anunció el profeta: -Belén, en la tierra de Judá, tú no eres el más pequeño entre los principales pueblos, porque de ti saldrá un jefe, el pastor de mi pueblo, Israel- (Miq. 5,2). Herodes, entonces, llamó privadamente a los magos para saber la fecha exacta en que les había aparecido la estrella. Después los envió a Belén diciéndoles: -Averiguad bien lo que se refiere a este niño. Cuando lo encontréis, avisadme para ir yo también a adorarlo-".

"Después de esta entrevista, los magos siguieron su camino. La estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que se paró sobre el lugar en que estaba el niño. Al ver la estrella, se alegraron mucho; y habiendo entrado en la casa, hallaron al niño con María, su madre. Se postraron para adorarlo y, abriendo sus cofres, le ofrecieron regalos: oro, incienso y mirra".

"Luego regresaron a su país por otro camino, porque se les avisó en sueños que no volvieran donde Herodes".

[2] Cf. Aurelio de SANTOS OTERO, **Los Evangelios Apócrifos**, (B.A.C., 148), Madrid, 1966. *Protoevangelio de Santiago*, cap. XXI, págs. 181-183. *Evangelio del pseudo Mateo*, cap. XVI, págs. 228-229. *Liber de Infantia Salvatoris*, Nº 89-96, págs. 286-292 (contiene una larguísima descripción con curiosos detalles). *Evangelio Árabe de la Infancia* (de Jesús), cap. VII-VIII, págs. 331-332. *Evangelio Armenio de la Infancia*, ver V. 10 y X,10-11; págs. 382-383.

[3] Cf. el Nº 90 de este **apócrifo** reseñado en la nota 2. Dice: "**Hemos visto en el cielo la estrella del rey de los judíos y hemos venido a adorarlo, pues así está escrito en los libros antiguos acerca de la señal de esta estrella: que cuando apareciese este astro, nacerá el Rey Eterno y dará a los judíos una vida inmortal**".

[4] Cf. A. NESTORI, ***Repertorio topográfico delle pitture delle catacombe Romane***, Cittá del Vaticano, 1975. La pintura con **dos magos** se halla en la catacumba de **Pedro y Marcelino**, Nº 34 del **Repertorio**. La que representa **cuatro**, es el Nº 61 de la catacumba de **Domitilla**.

[5] DELGADO GÓMEZ, Jaime, **Tapa de sarcófago paleocristiano en Santa María de Temes, Carballedo (Lugo-España)**, en ***Rivista di Archeologia Cristiana, Anno LII***, Nº 3-4 (Cittá del Vaticano-Roma, 1976), págs. 303-324.

DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La Adoración de los Magos en la tapa de sarcófago de Temes**, FICHA Nº 1 de la serie "**La Biblia en la iconografía pétrea lucense**", en ***Boletín del Museo Provincial de Lugo, T. 1*** (Lugo, 1983), págs. 48-55.

[6] DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La iconografía de los tres tímpanos de Santa María del Campo de A Coruña**, en **Brigantium**, vol. 2 (A Coruña, 1982), págs. 201-220.

DELGADO GÓMEZ, Jaime, **Posiblemente las iglesias "ex circuncisione y ex gentibus" en el trasfondo de "dos relieves medievales" del Museo Catedralicio de Santiago**. en ***Archivo Español de Arte*** (del C.S.I.C.), T. LXV, Nº 257 (Madrid, 1992), págs. 122-133.

DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La Adoración de los Reyes Magos en un capitel de Balboa (Monterroso)**, (FICHA Nº 13 de la serie "**La Biblia en la iconografía pétrea lucense"**, en ***LVCENSIA***, vol. 8 (Lugo, 1994), págs. 63-92.

[7] Cf. MATEO, XXVI, 63-64 y XXVII, 11; MARCOS, XIV, 62 y XV, 2; LUCAS, XXII, 69 y XXIII, 1-3; JUAN, XVIII, 33-37.

[8] APOCALIPSIS, XIX, 16; etc.

[9] A modo de ejemplo puede verse la del "**cofrecillo eucarístico de Brivio**" (Lombardía), hoy en el Museo de Louvre; y la del "**Evangeliario de Lorsch**" (del Museo Vaticano), ambas del siglo VI. Cf. M. RIGHETTI, ***Historia de la Liturgia***, T. II (BAC, 144), Madrid, 1956, respectivamente pág. 142, fig. 9 y pág. 144, fig. 10.

En esta misma línea paleocristiana está la grabada en un broche circular, en placa de oro, procedente de una rica tumba de finales del siglo VI, de la necrópolis de Turuñuelo, Medellín (Badajoz), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Cf. PEDRO DE PALOL, **Imagen del Arte Hispanovisigótico**, Barcelona, 1979, pág. 96.

Del mismo siglo VI es la bellísima **epifanía musiva** de San Apolinar el Nuevo de Ravena. Cf. **Historia del Arte Salvat**, T. 3, Barcelona, 1971, págs. 80-81.

Tiene semejantes características la **Adoración de los Reyes Magos** de un fragmento de altar de la iglesia de San Marino de Cividale, en Frioli (Italia), obra ya del siglo VIII. Cf. RENÉ HUYGHE, **El Arte y el Hombre**, T. 2, 9ª edic., Barcelona-Vitoria, 1977, fig. 446.

[10] Cf. **Castilla**-1, vol. 1 de la serie **La España románica**, (edic. Encuentro, 1978), foto 149.

[11] Cf. **Ars Hispaniae**, T. V, figs., respectivamente, 170 y 366.

[12] Cf. **Las Grandes Religiones**, T. III (Edic. Mateu), Barcelona, 1967. En la página 24 aparece una buena fotografía de la **Adoración de los Reyes Magos,** en una **miniatura** de la Escuela de Trevis Echternach (siglo XI); Ahora se halla en la Biblioteca Queriniana de Brescia.

En la página 27 del mismo tomo, tenemos otra del **Salterio de Santa Isabel**. Se encuentra en el Museo Arqueológico de Cividale (Italia).

[13] Cf. **Ars Hispaniae**, T. V., figs. respectivamente, 245, 272, 304 y 436.

[14] Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La Adoración de los Magos en un capitel de Balboa (Monterroso)**, FICHA Nº 13 de la serie "**La Biblia en la iconografía pétrea lucense"**, en ***LVCENSIA***, Nº 8, Lugo, 1994, págs. 63-92.

[15] Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La iconografía de los tres tímpanos de Santa María del Campo de La Coruña,** en ***Brigantium***, vol. 2 (A Coruña, 1981), págs. 201-220.

Aquí he tratado de la singularidad de los **tres tímpanos** de esta iglesia.

Se resaltaba en el principal la identificación de las **Dos Iglesias**, la de **Jerusalén** (o **"ex circuncisione")** y la de **Belén** (o "**ex gentibus"**), representadas en las **dos torres** que enmarcan la escena.

Y también allí se iniciaba por primera vez, el estudio de la evolución iconográfica e iconológica en las **escenas de epifanía**.

[16] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VI (2º edic.), Madrid, 1980. Véanse las figuras 53 (pág. 59), 92 (pág. 86). 111 (pág.99), 174 (pág.152) y 389 (pág. 306).

[17] De este **Rey Mago**, creo que se habló por primera vez en mi citado estudio sobre los **tímpanos de Santa María del Campo** (nota 14). De la **Virgen** trató VÁZQUEZ SACO, Francisco, en la **Papeleta** 89 (año 1948): **Iglesia parroquial de San Esteban de Ribas de Miño**, en ***Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo***, T. III, págs. 107-113. De la Virgen habla en la página 112.

De esta **epifanía** traté con amplitud al estudiar la **iglesia románica** en que se halla. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, ***EL ROMÁNICO DE GALICIA.*** **EL ROMÁNICO DE LUGO Y SU PROVINCIA T. IV;** La Coruña, 2001. **"Iglesia de San Esteban de Ribas de Miño";** págs. 77-108. El estudio de esta *Adoración de los Magos* se halla en las págs. 99-107.

[18] Cf. **Ars Hispaniae**, T. V, fig. 488.

[19] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VIII, Madrid, 1956, fig. 31.

[20] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VIII (Madrid, 1956), fig. 76.

[21] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VI (2ª edic., Madrid, 1980), fig. 108.

[22] Sobre el tema del **cambio de caballos** en vez de **camellos**, cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **Posiblemente las iglesias *ex circuncisione y ex gentibus*, en el trasfondo de *dos relieves medievales* del Museo Catedralicio de Santiago**, ***Archivo Español de Arte (C.S.I.C.)***, Madrid, 1992, págs. 122-133.

[23] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VIII, Madrid, 1956, fig. 53.

[24] Cf. **Ars Hispaniae**, T. VIII, Madrid, 1956, figuras, respectivamente, 140, 143 y 230.

[25] JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE - JOSÉ RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, *Baldaquinos Gallegos* (**Fundación Pedro Barrié de la Maza),** La Coruña, 1987.

[26] Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **LA BIBLIA EN LA ICONOGRAFÍA PÉTREA LUCENSE, FICHA Nº 16. *La Adoración de los Reyes Magos del baldaquino del Museo Provincial de Lugo***, en **LVCENSIA Nº 13 (Vol. VI)**; Lugo, 1996; págs. 289-297.

[27] Cf. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, **La reutilización de piezas romanas y medievales en Galicia**, en ***Preguntan***, vol. 6, págs. 77-90. fig. 8.

[28] Cf. **Historia del Arte (Salvat)**, t. 5, pág. 15.

[29] Cf. MARTINELLI, Ángelo, **Santa Maria Maggiore**, **su l´Esquilino**, Firense, 1970, pág. 33.

[30] Cf. **Historia del Arte (Salvat)**, t. 4, pág. 45.

[31] Cf. **Historia del Arte (Salvat)**, t. 6, pág. 296.

[32] QUINTANA PRIETO, Agustín, **"El monasterio de San Juan de Camba"**, en ***Compostellanum XIII*** (1968); págs. 241-285.

[33] OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, Basilio, **"Restos arqueológicos de San Juan de Camba en el Museo de Orense"**, en ***Boletín del Museo Provincial de Orense*** **III** (Orense, 1947); págs. 4-23.

[34] Reseña incluso el nombre del obrero que las arrancó de la pared y embaló para el traslado, afirmando que el mismo obrero le había referido estos datos.

Ángel Galán y Galindo

LOS MARFILES DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE OURENSE

En este Museo catedralicio se conservan interesantes objetos de marfil o hueso procedentes unos del Monasterio de Celanova, desde que en su clausura en 1848 fueron recuperados por la Catedral ourensana, inventariados por la Comisión Provincial de Monumentos [1] y exhibidos en la Catedral desde mediados del siglo XX; otros han sido descubiertos en el relicario de la sede episcopal el año 1998. Todos ellos estudiados desde los ángulos religioso [2], y artístico en diferentes exposiciones [3].

Nos proponemos ahora su presentación en el presumible contexto histórico de cada uno considerando la evolución del mismo y situarlos dentro de los paralelos que les puedan ser asignados. Se partirá para ello de un trabajo nuestro anterior [4] y de la Bibliografía correspondiente.

A estos efectos, inventariando los objetos mencionados y en base a su procedencia podrían clasificarse así:

Procedentes del Tesoro de Celanova (hallazgo 1605), un cabezal de báculo y tres peines de marfil, que constituyen el primer grupo a estudiar.

Procedentes del Relicario de la Catedral (hallazgo 1998), dos cajas y dos arquetas de marfil pintadas, un cofre de madera con decoraciones externas en hueso y una "caja de cambista" en marfil.

Procedentes del Relicario de la Catedral, entrada en 1529 (señalado por Ambrosio de Morales en 1572), la arqueta relicario de Santa Eufemia.[5]

LOS PEINES DE SAN ROSENDO

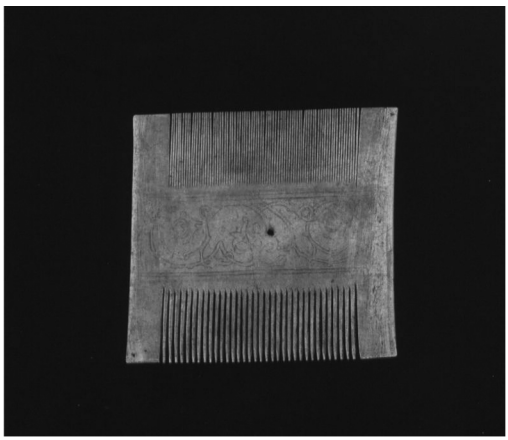
Rosendo Gutierrez, era hijo de Gutierre Menéndez, nació en 907, perteneciendo su madre Ilduara a la familia real de León. Fué Obispo de Mondoñedo (968-977) y fundó los Monasterios del Salvador y San Miguel en Celanova (936) y de San Juan de Caaveiro. Se retiró en 977 al Monasterio de Celanova donde murió con 70 años de edad. Sería canonizado en 1195 por el Papa Celestino III.

Sus restos fueron exhumados en 1605 hallándose en el sarcófago el báculo y los peines que estudiaremos, un conjunto de ocho piezas de ajedrez en cristal de roca de probable origen egipcio [6] y diversos efectos episcopales: anillo, mitra, cáliz, patena y ara portátil.

Peine de marfil, pintado (nº 281)

Medidas 12x12x1,5 cm.

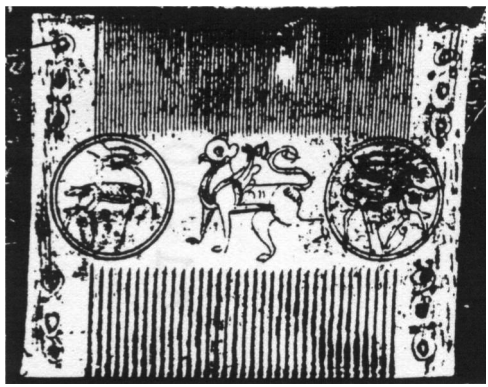
Con dos filas de púas, conservadas enteras, tiene decoración de "arabescos" vegetales pintada en negro y dorado, colores ya muy deteriorados. Fue presentado en la Exposición de Barcelona 1929 (nº 1162 c). Mencionado por FERRANDIS (nº 72, pag.195) [7]. Estudiado por GALÁN Y GALINDO ("*o.c." 2005, pg. 440 nº 41003)* que lo considera siciliano.



Existe una decena de peines semejantes, mejor o peor conservados, decorados con pinturas de tipo siciliano, idénticas a las habituales en las arquetas que luego se analizarán. Una veces presentan animales y otras ciertos dibujos vegetales estilizados, que COTT denominó "arabescos"[8]. Este autor presenta siete ejemplares, a los que FERRANDIS añade el de Celanova y por mi parte dos mas (Berlín y Nueva York) añadiéndose otros dos góticos de continuación siciliana (Museo del Bargello en Florencia y Catedral de Ratisbona).

Los paralelos mas importantes son el Peine de San Ramón I (Catedral de Roda de Isábena), robado por Erik el Belga (Alphonse van der Borghe) en 1980 que aún permanece desaparecido y único de este tipo en España junto al de Celanova que ahora comentamos; otro en el Museo Islámico de Berlín (I 6376); dos en la Walters Art Gallery de Baltimore; otros dos en la Iglesia de la Trinidad en Florencia y otro en la Iglesia San Sernin de Toulouse.

Todos ellos corresponden a modelos sicilianos del siglo XII, siendo los góticos antes mencionados del XIII.

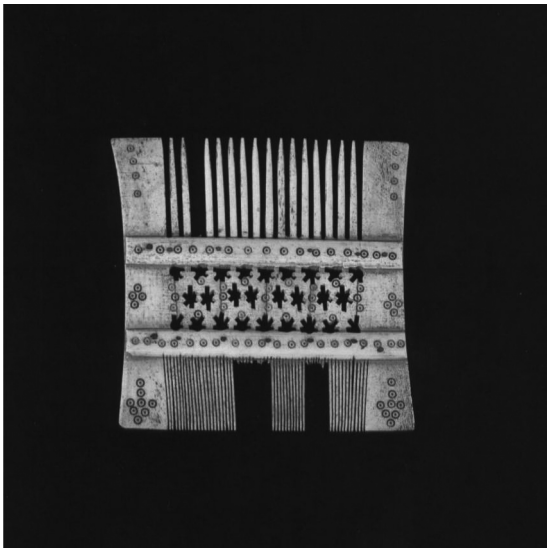


Peine de San Ramón, desaparecido de Roda de Isábena

Peine de marfil calado (282)

Medida 13x9x5 cm.

Con dos filas de púas, falta una de las del lado ancho y dos bloques de unas diez púas cada uno en el lado de dientes estrechos. Se decora con "ojos de perdiz" (círculos punteados) pirograbados en diversos lugares y 27 estrellas de seis puntas caladas en el eje central.



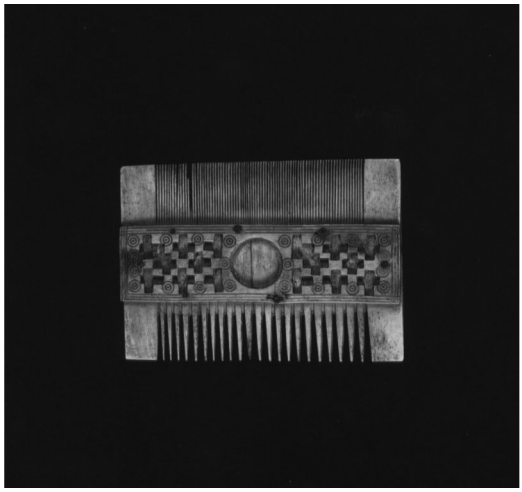
Presentado en la Exposición de Barcelona (nº 1162 a). Ha sido estudiado por GALÁN (*"o.c." nº41018, pg.444)* y junto con los otros peines celanovenses por David CHAO (DCC) en el catálogo de la Exposición (o.c.) *"En olor de Santidad",* 2004 (pgs. 268 y ss.).

Lo he considerado también del siglo XII, aunque apuntando a un posible trabajo tardomozárabe.

Peine de marfil tallado (283)

Mide 12x12,5x1,5

Muy semejante al anterior, con el que sin duda formó pareja, conserva las dos filas de púas con solo una rota en el lado estrecho. Tiene decorado el eje con motivos pirograbados de "ojos de perdiz" formados en éste por dos círculos concéntricos, un hueco circular rebajado en el cuerpo central y dos secciones de ocho elementos cruciformes semicalados en cada lado del mismo.



Expuesto también en Barcelona (nº 1162 b). GALÁN *("o.c."* nº 41019 pg. 445) y CHAO lo han estudiado junto al anterior.

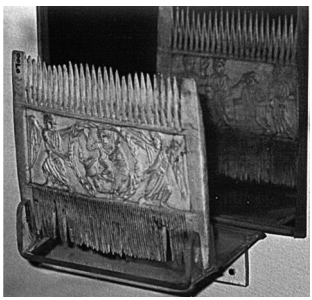
Lo considero del siglo XII igual que el anterior. Para CHAO estos dos peines son de hueso y retrasa su cronología al s. XIII.

No existen paralelos exactos de esta pareja de peines, aunque sí alguno con cierto parecido elaborados en madera, como el existente en el Museo Cívico de Bolonia (inv.1887) procedente de Creta.

Se han ocupado también de estos peines BATLLE GALLART (1961, en *Exposicion de Arte Románico);* GONZÁLEZ GARCIA, M.A., *(1995)* "El Museo", en *"La Catedral de Ourense".*

Los peines de marfil.

Hay que remontarse casi a los límites del neolítico para encontrar el inicio de los peines en hueso o marfil. El indudable prestigio del material se transmite a este instrumento concebido quizás no solo como un elemento de higiene, sino dotado también de un cierto sentido ritual. Su presencia en diferentes culturas, desde uno con una sola fila de púas en el Museo Egipcio de El Cairo (nº 18 NA), datado en la 1ª Dinastía de Abydos; micénicos como el de Spata (s. XIII a.C.) del Museo Nacional de Atenas (nº 2044); uno siberiano del s. X a.C. en hueso pulido (Museo de San Petersburgo); hay muchos coptos desde el siglo IV, entre los que destacan los del Museo Copto de El Cairo (nº 5655), Louvre (E 11874) o Museo Cluny (CL 16074); bizantinos de los s. VII-XI: como el de Santa Hildegarda de Bingen en el Museo Nacional Bávaro de Munich (21/80), el de la Catedral de Halberstadt (s.VII) traído de Constantinopla tras el saqueo de la IV Cruzada, el de la abadía de Quedlinburg (s.VIII) en el Museo Schnutgen de Colonia (B 99) o el de Saint Loup en la Catedral de Sens (C 142); medievales de Europa occidental: como el peine paleocristiano (s.V) del Museo Valère en Sion, el otoniano (s.X) del Museo Real de Bruselas (nº 1824); el peine asociado con Santo Tomás Becket (Inglaterra s.XII) del Museo Metropolitano de Nueva York o los peines litúrgicos rusos del s. XIX (Monasterio de Novodievichi, en Moscú). Esta extensa cita, que comprende principalmente peines tallados, pretende poner de relieve la importancia de este instrumento en cuanto a su presunta utilización ritual.



Peine del Museo Coto, El Cairo

Además hay gran número de ejemplares con evidencia de su empleo en funciones higiénicas, desde los musulmanes llamados en las crónicas "*peines de Sultán, para peinar las barbas...",*[9] hasta que hacia el s. XIII el uso litúrgico desaparece en Occidente. Así los peines franceses o italianos del s. XIV-XV; los de los talleres Embriacchi (s.XV) como el del Museo del Ermitage (224); hasta los indios y cingaleses (s.XVI-XVIII) de los Museos de Bruselas (EO 1488), Ermitage (351) o Nuremberg (18/3831) sugieren la existencia de peines muy sofisticados pero destinados a usos mas prosaicos.

El uso del peine ritual en el Cristianismo se remonta a épocas antiguas cuando, se comienza a emplearlo para limpiar los cabellos de los nuevos obispos en los ritos de consagración. En España está recogido su uso en el IV Concilio de Toledo (año 633). Esta operación, realizada por un diácono, tiene la finalidad simbólica de apartar los demonios y los malos pensamientos de la cabeza del nuevo purpurado, preparando su mente para las funciones que habrá de asumir. La existencia de peines cargados de elementos simbólicos en el antiguo Egipto, persistentes en el ámbito copto y mas tarde transferidos a Grecia, Bizancio y a la Europa Occidental podrían marcar un sentido antecedente. Esta simbología comprende desde signos mágicos (Egipto) o figuras de misteriosas esfinges (Grecia micénica) hasta temas religiosos: ángeles, aves bebiendo en un cáliz o monstruos marinos (Egipto copto, Bizancio), aunque algunos pasan también por temas circenses y dionisíacos. Hay ejemplares que presentan a Sansón venciendo al león, como símbolo de la fuerza radicada en los cabellos.

El papel de la Sicilia normanda en el comercio de reliquias y recuerdos santos, que más tarde abordaremos, se manifiesta también aunque en forma mas reducida, en la serie de peines pintados ya aludida.

A la izquierda peine del Museo Lázaro Galdiano con la efigie de Sansón.

EL BÁCULO DE SAN ROSENDO

Cabezal de báculo de Celanova

Medida 21x11x7 cms. La medida 11x7 corresponde al diámetro de la voluta.

Hallado, al igual que los peines, en el sepulcro del Santo en Celanova.

La caña del báculo, probablemente de caña o madera, ha desaparecido. El cabezal, de marfil macizo en dos piezas, presenta forma de terminal con nudo en la parte que enlazaría con la caña y de voluta terminada en cabeza de animal, aparentemente gacela, cuya boca muerde un motivo cruciforme.

Se adorna con símbolos crucíferos formados por series de “ojos de perdiz” de diferenciados círculos concéntricos o por motivos vegetales de idéntica factura, todo ello producido con mateadores y técnica de pirograbado.

Estudiado por Mercedes PINTOS BARREIRO (*"o.c." "En olor de Santidad", pg.262)* por GALÁN (*"o.c." 2005, nº 42002, pg.454)* y por YZQUIERDO PERRIN, R., "Marfiles" en *"Galicia Arte Medieval " I,* Coruña 1993. pgs. 495 y ss.

El último autor citado lo presume elaborado en talleres leoneses "*por su gran tradición eboraria y proximidad a Celanova".* Mercedes Pintos especula, en base a una tradición no documentada, con su realización a partir de un "*diente de elefante que el Santo había dejado en herencia"* aceptando su elaboración el año 1194, coincidiendo afirma, con la "consagración" del Monasterio de Celanova, aunque siendo esta fecha próxima a la canonización de San Rosendo (1195) habría que suponer una consagración muy anterior del Monasterio. Por mi parte he situado la elaboración del báculo en el siglo XII y en ámbito de producción indudablemente siciliano.

Este ejemplar no fue conocido por COTT, el principal tratadista que se ha ocupado de los báculos de marfil, aunque deba consultarse su obra *("o.c." 1939)* para localizar los muchos ejemplos paralelos existentes.

Báculo del Cardenal Vitry, Namur

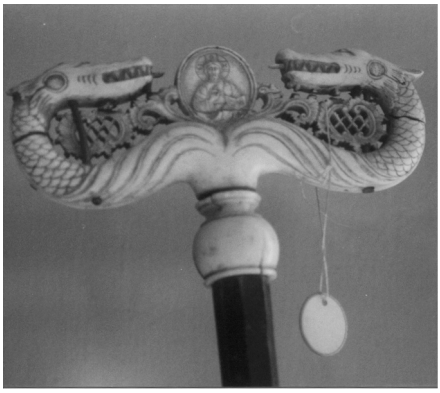
En España, entre los báculos de esta tipología, podemos citar el de la Colegiata de Alquézar (Galán nº 43043) y el desaparecido de San Ramón en la Catedral de Roda de Isábena (Galán nº 43044), ambos también desconocidos por Cott y el procedente de la colección Schevitz que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (inv 1584, Galán nº 43008, Cott nº 168). Entre los 24 ejemplares inventariados por este autor, no he podido localizar siete, tres de ellos en colecciones privadas y cuatro en Iglesias o monasterios que, por diversas razones, no me fue posible visitar.

Los mas parecidos al de Celanova son: dos que se hallan en el Museo Sacro Vaticano, Biblioteca Vaticana (nº 611 y 629), otro en el Museo Victoria&Albert de Londres (A 548/1910), el del Museo veneciano de Torcello que perteneció al Obispo Balbi (Galan 43012, Cott 149), el del Museo San Ulrich (1982/5) en Ratisbona y el llamado báculo de San Godehard en el Tesoro de la Catedral de Hildesheim. Con variantes del tema de la gacela, transformada en "*Agnus Dei"* o acompañada de otros animales lo encontramos en el báculo Schevitch del Museo de Nueva York (17.190.223 de la colección Morgan), el báculo Marqués

de Ganay del Museo del Louvre (OA 11150), otro también en el Louvre (OA 11776) de la colección Trivulzio (Galan 43020, Cott 161), el del Museo Lázaro Galdiano (inv. 1584), el del Museo Nacional de Rávena (Galán 43016 y Cott nº 154), dos de la colección Bassilewski en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, dos más en el Louvre (OA 7267 y OA 11227), el nº 71300 de la Walters Gallery de Baltimore con el águila de San Juan y el que se encuentra en el Convento Soeurs de Nôtre Dame en Namur (Galan 43024 y Cott nº 165). Existen otros en idéntica línea con figuras de sierpes, dragones, águilas, halcones y otros animales, todos ellos considerados del siglo XII.

Existen precedentes bizantinos y armenios (siglos XI-XII) con el cabezal en forma de "Tau" , por ejemplo los de la Basílica San Servatius de Maastrich, el del Museo bizantino de Atenas, el nº 3324 del Museo Lázaro Galdiano, dos del Museo Victoria & Albert (547/10 y 604/02) y otro de la colección Bassilewski en el Hermitage (nº 259). Hay un curioso ejemplar (Victoria&Alberto Ai 1914) en forma de "Tau" que muestra notorias tallas románicas con el "Agnus Dei" en una cara y un ángel con alas cruzadas en la otra, realizado en marfil de morsa y con dudosa atribución hispana. Algunos ejemplares todavía muestran restos de policromía.

En épocas posteriores (s.XIII) comienzan a registrarse en los cabezales de báculos formas góticas con figuras de la vida de Cristo y de la Virgen que ya no son sicilianos como los del XII, sino producidos en Italia, persistiendo algunos ejemplos que todavía rememoran los animales sicilianos como los dos báculos de la Catedral de Pertugia No falta alguno en marfil de morsa fabricado en Inglaterra, siglo XII, como el nº 45c de la colección Carrand en el Museo florentino del Bargello y el del Victoria&Albert de Londres (79/1936) también británico del siglo XII hecho en cuerno de narval. Poco tiempo más adelante serán completamente desplazados por los cabezales realizados en bronce y esmaltes.



Báculo en "Tau", Museo Bizantino, Atenas.

Todos estos ejemplos permiten descartar las hipótesis de producción local esgrimidas por algunos autores y consolidar su producción siciliana como veremos.

Los báculos de marfil.

Es el báculo un instrumento de evidente uso pastoril y de ahí su aceptación como elemento episcopal o abacial en la función de estos dignatarios como "pastores de almas".

Posiblemente su forma originaria sería el largo bastón con cabeza en forma de muleta o "Tau" para apoyarse, utilizado desde tiempo inmemorial por los pastores africanos de la sabana que habían de permanecer largas horas en pie vigilando sus rebaños sin la posibilidad de sentarse en un altozano como los de otras latitudes. Las largas ceremonias de las iglesias ortodoxas y especialmente las coptas y etíopes exigen también horas de culto en pie que habilitarían una solución similar. Así pudieron nacer los báculos en "Tau" adoptados también en Armenia, Siria y Bizancio de los que nos han llegado algunos ejemplos confeccionados en marfil.

Los usos en la Iglesia de Occidente se decantan mas hacia el báculo en "cayado", con volutas curvas, en forma semejante a los de los pastores de las montañas europeas. Por ello la mayoría de los ejemplares que se han comentado presentan esta tipología. La Sicilia medieval (siglos XI-XII) despierta al "turismo comercial" con las peregrinaciones a Tierra Santa tras la conquista de Jerusalén por la I Cruzada (1099) y que durarían hasta su reconquista por Saladino (1187), con una reanudación tras los "acuerdos de Jaffa" (1219) entre el Emperador Federico II y el Sultán ayyubbí El Malik al Kamil.

La especial vinculación de Sicilia con el Reino "franco" de Tierra Santa contribuiría también a estos movimientos mercantiles que se materializan no solo en las cajas y arquetas pintadas que más adelante se comentarán, sino en una singular producción de "báculos-cayado" inspirados en elementos representativos de estirpe musulmana como la gacela o el halcón que tal vez fueran la exótica interpretación que los islamizados artistas sicilianos dieran al "Divino Cordero" y al "Espíritu Santo".

Existen diferencias sustanciales entre el arte de los báculos basado en tallas casi de bulto redondo, poco usuales en el arte islámico y las arquetas pintadas. He atribuído las segundas, como más adelante se verá, a artistas musulmanes radicados en Palermo y las primeras a artesanos de origen griego, aunque parcialmente islamizados (*dimmies)* situados en Siracusa, donde tal vez se realizasen productos similares de tipo bizantino en tiempos anteriores a la conquista árabe (Palermo en 831, Siracusa en 865). Al producirse la conquista normanda (1061 a 1076) la Isla es un reducto completamente islamizado y los rudos guerreros normandos se limitan a explotar su fuerza y dominar el país hasta extinguir a los mucho mas cultos musulmanes, lo que no se consigue plenamente hasta aproximadamente el año1250. El idioma árabe y los sistemas monetarios, pesas, las técnicas de construcción, agricultura y comercio seguirán mucho tiempo como antes de su irrupción, aunque los normandos establecerían la figura de "Reino" en el año 1130 con la coronación del entonces Conde Roger II. La religión islámica se manifestará en constante retroceso, siendo la propiedad de la tierra y su explotación por vias de feudalización los verdaderos factores dirimentes en la "reconquista" cristiana de la sociedad siciliana.

El color del marfil, simbolizando la blanca pureza, atraería a todos los peregrinos y ¡cómo no¡ a los magnates de la Iglesia que realizaban la Peregrinación y al adquirir estos báculos mostraban públicamente una cierta vinculación a los Santos Lugares. Aunque no consta que San Rosendo o San Ramón realizasen el viaje a Jerusalén es considerablemente probable que alguna persona de sus entornos respectivos lo hiciese y les fueran ofrendados como especial deferencia. Sí consta esta circunstancia en otros casos como el del Cardenal de Vitry y obispo de Acre respecto del báculo de Namur o Bruno Balbi, obispo de Torcello.

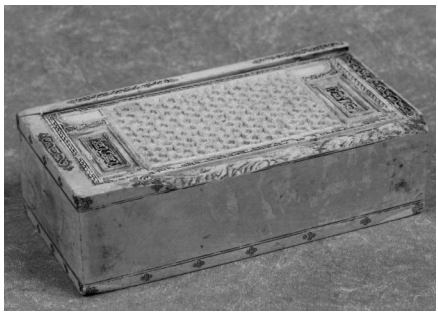
LA "CAJA DE BANQUERO O DE CAMBISTA"

Este originalísimo ejemplar fue descubierto el año 1998 en el relicario de la Catedral Ourensana y es el más completo conservado de esta tipología.

Considerado tradicionalmente, al igual que sus restantes paralelos, una "escribanía", "plumier" o "escritorio", he demostrado (*"o.c." Vol. II, pags. 412-417)* [10] que se trata de cajas instrumentales para uso de profesionales monetarios: cambistas, comprobadores o banqueros. He visto reafirmado este criterio [11].

Mide el ejemplar ourensano 22 por 11 y por 7 cms.

Consta de los siguientes elementos: Una caja externa rectangular de marfil con una batea que tiene distribución interior de cinco espacios al fondo; otra bandeja interna superpuesta a la anterior con distribución de ocho espacios, dos de ellos cerrados; y una tapa interior de la bandeja. Falta una tapa exterior corredera que he identificado por la exactitud de medidas con la conservada en el Museo Arqueológico Nacional (nº 63640). De esta forma sería el único ejemplar conservado completo.



La caja de Ourense, abierta y cerrada a falta de la tapa externa.

Los dos espacios cerrados de la bandeja tienen una breve inscripción tallada y coloreada en escritura árabe cúfica ornamental que dice: *"Al barakah" (la bendición).* La decoración de la tapa interna muestra una red de entrelazos semicalados a los que no he encontrado paralelos. Los bordes de la caja externa se decoran con un tallado de roleos clásicos del que existen numerosos precedentes y sucintas líneas de fina greca. La tapa externa (en el M.A.N.) será estudiada mas abajo.

Sofía Makariou, conservadora del Departamento islámico del Museo del Louvre, ha estudiado reiteradamente este ejemplar en diversos catálogos de Exposiciones, apuntando en su último trabajo sobre el tema (2005) a un posible origen hispano musulmán del siglo XI-XII. Por mi parte me muestro acorde con la fecha propuesta, aunque no he podido determinar definitivamente los elementos que conducirían a un origen andalusí. (GALÁN, "*o.c." Córdoba 2005, nº37004, vol II, pg.415-417).*

A la izquierda tapa exterior de caja, del Museo Arqueológico Naciona,l que se considera pudo pertenecer a la de Ourense

Expuesta esta pieza en 1999 en la Exposición *"Santiago, la Esperanza",* fue inicialmente recensada por Fernando VALDÉS (nº 6, pg. 636) que lo consideró obra de taller cairota, s.XII-XIII.

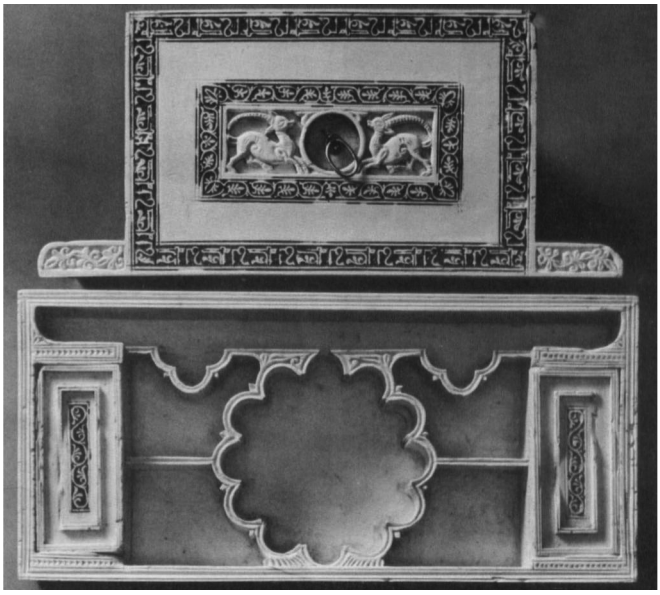
Ejemplares paralelos

Con exacto paralelismo son conocidos dos ejemplares: Uno en la Catedral de Toledo, hallado en 1976 en el relicario denominado "el Ochavo" (nº 133), recogida en el Inventario (1790) del Cardenal Lorenzana con el nº 50, folio 280, y estudiada por Manuel CASAMAR [12] junto a los precedentes que conoció (Klosterneuburg y MAN, Madrid). El estuche toledano solamente conserva la caja externa y su tapa corredera, decorada ésta con una palmeta tallada y un recuadro también tallado con el motivo del león que ataca a una gacela. Siguiendo a KUHNEL en su estudio sobre la pieza austríaco que seguidamente se describe. CASAMAR apunta, aunque con dudas, hacia un posible origen siciliano del s. XII-XIII, sin descartar un taller suritálico con influencias bizantinas y s. XI-XII. Con unas medidas de 22,5 por 11 y 6,9 es próximo al ourensano, aunque ligeramente mas alargado. (GALAN, nº 37003). Otro autor, DOMÍNGUEZ PERELA, descarta la procedencia hispano musulmana al atribuir origen oriental a las piezas que conoce (Madrid, Toledo y

Klosterneuburg), mediante un interesante análisis de "compresión de imágenes" al que asigna esa naturaleza.[13]

El otro ejemplar se encuentra en el Monasterio austriaco de Klosterneuburg (Chorherrenstiftes Museum, KG 152) donde estaba inventariado ya en 1558 como "*escritorio de San Leopoldo"* en referencia a San Leopoldo de Babenberg, fundador de ese Monasterio. San Leopoldo fue "margrave" (conde territorial) de Neuburg y falleció hacia 1150, siendo canonizado en 1458. Este ejemplar fue estudiado por KUHNEL [14] quien, al igual que mas tarde CASAMAR, duda sobre el origen siciliano del s.XII-XIII. Hay que señalar que el gran especialista alemán atribuye esta procedencia a varias piezas dudosas a las que no encuentra un acomodo mas ajustado, lo que resta validez a la suposición, además de otras muchas razones técnicas y artísticas. Otro autor germano RÖHRIG le atribuye un origen egipcio del s. XII.[15] Es en todo caso, una de las escasas piezas que quedan del tesoro de los Babenberg. (GALÁN nº 37002).

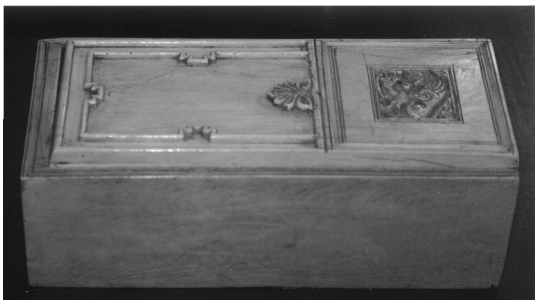
Consta de la caja exterior (mide 25,5x13x8,5, la mayor de las tres conocidas), la batea interior con su tapa es equivalente a la ourensana, pero donde las inscripciones de los espacios cerrados se han sustituido por tallas de roleos, figurando en el friso perimetral de la tapa interna una inscripción cúfica que repite al menos 24 veces la palabra *Al barakah*, por último la batea o bandeja de fondo; ambas bateas con distribución casi idéntica a la del estuche ourensano. En Klosterneuburg la tapa interna tiene una anilla-tirador central del que carece la caja de Ourense y en torno a la misma se articula una talla con dos cápridos enfrentados, no demasiado diferentes de alguno de los ya conocidos en los marfiles taifas toledanos de Cuenca (arqueta de Palencia (MAN 57371), la tapa externa muestra palmetas y un recuadro de león y gacela semejantes a los del estuche de la Catedral de Toledo.



Caja del Monasterio Klosterneuburg, Austria.

En el Museo Arqueológico Nacional (nº 63640) existe una lámina de marfil que es en realidad la tapa externa de uno de estos estuches, adquirida a mediados del siglo XX en el comercio de antigüedades de León y que mide 21x9/9,2 cms y 1,5 de grosor. Verificadas sus medidas con la caja de Ourense, puede afirmarse que se trata de la extraviada tapa externa de la misma, habiéndose comprobado mediante una réplica en cartulina. (GALAN, nº 37001)

Esta placa , decorada con una palmeta tallada, al igual que los estuches de Toledo y Klosterneuburg, presentaba un amplio espacio liso que fue aprovechado, tal vez en el s.XVI, para grabar mediante punzón un dibujo que siempre ha sido insuficientemente observado ("*un caballero besando el manto de la Virgen....")*. En realidad se trata de un caballero arrodillado, acompañado por dos ángeles que entrega un niño desnudo (su propia alma) a un Santo cubierto por un gran manto (¿San Martín?).



Caja del Museo de la Catedral de Toledo

Hay precedentes de algunas de las decoraciones reseñadas: son muy numerosos en el arte musulmán los frisos de roleos y las palmetas (equivalentes en parte a los "arabescos" sicilianos y nazaríes), la expresión *Al barakah (la bendición)* sin el añadido canónico obligado *min Allah (de Allah)* sugiere un contexto algo convencional, tal vez un destino dirigido a no musulmanes, como sería el caso de los judíos que ejercieron la profesión bancaria en casi todo el ámbito del Islam, ya que éste, al igual que el cristianismo medieval, no alientan precisamente ese tipo de profesiones por no aceptar el pago de intereses. Por último el tema del león y la gacela es recurrente tanto en el arte bizantino (lucha del bien y del mal) como en el islámico (motivo tradicional e incluso popular al que cabría incluso desprender de interpretaciones simbólicas distintas de la que sugiere la relevancia del poderío del fuerte). Este motivo ya se encuentra en una placa copta de madera (Museo copto de El Cairo nº10519) del siglo VI-VII procedente de Aphroditopolis y adquiere especial importancia en placas de piedra bizantinas (s.X-XIV) existentes en el Museo Bizantino y en varias iglesias atenienses como en la pequeña Kapnikareas (s.XI) situada en un ensanche de la céntrica calle Ermou.

Placa de piedra en la Iglesia ateniense Kapnikareas.

En cuanto a las "cajas" que nos ocupan, existe gran variedad de modelos y épocas: Hay una copta del s.VI-VII (Museo del Louvre AF 900) obtenida en una excavación de 1905 en madera y compuesta por el cuerpo con fondo tallado y distribuído, batea intermedia y tapa; hay otra árabe hecha en ébano del Sudán (Louvre MAO 324) legada al Museo en 1955 de la que se conserva solamente el cuerpo inferior y que lleva una amplia inscripción en cúfico básico donde se lee la dedicatoria *"li l naqqad" (para el comprobador de monedas)* que nos permite asegurar la función de estos estuches. He localizado ejemplares nazaríes como el de la colección March, Palma de Mallorca (nº 142) y otra vendida en Christie's de Londres en 2002 a un coleccionista (lote 103 de 15 de octubre de 2002), en madera taraceada y compuesta solamente por la distribución clásica de fondo y una tapa externa. Ejemplares yemeníes, persas, egipcios y sirios, en madera y hasta en cerámica, desde los s.XII al XVIII, componen una amplia muestra. Incluso ha de mencionarse la magnífica colección del Museo de la Ciudad de Valencia con ejemplares de los s. XVIII y XIX, destinados a los verificadores municipales de pesas para monedas, joyería y orfebrería.

Caja de pesas árabe del Museo Del Louvre. Ejemplar en madera.

El instrumental de estos profesionales constaba de juegos de pesas, balanza de dos platillos y material de contraste para verificar el metal y su ley. El espacio disponible para estos menesteres contrasta notablemente con el necesario para los escribanos que, por lo menos hasta el s. XVI, precisaban preparar el papel antes de escribir para lo que eran necesarias tijeras, piedras de alisar, además de los *kalam (plumas),* tinta, arena de secar, afilador, cortaplumas, etc.[16] Tan solo a partir de los *taqym* turcos del s. XVII el material de escribano (plumas, tintero y cortaplumas) será algo esencialmente transportable, puesto que el papel ya se encuentra preparado en todas partes.

Es difícil determinar el origen de los tres ejemplares que conforman esta serie (Klosterneuburg, Toledo y Ourense, una vez esclarecido que la placa del Museo Arqueológico corresponde a la tapa exterior del ejemplar gallego) por cuanto la diversidad de elementos en ellos presentes no son unidireccionales: Así, las placas de león y gacela en violento escorzo o la tapa exterior con cierre corredero a bayoneta nos aproximan a Bizancio; el tipo de caligrafía ornamental cúfica o los animales de la tapa interna del ejemplar austríaco nos hacen pensar en los reinos taifas hispanos mas cultos (Toledo o Sevilla) tanto mas probable si la datación se situase a finales del siglo XI; no pudiéndose prescindir tampoco de una conside-

ración egipcia habida cuenta de la multipolaridad del arte islámico, posibilidad que se refuerza si la cronología se retrasase a finales del s. XII. Cabe descartar, sin embargo, el origen siciliano (plenitud del s. XII) o el egipcio de la etapa más creativa del arte fatimí (finales del X y principios del XI), por la ausencia de elementos claramente asimilables con estos periodos. Una evaluación de la cronología por métodos científicos en al menos dos de los tres ejemplares existentes, arrojaría una necesaria claridad.

LAS CAJAS Y ARQUETAS SICILIANAS

Son cuatro ejemplares hallados en 1998 en el relicario catedralicio. Dos *cajas* prismáticas con planta rectangular y tapa plana y dos *arquetas* con planta rectangular y tapa en pirámide truncada (ataudada) con cuatro vertientes (taludes) y plataforma central, decoradas con dibujos en colores negro y dorado y alguna con inscripción árabe en caligrafía cursiva *nesjí.* Herrajes lanceolados en bronce dorado.

Caja siciliana con animales pintados y sin inscripción

Mide 13 cm de largo, por 7 de ancho y 7 de altura

Herraje completo formado por dos bisagras y un aldabón con placa de cerradura, reforzado con pieza de latón en el borde superior izquierdo. En el plano de la tapa se observan dos gacelas, una de ellas poco perceptible, y dos pavos reales. En cada uno de los laterales un guepardo o leopardo de caza (también denominado onza o cheeta) animal domesticable muy frecuente en los marfiles de este estilo. En el frontal dos aves explayadas con flor en el pico y en la cara trasera otra avecilla similar en perfil lateral y restos de otra semiborrada. Todos los animales se presentan "en campo", es decir, sin estar encerrados en círculos, lo que pone de relieve una datación algo mas tardía. Motivos de sencillísimos punteos vegetales o marcas de los clavillos de marfil que unen las placas completan la decoración.

Su estado de conservación es mediocre, faltando los dos frisos laterales de la tapa, uno de ellos sustituído por la pieza de latón y deteriorado el friso trasero de la tapa. La esquina trasera izquierda del cuerpo de la caja se encuentra desclavada.

La he clasificado en la serie de marfiles sicilianos D1 (GALÁN, *"o.c." 2005, nº 13038)* y correspondería a manufactura palermitana de finales del siglo XII o primeros años del XIII.

Entre sus paralelos, unos 18 ejemplares de esta serie, destacamos una arqueta y dos cajas: La primera en el Museo del Vieux Château de Laval, procedente de la Colegiata de San Tudualdo, obispo de Trèguier; una caja en la Catedral italiana de Veroli (Tesoro nº 71) y la otra en el Museo Bargello de Florencia (85c) donde ingresó procedente de la colección Carrand, tras haber pertenecido al pintor español Mariano Fortuny quien la compró en Roma en 1873, un año antes de su muerte. Los tres ejemplares son bastante mayores que la caja ourensana (miden 32,5, 27 y 29 cm de largo respectivamente) y todos ellas, dado su mayor espacio, se adornan con caballeros halconeros. En otros ejemplares las pinturas se encuentran excesivamente deterioradas. Corresponden a una datación en que el árabe está dejando de ser la lengua principal de Sicilia y los artistas pintores parecen haber olvidado su escritura.

Museo Bargello, Florencia

Caja siciliana con inscripción y pinturas encerradas en círculo.

Mide 13 por 7 y por 7 cms.

Herraje lanceolado en bronce dorado de dos bisagras y aldabón, éste roto antes de encajar en la placa de cierre. De las diez placas de marfil que la componen faltan tres (ambos frisos laterales de la tapa y el lateral derecho del cuerpo) estando rota una esquina inferior de la placa trasera. En el plano de la tapa hay adornos pintados de "arabesco" sencillo y dos pavos reales "en campo" como es muy habitual. La cara delantera presenta dos arabescos encerrados en doble círculo, el lateral izquierdo que se conserva un pavo real también enmarcado por círculo y la cara trasera un medallón de doble círculo encerrando un guepardo. El friso trasero se adorna con un "cordón" dibujado, imitando a los clásicos cordones tallados en tanto que el delantero presenta una inscripción en árabe nesjí de estilo siciliano donde se lee repetido: *Izz yaumn (gloria y felicidad).*

La conservación del ejemplar es tam-

bién mediocre pues, además de las tres placas ausentes, algunas otras están sujetas con cordelería al haber perdido los clavillos de marfil originarios.

Lo he clasificado en la serie siciliana B3 que comparte con otros veinticinco ejemplares, la mayoría de los cuales conservan inscripciones similares y motivos pictóricos entre medallones circulares, considerando corresponde a los decenios centrales del siglo XII, (GALÁN, nº 13039).

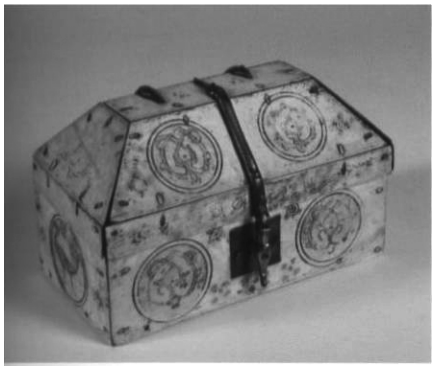
Entre estos paralelos mencionaremos en primer lugar los conservados en colecciones españolas: Arqueta del Instituto Valencia de Don Juan (I 4861), caja de la Catedral de Toledo (nº 134 del Museo) y la caja Estany del Museo de Artes Decorativas de Barcelona (nº 37966). Se mencionarían también una arqueta del Louvre (D 4342) cedida por el Museo de Artes Decorativas de París y las cajas Stroganoff de la Galleria Sabauda (Galería Real de los Saboya) en Turín (inv 245) o la conservada en el Tesoro de la Iglesia de Santa Ana de Apt (Vaucluse).

Arqueta siciliana con inscripción y pinturas en medallones circulares

Mide 13 por 7 y por 8,5 de altura.

Clasificada en la misma serie que el ejemplar anterior (B3) es cronológicamente contemporánea, (GALÁN, nº 12103).

Herraje completo de dos bisagras, aldabón y placa de cierre, en bronce dorado y terminales lanceolados. Como todas las arquetas, su programa decorativo es más complejo que en las cajas, ya que ahora ofrecen 13 placas para decorar (sin contar la del fondo). No hay pinturas en la breve plataforma superior. Los taludes de la tapa presentan medallones circulares con un par de arabescos (frontal), arabescos acorazonados en campo (ambos taludes laterales) y un pavo real encerrado en círculo (trasera). Las caras del cuerpo tienen dos medallones de arabescos (cara frontal), una gacela en medallón (trasera) y sendos pavos reales en medallón circular (ambos laterales). Los espacios vacíos se decoran con florecillas de síntesis o pajarillos en campo con flores en el pico (cara trasera). De los cuatro frisos de la tapa el frontal presenta una inscripción como la de la caja anterior y con el mismo texto.



Sus paralelos son, obviamente, los mismos citados.

Arqueta siciliana con aldabón roto, sin inscripción y pinturas peor conservadas

Mide 13 por 7 y 8,5 de altura.

Clasificada en la serie siciliana C 2 (GALÁN, nº 12102), corresponde a una cronología mas moderna que los dos ejemplares anteriores (B3) y algo anterior al primero (D1), es decir sobre los decenios 7º y 8º del siglo XII.

Su herraje, semejante a los de las piezas anteriores, tiene roto el extremo inferior del aldabón. En cuanto a las placas de marfil falta el friso derecho de la tapa. La decoración, peor conservada que en la arqueta anterior, muestra medallones circulares: dos de ellos contienen sendas gacelas (placa delantera del cuerpo), guepardo (en las placas laterales) y un pavo real (placa trasera). En los taludes de la tapa se observa un guepardo (trasera), hallándose muy deteriorados los del talud frontal y con arabescos sin enmarcar ambos taludes laterales. En los frisos, prácticamente borrados, únicamente se perciben restos de florecillas.

La serie C2 comprende unos 22 ejemplares entre los que se seleccionarán los paralelos mas próximos al ejemplar que se está considerando. Todos ellos se caracterizan por haber renunciado a la inscripción árabe, siendo en realidad una continuación menos cuidada, de la serie B3. Entre los procedentes de colecciones españolas citaremos: Arqueta que fue de la Catedral de Zamora, vendida en 1926 al Sr. Castillo-Olivares y actualmente en la coleccion Bartolomé March (nº 92) de Palma de Mallorca; caja del Instituto Valencia de Don Juan (I.4863); otra caja de la colección March (nº86) y dos botes actualmente en paradero desconocido, uno que fue de la colección Serra Vilaró de Barcelona y otro de la Catedral de Toledo (nº 48, folio 28 del inventario del Cardenal Lorenzana. Ejemplares también muy próximos serían la arqueta de San Emerando en el Museo Diocesano San Ulrich de Ratisbona; una caja en el Tesoro de la Catedral de Halberstadt (nº 54), y otra arqueta de la colección Ciccio de Capodimonte (nº 772).

Arqueta del Museo
San Ulrich de Ratisbona
(Regensburg)

Los musulmanes en Sicilia

La isla mediterránea se había constituído en *tema* (provincia) del Imperio Bizantino y había sido capaz, gracias a la potencia de la armada imperial y a sus fortificaciones, de contener los intentos de desembarco árabes promovidos por los gobernadores *abbassíes* desde Kairwan (años 740 y 753), ya que era considerada tierra de conquista (*Dar al Harb).*

Se relativo aislamiento y lejanía de Constantinopla la habían convertido en zona apropiada para el exilio y la deportación de enemigos políticos, por lo que fue también propicia para sublevaciones y desencuentros. En una de ellas y con objeto de convertirse en Emperador, el *turmarca* Eufemio (marqués o jefe militar de Sicilia) pidió apoyo al monarca *aglabí* de Túnez Ziyadat Allah ibn Ibrahim (817-838) perteneciente a la dinastía árabe *Quraishí-aglabí* que desde el año 800 gobernaba la Ifriqiyya con plena independencia. Aprovechó Eufemio el malestar creado en todo el Imperio con la proclamación de la segunda iconoclastia decretada por León el Armenio el año 813.

El monarca aglabí tenía firmados acuerdos de no agresión con el *estratega* (gobernador) de la Isla, pero tentado por la facilidad del triunfo rompió los acuerdos. Declaró la *Yihad* (Guerra Santa) y nombró a un personaje de su Corte, Assad ibn al Furat, para dirigir la conquista. Se formó un ejército muy heterogéneo de cerca de 10.000 hombres en el que se integraron contingentes beréberes, persas, árabes, andalusíes y negros. Recordemos, de paso, que en la época de Hixem I y ‘Abd el Rahman II el emirato, ya independiente, de Al Andalus registraba importantes conflictos sociales que facilitarían la emigración de ciudadanos para participar en una tentadora aventura que prometía sustanciosas ganancias.

El desembarco se produjo en 827 en la zona de Mazara y estuvo a punto de fracasar por el apoyo veneciano a la armada imperial y la inesperada resistencia de la capital, Siracusa. La intervención de una flota de piratas andalusíes capitaneada por un aventurero llamado Ferlagus sería decisiva para consolidar el intento. Aunque Siracusa no cayó hasta 865, la ocupación de Panormus (Palermo) en 831, al otro extremo de la Isla, resultaría esencial para dotarse los ocupantes de una ciudad-eje. La ocupación completa no se produce hasta 965, cuando hacía mas de medio siglo que los Califas *chiítas-fatimíes* habían sustituído a los *aglabíes* en Túnez y la Sicilia musulmana ya devenía independiente.

El año 909 un árabe heterodoxo, el visionario predicador Ubayd Allah el Mahdí se había hecho con el poder en Túnez, autodesignándose Califa. Las doctrinas *fatimíes* (de heterodoxia *chiíta)* y la obediencia a sus Califas no pudieron imponerse en Sicilia que había registrado una importante inmigración de musulmanes de diversas procedencias, mayoritariamente *sunnitas* (ortodoxos islámicos), llegados desde Creta, Cerdeña, Baleares, Marruecos, Túnez, Argelia y principalmente Al Andalus, junto a árabes de Siria, Iraq y Egipto. La población de origen griego quedaría situada principalmente en Siracusa y el entorno oriental,

los beréberes en las zonas montañosas del interior o en el rústico Sur y los árabes y andaluces cubrieron la escasa demografía del Norte y sobre todo poblaron la región de Palermo que pasó de 3000 habitantes a casi 500.000 en pocos años. Palermo se convirtió a una de las ciudades "más populosas" del Islam y la agricultura, en su privilegiada Conca d'oro, en la más avanzada del mundo.

Los *fatimíes* habían enviado desde su dominio tunecino un gobernador (año 937) que rodeado de fieles beréberes de la tribu *kutama* apenas podía salir de su fortaleza palemitana, la Jalisah (la elegida). Duró poco un régimen fatimí tan restringido, pues el año 948 un noble emir árabe de antiguo origen yemení, Hassan ibn 'Ali Al Kalbí, creó un emirato independiente hereditario que duraría un siglo y alcanzó gran florecimiento cultural y económico.

En 1038 el *Basileo* bizantino Miguel IV intenta recuperar Sicilia contratando un ejército de aventureros escandinavos entre los que se encontraba un jefe normando Guillermo de Hauteville "Brazo de hierro" que consiguió reconquistar Siracusa (1040) pero sería derrotado seguidamente por refuerzos tunecinos enviados por los nuevos monarcas *ziríes* de Túnez a quienes solicitaron ayuda los sicilianos.[17] Apenas repuestos de este intento los árabes sicilianos no fueron capaces de asumir la situación porque descompusieron su unidad creando tres *taifas*: Siracusa, Catania y Palermo. Para colmo el *qadí* (juez superior) de Siracusa, Al Thumna, y el *malik* Ibn Thymnah de Catania contrataron al propio normando Hauteville para unificar la Isla. El jefe normando acababa de obtener del Papa Nicolás II (1059-1061) un ducado en el Sur de Italia y se aprestó a conquistar Sicilia en 1060. Con el apoyo de sus aliados árabes pactó en 1072 la capitulación de Palermo (*Balerm)* y concluyó la conquista cuatro años más tarde. Incorpora así la Isla como condado para su hijo Roger I de Hauteville (Altavilla desde ahora) y que se tranformaría en Reino el año 1130 con Roger II.

Roger II sería un gran protector de sus súbditos musulmanes, cuyas costumbres y lengua compartió. Su madre, Adelaida, casó en segundas nupcias con Balduino, Rey de Jerusalén (1110) estableciéndose así una directa relación entre ambos Reinos. La muerte de Roger (1154) desencadenó una etapa de "antiarabismo" por parte de los nobles normandos y señores territoriales, comenzando la descomposición de una sociedad fructífera en la que convivieron griegos, árabes, normandos, latinos y judíos. Tras la conquista de Jerusalen en la 1ª Cruzada (1099) se había iniciado un gran periodo de Peregrinaciones cristianas que partían de los puertos sicilianos de Mesina y Palermo a bordo de naves genovesas, sicilianas o venecianas.

En 1166 comienza el reinado de Guillermo II "el bueno" y con él el restablecimiento de la tolerancia hacia los musulmanes, aunque con notoria pérdida de la religión islámica, como pudieron observar los viajeros árabes Al Idrissi (1170) e Ibn Yubayr (1185), aunque realizasen grandes elogios de la ciudad de Palermo. La muerte de Guillermo (1189) [18] supuso otro retroceso en la situación de los

árabes por la renovada presión de los señores feudales y de los dignatarios eclesiásticos que los arrinconaron en las zonas montañosas del interior o forzaron su emigración a África. Por último en 1222 fueron trasladados por Federico II (Emperador de Alemania y Rey de Sicilia) a Apulia tras pactar con el Jefe musulmán, el Emir Ibn Abbad, esa emigración con el fin de protegerlos. Años mas tarde, contingentes musulmanes apulitanos defendieron en el campo de batalla al hijo de Federico, el Rey Manfredo, en la batalla de Foggia (1254) contra las tropas francesas y pontificias. [19]

Los marfiles sicilianos

Es considerablemente importante Sicilia como productora de marfiles de tipología musulmana. Descartando piezas pequeñas de marfil (figuras de ajedrez, peines, báculos, empuñaduras de armas) y taraceas, he catalogado casi 700 objetos de marfil de los que al menos 189 pertenecen con seguridad a este origen, y que se acercarían a 200 al considerar algunos hoy desaparecidos, sobrepasandose esa cifra al tener en cuenta casi una docena de ejemplares recientemente salidos a la luz y aun pendientes de estudio,.

Si se tienen en cuenta, además, las derivaciones postreras del estilo siciliano (siglos XIII y XIV) e incluyendo imitaciones, alcanzaríamos los 240 ejemplares entre cajas, arquetas, botes, cofres y arcas, reducidos a unos 225 al eliminar determinados ejemplares dudosos que he preferido de momento segregar. Cabría añadir los peines pintados o las cabeceras de báculo que sumarían otras 35 unidades con lo que llegamos a una cifra total entre 260 y 275 productos.

Este gran número de piezas se distribuye por todo el ámbito europeo, principalmente en los paises mas vinculados al Imperio Germánico (Alemania, Austria, Suiza, Italia y Paises Bajos) con extensión a otros también partícipes de la "Europa peregrina" (Francia, España). Aún teniendo en cuenta la gran redistribución que ha ocasionado el comercio del arte, aún se localizan en Italia unos 60, en el territorio germano-austriaco cerca de 70, Bélgica y Holanda 17, en España 36, en Francia 30, en Inglaterra 16, a los que se sumarían los Estados Unidos con al menos otros 20, y otros más en Dinamarca, Canadá, Rusia, Egipto, Qatar o Grecia.

A pesar de ello se tardó mucho en determinar su origen. Al principio los estudiosos deslumbrados por las tallas cordobesas en marfil apenas valoraron los primeros objetos pintados que llamaron su atención como los ejemplares pintados con figuras humanas en la arqueta Durlacher del Museo de Berlín (KFMV 60), o los Botes Homberg (uno en Louvre MAO 441, otro en el Metropolitan neoyorquino, 55.29.2). Al aparecer estas figuraciones con un parecido con los dibujos *mina'i* de las cerámicas persas fueron considerados de esta procedencia, especialmente por el profesor berlinés Ernst DÍEZ en 1910, y al que replicó el también alemán Ernst KUHNEL en 1914 al establecer su parecido con las pinturas murales sicilianas de la Capilla Palatina de Palermo y la Catedral de Cefalu, recogiendo la intuición del especialista francés Gastón MIGEON (1907) o del alemán

LAUER (1906). DÍEZ, mas tarde (1915), aún especuló con su realización por un grupo mediterráneo "*pseudo islámico*".

A pesar de la consolidación tipológica siciliana, todavía en 1950 MONNERET DE VILLARD resucita la búsqueda de parentescos iranios y en 1986 DOMÍNGUEZ PERELA encuentra que el arte síciulo "*tampoco es ajeno a las fórmulas de la ciudad del Guadalquivir"* en referencia a las tallas cordobesas, siguiendo tal vez las localistas opiniones de MONTOYA (1976). Sin embargo los estudios de COTT (1939), a quien tímidamente sigue FERRANDIS (1940) y de PINDER WILSON & BROOKE (1970, 1973) resultan definitivos en consolidar el origen siciliano de este grupo de productos.[20]

Sin embargo el arte síciulo se ha considerado como un bloque uniforme, sin variaciones temporales, lo que se contradice profundamente al estudiar la historia de Sicilia y la evolucuión de su espesa sociedad multiétnica. Por ello he introducido unos párrafos anteriores para situar la cuestión en su ámbito histórico.

Hay que descartar aspectos como la influencia fatimí en el arte siciliano que en realidad tiene escasa profundidad dadas las diferencias religiosas y sociales que generaron y su escasa duración temporal. Además, el arte fatimí en su etapa tunecina, que es la que mas pudo afectar a Sicilia, apenas ha dejado vestigios de interés, en tanto que su etapa egipcia se desentendieron totalmente de la Isla como demuestra que la ayuda contra la primera invasión normanda viniese de los beréberes *ziríes* y que tanto la caligrafía como los manifestaciones artísticas síciulas no guardan especiales referencias egipcias. Pero cabe incluir otras influencias: la persa y la andalusí especialmente, como reflejo del posible origen de algunos artistas, lo que nos aproximaría a semejanzas desde el principio detectadas. Ya se ha visto que entre los inmigrantes a la recién conquistada Sicilia (s.IX) hubo persas y que todavía en el s. XI y como consecuencia de la *fitna* que acabó con el Califato cordobés, hubo muchos andalusíes que emigraron a una Sicilia todavía no conquistada por los aventureros normandos. También ha de rechazarse la nominación de *arte síciulo-normando* al que nos ocupa, puesto que la aportación artística de los rudos guerreros nórdicos fue absolutamente inexistente y ni siquiera allegaron elementos decorativos vikingos como había ocurrido en otras latitudes. Por ello el nombre de *síciulo-árabe,* utilizado por COTT, resulta absolutamente apropiado.

A la izquierda detalle de una arqueta siciliana del Museo Islámico de Berlín.

En una sociedad culturalmente avanzada, pero posiblemente poco jerarquizada, como la Sicilia árabe del s. XI sería habitual el regalo de bodas consistente en cajitas de marfil y se demuestra con la existencia de ejemplares que expresan mediante ins-

cripciones textos característicos de tal circunstancia: Arqueta de la Catedral vieja de Marsella; arqueta procedente de la Catedral de Bari (Museo Victoria&Albert 603/02); caja del Museo de la Haya; arqueta del Museo Islámico de Berlín (KFMV 60); Caja que fue del tenor Caruso (Colección neoyorquina Kevorkian). En algún caso: cajas del Museo Cluny (CL 9698) y del Museo catedralicio de Trento, exhiben incluso versos amorosos de contenido erótico.

La conquista normanda modificaría poco a poco la estructura social siciliana, comenzando por el reparto de tierras a los nobles normandos, pero sin afectar tal vez en profundidad a la sociedad urbana. El establecimiento de talleres reales, las NOBILIS OFFICINAE, (el año1133), comprendía tallleres de sedería, orfebrería y joyería, pero no los marfiles que debieron seguir siendo un trabajo artesanal en los zocos palermitanos. Incluso las muestras, una decena de ejemplares, subsistentes en la propia Capilla Palatina del Palacio normando, no permiten asignarles una calidad apropiada.

Desde principios del siglo XII comienzan las Peregrinaciones a Tierra Santa, que continuarán casi 90 años hasta la reconquista de Jerusalén por Saladino tras derrotar a la III Cruzada (1189-92) [21]. De esta forma se registra un largo periodo de relativa estabilidad para los peregrinos a pesar de la enorme inconsistencia política de la región y aun tras la III Cruzada, varios años de posible peregrinaje mediante pagos elevados, lo que debió ocasionar una considerable reducción de los viajes. Cuando tras el tratado de Jaffa se pueden reanudar, ya iniciado el siglo XIII, las circunstancias religiosas, la obtención de reliquias, e incluso su culto y formas de exhibición han cambiado, afectando a las cajas de marfil ya que el aprovechamiento de los recipientes eborarios sicilianos está estrechamente unido a las reliquias.

Bote siciliano del Museo Lázaro Galdiano

Las antiguas cajas matrimoniales musulmanas de venta en los zocos habrían sido pronto descubiertas por los peregrinos que desde Sicilia embarcaban a Tierra Santa con la pretensión adicional de obtener allí reliquias, más o menos auténticas, para donar a Iglesias y Monasterios de sus paises de origen. Los recipientes de marfil, cajas y arquetas, resultaban atractivos y ricos para esta finalidad por su color y decoración. Poco importaban los textos árabes y los exóticos dibujos que, antes al contrario, permitían reafirmar con su traza oriental la

autenticidad de su contenido. Sin embargo los artesanos y comerciantes musulmanes de Sicilia, al multiplicar la producción reducirían su calidad y tamaño y también, con el transcurso de los años simplificarían los elementos gráficos hasta convertirlos en meramente repetitivos y religiosamente inocuos, en tanto que los textos también se reducen a meras fórmulas amables para acabar desapareciendo cuando muchos de los artesanos no aprendieron a escribir.

Más tarde los objetos tradicionalmente vendidos como relicarios, principalmente cajas y arquetas, disminuirán lógicamente su producción para ser sustituídos por botes (pyxis) confeccionados para atender una demanda diferente y mas acorde con la nueva liturgia romana: su utilización como depósito de las sagradas formas. Aunque existen botes de indudable producción anterior, la mayoría pueden datarse en los años finales del siglo XII y los principios del XIII. Curiosamente he registrado algunos casos de objetos de marfil construídos con elementos buscadamente atávicos y en desuso para satisfacer a algún cliente caprichoso, utilizando escritura cúfica (bote Harris, hoy en el Museo Lázaro Galdiano, inv.3170); empleando elementos orientales mas modernos como la caligrafía nesjí realzada (caja Harris, en el mismo Museo madrileño, inv. 3200) o con elementos decorativos nuevos de destacada originalidad como la arqueta reconstruída de San Feliú (Museu d'Art de Girona, nº 26).

Incluso, en evidentes concesiones a la clientela, los artistas recurrirán a dibujar en forma más o menos discreta elementos de indudable sentido cristiano comenzando por la inserción de notorias cruces: Arqueta Alicia de Rothschild, en Waddesdon Manor o la famosa arqueta elíptica del Museo del Duomo de Trento y acabando por pintar dignatarios cristianos como ocurre en un bote del Instituto Valencia de Don Juan (I. 4869). Finalmente se fabricarán sin decoración alguna.

Arqueta de San Feliu, Museo Diocesano, Girona

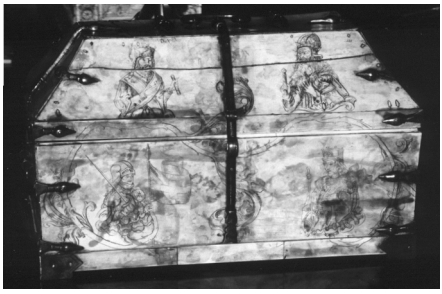
En no pocas ocasiones los monjes o sacerdotes europeos que recibían estos recipientes, tal vez alarmados por una intromisión de "elementos infieles" en sus santuarios recurren al borrado más o menos meticuloso de inscripciones y dibujos como muestran muchos de ellos.

El prestigio centenario de estos recipientes ocasiona, por otra parte, durante los siglos XIII y XIV una imitación retrospectiva de los mismos una vez desaparecidos los artistas sículos tras el traslado promovido por Federico II, ya que en su nueva ubicación de Apulia no encontrarían los musulmanes ni mercado ni qui-

zás abastecimientos de materia prima. Esta imitación se registra en al menos tres ámbitos: uno el Sultanato nazarí de Granada donde surge una producción relativamente amplia pero muy poco estudiada de arquetas, cajas y botes; a veces de clara imitación siciliana, incluso en textos y dibujos, como en la arqueta Pitcairn del Museo de Filadelfia, la arqueta de la Concatedral de San Pedro en Soria; la nº 136 del Museo de la Catedral de Toledo; la nº 76 del Museo de la Catedral de Girona o varias de la colección palmesana reunida por Bartolomé March Servera. Otra derivación imitativa se produce en la región mosana donde con motivo de una amplia reestructuración del relicario de la Basílica de San Servatius en Maastrich se confeccionan numerosos objetos en marfil en blanco sin decoración. El tercer caso es la producción en Italia de una serie no demasiado amplia, no llegan a la veintena, de recipientes ebúrneos realizados con gruesa pintura dorada e incluyendo en algunos casos elementos decorativos góticos: de esta serie recordaremos como ejemplos el cofre Huguet (Museo del Louvre OA 7778); la caja Carrand del Bargello de Florencia (67c); el bote del Metropolitan Museum de Nueva York (30.95.175) ; el de la catedral de Palermo (Tesoro nº 639) o la placa "del arquero" de la abadía de Montecassino, que debió ser tapa de un pyxis.

Bote de la Catedral de Palermo

Incluso mas tarde, ya en el siglo XIV y aún a finales del mismo hay arquetas sicilianas reformadas para su adaptación a nuevas ocasiones como la arqueta "de los escudos" del Museo Victoria& Alberto de Londres (369/1871) o la interesantísima "de los Reyes de Sicilia" en el Museo Lázaro Galdiano (inv.2924) que contiene retratos de catorce personajes que he identificado con toda verosimilitud como Reyes de Sicilia y que pudo ser utilizada como regalo de bodas a la Reina Maria de Sicilia y su esposo Martín el joven, hijo del Rey de Aragón Martín I "el Humano".



A la derecha arqueta del Museo Lázaro Galdiano con representaciones de los Reyes de Sicilia. Rehabilitada en el s. XIV sobre un ejemplar muy anterior.

Tales perspectivas permiten poner en duda un cierto número de unidades que podrían ser auténticamente sicilia-

nas, nazaríes o incluso de alguna otra procedencia hoy no sospechada, a pesar de que la tipología de herrajes, la caligrafía o las características técnicas de las placas ayudan a la identificación cuando existen. La actividad de los comerciantes genoveses y venecianos también fue manifiesta en estos artículos cuando habían cesado las peregrinaciones y cerrado los zocos de Palermo. Por ello es imposible conocer la exacta procedencia de los continuadores itálicos: Milán, Génova, Venecia o incluso pequeñas ciudades, pudieron acoger a los pocos artistas que aparejaron estos trabajos.

Un último aspecto a considerar es que la amplitud de la producción sícula de marfiles exige conocer la procedencia de la materia prima que fue tan preocupante en los marfiles hispano-musulmanes. En el caso siciliano era tradicional desde tiempos antiguos el paso por puertos de la Isla del marfil africano destinado a Roma que embarcaba en el puerto de Sabratha en la costa libia y atestiguado por las marcas de *navicularii* en la plaza de las Corporaciones del puerto de Ostia. En la época y lugares que nos interesan sabemos por el cronista Ibn Idhari que los *ziríes* de Túnez que gobernaron entre 972 y 1148 en que fueron desplazados por los *almohades,* recibían colmillos directamente desde el Sudán Oriental a través, posiblemente, de la ruta transahariana de Tombuctú con lo que el suministro a Sicilia no dependía en absoluto de los *fatimíes* egipcios. La cobertura del suministro desde la ocupación almohade hasta la sustitución de éstos por los berébere*s hafsíes* en 1229 pudo seguirse produciendo por la misma vía, pues los cronistas árabes que visitaron Sicilia en esos años no relatan especiales controversias de los almohades ni con los sicilianos ni con los comerciantes genoveses que desarrollaban el comercio en el Mediterráneo occidental en la segunda mitad del siglo XII.

A la derecha bote con figura de Obispo, Instº Valencia Don Juan

La conjunción de los datos históricos y circunstancias expuestos, en base socioeconómica y con interpretación de los elementos artísticos observados, me llevó a diseñar y proponer una clasificación de los marfiles sicilianos que se centra en siete grupos principales y varias subdivisiones:

Grupo A, que comprendería parte del s. XI cuando suponemos que comienza la producción local y los principios del siglo XII, decenios 1º y 2º en que con el asentamiento de los Reinos normando y de Jerusalén empieza el período principal de peregrinaciones. Lo he subdividido en 4 subgrupos según el factor de posibles destinatarios o tipología de las representaciones. Se

caracteriza por las piezas grandes o buen número de botes. Comprende en total unas 23 unidades.

Grupo B, en el que se reducen al mínimo los textos árabes y se concentra la producción en piezas de tipo mediano, simplificación decorativa y desaparición de los botes, menos aptos para la presentación de reliquias. Comprende 29 unidades y está subdividido en 3 subgrupos debido a las especiales caracerísticas de algunos ejemplares. Se situarían aproximadamente en los decenios 3º al 6º del siglo XII.

Grupo C, en el cual continúa la labor de simplificación quizás debida a la mayor presión de la demanda y la supresión de los textos árabes. Comprende 24 unidades subdivididas en dos agrupaciones que presumimos se sitúan en los decenios 7º y 8º del siglo XII, concluyendo probablemente con la muerte de Guillermo II.

Grupo D, que se plantea como un amplio periodo de decadencia: decenio final del siglo XII y primer cuarto del XIII. Subdividido en 9 subgrupos comprende 90 unidades en los primeros ocho y 37 en el noveno. Se registra un notable incremento en la producción de botes, casi inexistentes en B y C y que llegan a ser el producto mayoritario, 60% en el subgrupo 9, donde además se recogen posibles imitaciones que no han podido ser plenamente identificadas. Su tipología constructiva, destino o variaciones en los elementos decorativos configuran cada una esas agrupaciones.

Grupo E, comprende dos ejemplares de planta ovalada.

Grupo Itálico, compuesto en la actualidad por unos 15 ejemplares muestra la continuación en estilo gótico de los marfiles musulmanes sículos.

Grupo tardogótico, tres ejemplares.

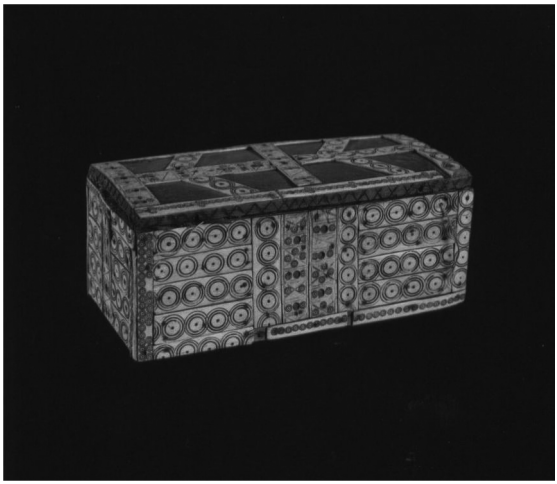
RELICARIO DE MADERA PLACADO CON TIRAS DE HUESO

Relicario de madera y hueso

Medidas 26,5 cm de longitud, 12,5 de ancho y 11,5 de altura.

Se trata de un cofre de madera con tapa ligeramente abombada y forrado en su interior por un tejido de seda amarillo y verde que debería estudiarse por especialistas en tejidos medievales. Reforzadas las esquinas con plaquitas de latón, su especial interés lo brinda el chapado de piezas de hueso que recubre la mayor parte de su superficie.

Las placas de hueso de dimensiones muy variables superan el número de 60 y algunas muestran restos de coloración en rojo. Todas ellas están grabadas con motivos de “ojos de perdiz” formados por dos o tres círculos concéntricos en dos tamaños diferentes.



El motivo expuesto, único externo que permite elucubrar sobre el origen de esta pieza, es de utilización tan antigua como extendida temporal y geográficamente. Se encuentra ya en ejemplares del antiguo Egipto: Caja de El Kubaniyya, excavada en 1910, XII Dinastía (Museo de Viena, KHM 7108/7116) de extraordinario parecido con la que nos ocupa; o de la vieja Mesopotamia como uno procedente de Susa elaborado en pasta vítrea (Louvre SL 404). Lo hallamos en el paleocristianismo copto, como en un vaso que perteneció a una Iglesia de Estella (Museo Metropolitano de Nueva York, 17.190.34); en peines como el ya estudiado del Museo de la Catedral de Ourense, báculos cual el 629 de la Biblioteca Vaticana o el N1 del Museo de Rávena; en muchas figuras islámicas de ajedrez de los museos de Paris, Berlin o Nueva York. Lo encontramos formando cruces en cajas sicilianas y arquetas nazaríes (Caja 136 de la Catedral de Toledo y nº 3139 del Museo Lázaro Galdiano) siempre como elemento secundario y de mero relleno.

Relicario de San Millán
Museo Arqueológico Nal.

Donde se convierte en elemento principal e incluso único de la decoración es en relicarios altomedievales de los que se puede apreciar en muchos ejemplos: Entre los de procedencia hispana mencionaremos: Relicario de San Millán (Museo Arqueológico Nacional 61738), Arqueta de San Pere de Roda (Museu d' Art de Girona nº 27) y en las placas de margen del conjunto de tabletas hispanas del Museo Cluny (CL 17050), en la arqueta del Monasterio de El

Escorial (nº 100.43.381), el pyxis del Museo Nacional Germánico de Nuremberg (KG 710) o la arqueta Demotte (Museo Glencairn de Pensilvania, colección Bryn Athyn, 04.CR 49,a.b.). Muy extendido también el motivo en relicarios de marfil y hueso de toda Europa, le localizamos en ejemplares merovingios como un cofre reconstruído del Museo Real de Bruselas (Inv B 5851) o el de la Catedral de Tournai (inv 7). En relicarios centroeuropeos desde el s.VIII al XII: la arqueta de Seckau (Museo de Viena, KHM 10006), el bote de la Catedral de Sens (Tesoro TC '3), la caja de Santa Úrsula en la Iglesia de esta santa en Colonia (Goldene Kammer), el relicario de Schnüpfheim del Museo Histórico de Lucerna (3564), o el cofre del Museo de Nueva York (65.68.2), entre otros muchos. Reaparece excepcionalmente en el Egipto mameluco (s. XIV) en la caja (inv 94) del Museo Floridiana, colección Duque de Martina, en Nápoles.

Relicario de Santa Úrsula Colonia.

Es poco frecuente en los trabajos de hueso de la escuela de Colonia (s.XII) donde solo lo encuentro en la caja nº 243 de la Galería Sabauda de Turín, y tampoco se encuentra en las abundantes cajitas de hueso del siglo XIV de muy variada atribución que yo he considerado *minekätschen* (cajas de trovadores) provenzales. A efectos de reconocimiento de esta serie baste mencionar la nº 52202 del Museo Arqueológico Nacional.

El motivo es utilizado por los decoradores de marfil rusos de la escuela de Kolmogory (s. XVIII-XIX) y se localiza, entre otros, en una arqueta de 1777 en el Monasterio moscovita de Novodievichi, en trabajos realizados sobre marfil de mamut siberiano.

A la izquierda una mitra ortodoxa rusa (1916) en marfil de mamut. Monasterio de Novodievichi.

Con estos antecedentes tan variados es difícil considerar este ejemplar como de origen islámico para lo que sería fundamental analizar el tejido interior que presenta. Parece mas probable situarlo, de momento, entre los relicarios medievales de los siglos XI-XII y preferentemente de origen hispano, quizás local como se ha apuntado.[22]

La elaboración de este motivo decorativo tan frecuente, responde a una técnica sencilla mediante el empleo en pirigrabado o por percusión de instrumentos metálicos, "mateadores", que marcan las formas circulares correspondientes y que en ocasiones pueden ser coloreadas. Normalmente se utiliza para rellenar márgenes de piezas decoradas con tallas como un elemento secundario pero es también frecuente que se constituya, como en la arqueta ourensana, en único motivo de decoración.

ARQUETA DE SANTA EUFEMIA

Medidas 52x 31 x 27 cms.

Se trata de una gran arqueta de los talleres Embriacchi, probablemente los ya ubicados en Venecia, realizada presumiblemente a principios del siglo XV. Es una de las pocas piezas de estos talleres cuyas placas están en su totalidad talladas en marfil y no en hueso, por lo que cabe presumir un destino original especial, quizás un alto dignatario eclesiástico en Roma.

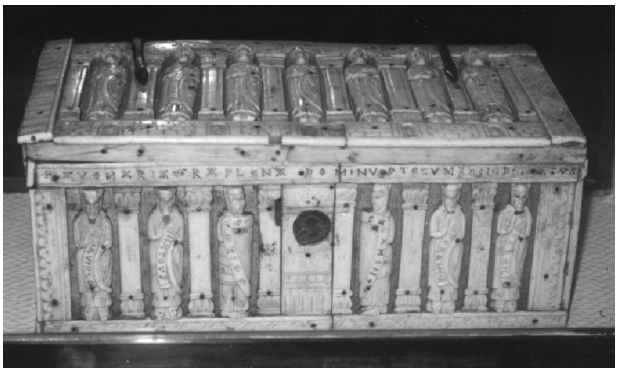
Como todos los trabajos de este taller, está construído en maderas taraceadas con el trabajo italiano denominado "*intarsia alla certosina"* (incrustación o taracea cartujana) que se desarrolla en el techo, suelo y bordes con recortes de maderas nobles: ebano, palo rosa, alerce y trozos de marfil y hueso coloreado. Configura esta taracea sencillos dibujos geométricos en base cuadrada y adornos en forma de grecas o series romboidales.

Se adorna con tallas, en este caso de marfil, que como es norma en las mejores arquetas del taller se muestran en dos perspectivas. Una de ellas en un gran friso de la tapa comprende figuras aladas que, aunque simbolizan el ámbito celestial, se articulan como un amplio oleaje marino en las que cabe rastrear precedentes romanos y bizantinos utilizados en los encabezamientos de dípticos consulares o iconos. Como ejemplos citaré unos pocos: el díptico Barberini, s.VI (Louvre OA 9063); Díptico Probus (nº 55.296 bis) del Cabinet de Medailles de la

Biblioteca Nacional de París; Díptico Gervasius y Spatasius de la Biblioteca Vaticana; la placa de los ángeles, Egipto s.VI (nº 566 del Museo Bode de Berlín) y el Icono de la Natividad, s. XI (Louvre OA 1399);

La segunda perspectiva viene dada por una serie de veinte estrechas placas que decoran los largos longitudinales del cuerpo de la arqueta, cada una con una figura representativa de personas, fuentes, árboles o edificaciones. Se completa con otras diez placas semejantes en los lados cortos o laterales de la arqueta que contienen representaciones semejantes. El conjunto de plaquitas expone la "Historia de Susana", paradigma de la castidad (Antiguo Testamento, Libro de Daniel 13). La historia de Susana, hija de Jilquías y esposa de Joaquín se recoge en un capítulo apócrifo, el nº 13, del Libro de Daniel, no admitido en la Biblia protestante aunque sí en la católica. Los árboles, "acacia" y "encina", fueron la prueba que utilizó Daniel contra los ancianos acusadores de Susana para demostrar la falsedad de éstos.

La técnica de fragmentar la composición en diversidad de placas ya se utilizó en el siglo VI para decorar el trono de marfil de la Cátedra del Arzobispo Maximiliano (Museo Diocesano y Arzobispal de Rávena), pero fue ampliamente manejada en las cajas y arquetas de Colonia (siglo XII) donde placas semejantes de hueso se tallaban para representar los apóstoles, profetas y santos que las caracterizan. A título comparativo me limito a reseñar,en este estilo la caja nº 4866 del Instituto Valencia de Don Juan, procedente de la Catedral de Palencia. [23]



Arqueta colonienese que fue de la Catedral de Palencia. Instituto Valencia de Don Juan.

Los talleres Embriacchi se especializaron en la talla de conjuntos de placas con representaciones muy diversas: temas religiosos basados en escenas de la vida de la Virgen o de Jesucristo destinadas a grandes altares o a pequeños trípticos y temas mitológicos o legendarios de tipología amorosa como las historias de Príamo y Thysbé (amor apasionado), Paris y Helena (la belleza femenina) o Jasón y los argonautas (el amor constante) para ilustrar los "cofres de boda" tan frecuentes en la burguesía italiana de finales del siglo XIV y principios del XV. Emplean también otras historias legendarias, históricas o bíblicas como la de la "casta Susana" que decora la gran caja de Ourense, la de la "fuente de la eterna Juventud", el rapto de Proserpina, las ánimas del Purgatorio, etc.

Arqueta del Museo de Rávena con el tema de Susana

Algunos temas se repiten en diferentes trabajos, por ejemplo el de "Susana" lo vemos, además de en la arqueta de Ourense; en una del Museo de Viena (Inv 8021) procedente de la colección Estensich; otra del Museo Británico (M&LA 78.11-1.20) y una del Museo Nacional de Rávena (inv.136).

Historial de la arqueta, el "Saco de Roma".

En 1529 llegó este ejemplar a Ourense procedente del "saco de Roma", regalada por un personaje llamado Ramiro. El Obispo de Ourense Antonio Ramírez de Haro mandó en 1534 devolverla de acuerdo con las normas pontificias. La devolución resultó imposible por la ausencia de antecedentes y por ello la catedral la destinó a contener una de sus mas importantes reliquias, la de Santa Eufemia, una sábana atribuida a la Santa que ahora se conserva expuesta en el Museo catedralicio y otros recuerdos de la misma. Por eso ha sido conocida como "Arqueta de Santa Eufemia" en los inventarios catedralicios y así la describe en 1572 Ambrosio de Morales.

En la visita del Obispo Ramírez de Haro (1534), previa al intento de devolución a Roma, se mencionaba como: "*una arquilla grande de marfil, labrada de figuras de bulto y árbore en derredor aforrada en damasco blanco y dentro de ella en una bolsa de cuero dorada están unas reliquias de San Eleuterio..."* especificando su primer destino en la Sede auriense.

La vinculación de la arqueta con el "Saco de Roma" y la, sin duda azarosa, historia que habría de soportar, nos mueve a rememorar este hecho en base a un breve artículo sobre el mismo, que sintetizamos seguidamente: [24]

"El incumplimiento por parte de Francisco I de Francia del tratado de Madrid (1526) le llevó a aliarse con el Papa Clemente VII, Julio de Medicis, en la liga de Cognac frente al Emperador Carlos V, quien provocó un ataque inmediato a la Ciudad Eterna por parte de su virrey en Nápoles Hugo de Moncada que concluyó con la compra de una tregua por parte del Pontifice, que seguidamente la desautorizó.

Por consiguiente el Emperador, que preparaba la ocupación del Milanesado para anticiparse a los franceses decidió que el ejército al mando del Condestable Duque de Borbón se dirigiese a Roma. Este ejército, formado por alemanes, españoles e italianos sufría un habitual y considerable retraso en sus pagas e incluso

en sus suministros de víveres, por lo que se mostraba indisciplinado y amotinado. Aunque el Duque pensaba atacar Florencia para procurarse dinero, la indisciplina de su ejército que deseaba caer sobre la opulenta Roma, hizo inevitable este hecho, tanto más cuanto que el propio Borbón fue muerto al comenzar el ataque el 6 de mayo de 1527. El saqueo duró una semana y no pudo ser contenido por Filiberto de Orange, sucesor de Borbón, a pesar de que el Papa le pagó una elevada cantidad de dinero. Clemente VII huyó por un pasadizo secreto al Castillo de Sant'Angelo y mas tarde a Orvieto. Carlos V ordenó rogatorias por la liberación de Roma condenando el asalto "que no había deseado" e incluso suspendiendo las fiestas previstas por el nacimiento de su hijo, el futuro Felipe II, que habían de celebrarse en Valladolid.

En el "saco de Roma" se produjeron toda clase de excesos: los soldados, muchos de ellos luteranos, bebían vino en los cálices sagrados, se asaltaron los conventos violando y asesinando a las monjas, los tapices adornaron las cuadras, los asesinatos, robos, tormentos y violaciones se generalizaron, se abrieron y robaron tumbas papales y fue masacrada la Guardia Suiza....."

Para completar lo anterior, entresacando textos procedentes del historiador mas especializado en la época, Vicente de CADENAS, autor de una decena de libros sobre el Emperador Carlos y su entorno, se aborda a continuación otra información adicional sobre aquellos luctuosos hechos [25].

Como ocurriría con todos los ejércitos antiguos, al del Emperador le seguía una muchedumbre de advenedizos: judíos que compraban a bajo precio el botín obtenido por la tropa, vendedores, proveedores y curanderos de toda clase, grupos de prostitutas, ladrones y jugadores, todos dispuestos a participar del beneficio obtenido por la soldadesca. Y lo que es peor bandas de delincuentes armados y desertores del propio ejército pontificio que, unas veces unidos por su común propósito y otras reclutados por nobles ambiciosos, como en nuestro caso eran ciertos miembros de la familia Colonna, cuyas bandas, entraron en Roma tres dias después de los imperiales y acabado el saqueo concedido a éstos, profundizar codiciosamente en ello.

Dice CADENAS (o.c. pg. 291) "*...por último, entraron los españoles que como más prácticos quizás que todos, en lugar de matar mas que en los casos de obstinación completa, preferían mantener prisioneros a quienes apresaban para obtener botín de ellos".*

(En pag. 293) : "*Hay que excluir de este vandalismo a los capitanes españoles, merced a los cuales se pudieron salvar importantes tesoros y muchas vidas humanas gracias a su energía y, en la mayoría de los casos, a su generosidad".*

" En realidad los mas favorecidos por el saqueo fueron los judios romanos, quienes por escasas monedas compraban el botín de los vencedores....que hacían salir de Roma para los mercados italianos..." (pag. 294).

Los documentos que aporta Vicente de CADENAS de autores contemporáneos al hecho estudiado: Francesco Guicciardini, Jacopo Bonaparte, Patrizio di Rossi, Juan B. Gattinara, Leonardo Santoro da Caserta, Marcello Alberini, Giovio da Como, Marquesa de Mantua, el Abad de Nájera Fernando Marín, Francisco Salazar, el secretario del Emperador Juan Pérez y el artista Benvenuto Cellini (que se jacta de la muerte del Duque de Borbón y de haber herido a su sucesor el príncipe de Orange), son realmente espeluznantes.

La tozudez, intransigencia y falta de escrúpulos del Papa Clemente VII había ocasionado no solamente la virtual destrucción de Roma, sino que en sus propios estados de Florencia fueron expulsados los señores mediceos y reconstituída la República.

Se estima la población romana en los momentos del saqueo en unas 55.000 personas y cerca de 10.000 casas, todas las cuales, incluso Embajadas y Palacios fueron saqueadas. Se consideraba que, deducidos los pobres, criados y gentes de paso, solamente 14.600 habitantes eran "susceptibles de aportar algo al saqueo". Murieron durante el saco 7.000 personas y 18.000 más en la peste que se declaró a continuación.

En realidad hubo tres saqueos consecutivos: el del ejército imperial (alemanes, españoles e italianos) los dias 6, 7 y 8 de mayo de 1527; el de las bandas de los Colonna durante el 9 y los dias siguientes de todo el mes de mayo, a pesar del bando del Principe de Orange para su definitivo cese y un tercero producido por las tropas napolitanas al mando del virrey Moncada que no solamente no pudieron poner freno a la situación sino que se sumaron a la masa saqueadora junto con tropas enemigas (franceses e italianos de la Liga de Cognac) que se habían pasado el ejército ocupante. Este tercer saqueo se dedicó a revolver el cieno, cloacas y huertos para encontrar objetos o dineros que pudieron haberse escondido, lo que ocasionó dos nuevos azotes: la peste, declarada en el mes de julio y el hambre que durarían hasta el otoño. Tan solo la Isla Tiberina, judería de Roma, fue escrupulosamente librada del saqueo a pesar de que incluso las embajadas y palacios de los propios aliados de los ocupantes no pudieron escapar al mismo.

Parece comprobado que las mayor parte del botín quedaría en la propia Roma en manos de los hebreos, diciéndose quue alcanzó los 12.000.000 de ducados. Los soldados españoles y alemanes parece que llevaron muy poco dinero a sus respectivos paises en su regreso. Se calcula que en dinero líquido el ejército no se repartiría más de un millon de ducados que, dividido entre 20.000 hombres, supone solamente 50 ducados por cabeza. [26] Además de los hebreos: las mujeres, el juego, el vino y la comida, absorbieron completamente la ganancia obtenida en el célebre "saco" de Roma.

Aún se registró un cuarto saqueo desde setiembre a diciembre de 1527 cuando muchos soldados, ya acampados en otras regiones, volvieron a Roma a recu-

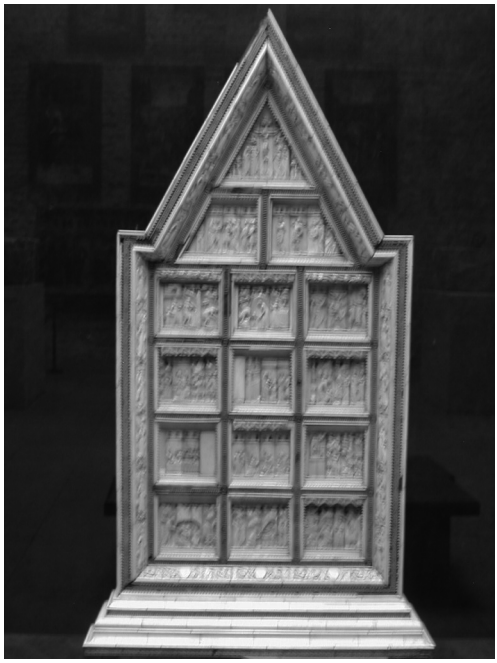
perar unos atrasos que apenas llegaron a 8 ducados por cabeza y que promovió una oleada de incendios en las casas de personas que se negaron a pagar nuevos rescates. En diciembre de 1527, huido el Papa a Orvieto sin pagar completamente el rescate pactado, los soldados imperiales que habían sufrido un 30% de bajas como consecuencia de la peste, iniciaron el abandono de la Ciudad completado definitivamente en febrero de 1528. Y aún más, ocupada la ciudad por los soldados de la Liga de Cognac, aun se registró un nuevo saqueo ocasionado por las mesnadas del Abad de Farfa, integradas en la misma, con actos de salvajismo y ruindad aún mayores que los ocasionados por los soldados imperiales.

En el Castel Sant'Angelo se había establecido una fragua bajo la dirección de Benvenuto Cellini para fundir oro y plata procedentes de ornamentos de los tesoros vaticanos y poder acuñar moneda con que pagar las promesas de Clemente VII por su liberación, satisfaciendo los atrasos del ejército ocupante. Se consiguieron 70.000 ducados cuando el importe prometido ascendía a 400.000. Un préstamo usurario de 195.000 ducados, suscrito con el comerciante catalán Jerónimo Sánchez y el banquero genovés Ansaldo Grimaldi completaría las posibilidades pontificias. Así el Papa Clemente, seguramente con la oculta tolerancia de Orange, Jefe del ejército imperial, huiría desde Sant'Angelo a Orvieto sin pagar el importe completo de su rescate.

Los talleres de Embriacchi

Los Embriaci era una noble familia genovesa de la que aún se conserva en la vieja ciudad ligur una torre fuerte que lleva su nombre. Las luchas internas de las familias genovesas a principios del siglo XIV pudieron obligar a parte de esta familia a emigrar a Florencia, para asentarse mas tarde en Venecia, en cuyas ciudades se dedicaron a la fabricación de cajas, arquetas, espejos y otros productos de regalo, especialmente "de bodas", obteniendo un importante éxito en el que en ambas ciudades coexistieron talleres. Su propio apellido se transformó en Embriacchi, acorde con la más dura pronunciación véneta. El más destacado jefe de la familia llevó el nombre de Baldasarre (Baltasar) y quien en 1394 era no solamente comerciante, sino que desempeñaba además funciones de banquero.

Son numerosos los trabajos de estos talleres, presentes en casi todos los principales Museos del Mundo. Partiendo de los trabajos italianos de taracea, ya mencionados como *"intarsia certosina"* que se habían creado desde el siglo XIII en un proceso no muy diferente del "mudejarismo" hispano y que también abunda en todos los museos, añadieron a las formas simples de aquellas cajas de taracea, esquemas cada vez mas complejos y atrevidos creando productos inverosímiles que debieron desatar la apetencia por poseerlos, en unas clases burguesas que en el siglo XIV comenzaban a destacar en lo económico y a situarse en la escala social.



Oratorio de las Duquesas de Borgoña Museo Cluny, París.

La tipología de estos productos se inspiró en sofisticados ejemplos de cofres, bien bizantinos como la famosa "Sainte Chasse" de la Catedral de Sens (T 816), bien renanos como el gran relicario del Museo de Darmstadt (Kg 54226), creando cofres de varios pisos: hexagonales, octogonales o poligonales, además de la multitud de cajas y arquetas rectangulares, cuadradas o redondas.

Las limitaciones en cuanto a disponibilidad de marfil, pero sobre todo el precio aún elevado del mismo, obligó a que la mayoría de las figuras que incluyen en sus cajas y arquetas se realizasen en hueso y en consecuencia hubiesen de adoptar las formas y tamaños que las caracteriza. El gran peso económico que alcanza Venecia y su control de los mercados orientales hace que su disponibilidad de marfil sea mas elevada, tanto del marfil africano como del oriental. Esta circunstancia determina la ubicación definitiva de Embriacchi en la ciudad adriática hacia el año 1400, que con el creciente potencial de su burguesía abría grandes posibilidades de mercado.

Desde que el Dux Ugo Dándolo consiguió en 1204 derivar la IV Cruzada contra Bizancio, las naves venecianas se habían adueñado del Mediterráneo Oriental e incluso se apropiaron de los restos del tradicional arte eborario de la antigua Constantinopla, surgiendo en la ciudad de las lagunas una oleada de productos tardo-bizantinos (s.XIII) que sin duda crearon un ambiente artesanal idóneo aprovechado mas tarde por los nuevos talleres.

A la izquierda varias arquetas italianas de "intarsia alla certosina". Colección Bartolomé March Servera, Palma de Mallorca.

Realizaron los Embriacchi, en Florencia, importantes obras de carácter religioso como el gran Altar que hoy conserva el Museo Victoria&Albert (A 11/1928), construído entre 1400 y 1420, con piezas de hueso y de marfil o el otro Gran Altar, también florentino (1400-1409) elaborado en hueso y cuerno, destinado a la Catedral de Pavia y conservado hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York, tras ser donado por el banquero Morgan (MMA 17.190.490). Otro importante altar, hoy en el Louvre (MR 379) fue encargado por Jean de Barry en 1397; otro construido hacia 1395 se decora con escenas de la vida y pasión de Cristo, se sitúa hoy en el Museo Cívico de Turín. Finalmente mencionaremos el "Oratorio de las Duquesas de Borgoña" construído en 1393, adquirido por Felipe "el Atrevido" y actualmente en el Museo Cluny (CL 17051) que pasa por ser el ejemplar de datación mas antigua entre las obras religiosas.

Obra inicial (hacia 1375) parace ser una sencilla arqueta expuesta en la Abadía de Montecassino que fue dedicada al Abad Andrea de Faenza y que se aproxima mucho a las arquetas de Colonia. Trabajo sin terminar es la llamada "Arqueta de San Andrés" en la Catedral vieja de Amalfi, alguna de cuyas placas laterales están únicamente dibujadas sobre el hueso.

Debajo, algunas arquetas producidas por los talleres Embriacchi Kunsthistorische Museum, Viena.

Los talleres venecianos, operantes hasta finalizar el primer cuarto del siglo XV, se especializan en obras profanas, especialmente los "cofres de boda" y elementos complementarios, a cuya variedad de formas, tamaños y riqueza nos hemos referido. La calidad, belleza y buen estado de conservación de estos productos, a pesar del carácter profano de muchos de ellos, hizo que fuesen donados a Instituciones eclesiásticas y utilizados como distinguidos relicarios.

La gran cantidad de trabajos conservados y su extraordinaria dispersión harían excesiva su mención como paradigma. Baste señalar que solamente en España he localizado ejemplares en al menos: Museo Arqueológico Nacional, Museo Catedral de Ourense, Museo del Cau Ferrat en Sitges, Museo Diocesano de Barcelona, colección March Servera en Palma de Mallorca, Catedral de Valencia,

Museo Lázaro Galdiano, Museo Diocesano de Girona, Museo Diocesano de Teruel, Museo de Navarra y Museo Episcopal de Vic.

Arqueta de San Severo, Museo Diocesano Barcelona.

Únicamente citaré, como caso especial, el ejemplar que fue destinado a un Rey aragonés: De marfil de elefante y diente de hipopótamo estan compuestas las figuras de la "Arqueta de San Severo" (Catedral de Barcelona nº 39970), regalada al Rey Martín I "el Humano" con motivo del traslado de las reliquias de este Santo desde San Cugat a Barcelona el año 1405, obra de Benedetto Embriacchi y Giovanni de Jacopo y que representa historias del ciclo de Jasón y los argonautas.

NOTAS

1 MARQUINA, E.-"Objetos de la antigua liturgia que se conservan en el Monasterio de Celanova", en *Boletin de la Comisión Provincial de Monumentos de Ourense, 1910* .

2 GONZÁLEZ GARCIA, M.A., (comisario) y otros varios autores, en "*En olor de Santidad, Relicarios de Galicia",* Exposición en Santiago y Ourense, 2004.

3 Algunos fueron descritos en *"Memorias do Imperio árabe",* Santiago 2000, por S.MAKARIOU, otros por VALDES FERNANDEZ, F. en "Arquetas da Catedral de Ourense", Catálogo de la Exposición *"Todos con Santiago, Patrimonio Eclesiástico",* Santiago 1999.

4 A. GALÁN Y GALINDO, *"Marfiles medievales del Islam",* Córdoba 2005.

5 A. de MORALES, *"Viaje a los Reynos de Leon, Galicia y Principado de Asturias" (1572)*ed. Facsímil, Oviedo 1977.

6 Estudiadas por F. VALDÉS, *"Las figuras de ajedrez y cristal de roca del Museo de la Catedral de Ourense",* Ourense 2004.

7 FERRANDIS, J. *"Marfiles árabes de Occidente"Tomo II,* Madrid 1940.

8 COTT, P.B., *"Siculo-arabic ivories",* Princeton 1939.

9 Así los mencionan las crónicas (Al Hayyan) de 'Abdelrahman III al tratar los regalos de éste a un aliado africano, Musa ben Abi l 'Afiyya el Miknasí el año 934.

10 Este trabajo fué originalmente una tesis doctoral (1995-2003), leída en Junio de 2003 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y calificado por unanimidad como "*Sobresaliente cum laude".*

11 MAKARIOU, S., " A new group of spanish ivory pen boxes?" en *Journal of the David Collection, vol.2.2.,* Copenhague 2005.

12 CASAMAR, M., " Marfiles islámicos poco conocidos" en *Cuadernos de la Alhambra, nº XXI, pg. 11, Granada 1986.*

13 DOMINGUEZ PERELA, E., "Eboraria islámica. Las arquetas del Museo Lázaro Galdiano" en *Goya,* Madrid 1986.

14 KUHNEL, E, *"Islamische Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII Jahrhunderts"* , Berlín 1971 (nº 134)

15 RÖHRIG, Florisches, *"Der stift Klosterneuburg und seine Kunstschätze", Wien s/f* (pg.117).

16 puede verse el atrezzo necesario en un manuscrito turco del s. XVI, *" 'Aja'ib al mejlukat"* de Al QAZWINÍ o contemplando las cajas-escritorio nazaríes de taracea (s.XIV-XV) conservadas: Museo Arqueológico Nacional (1972.105.2) o en el Museo de la Catedral de Jaén. (GALAN, nº 91007 y 91008).

17 Los fatimíes habian abandonado Túnez-Ifriqiyya entre 969 y 973 para dirigirse a Egipto donde se estableció su Califa Abu Temim Ma'ad al Mu'izz, para quien se fundó la ciudad de El Cairo.

18 Guillermo II se había coronado como Emir de los musulmanes en 1180 según una inscripción árabe aun existente en lo alto del palacio de la Cubba (*Yennat al Ard* o Paraiso Terrestre) en las cercanías de Palermo.

19 En relación con la historia de los árabes sicilianos recomendamos la obra de MAURICI, Ferdinando, "*Breve Storia degli arabi in Sicilia",* Palermo 1999, en parte resumida en nuestra *"o.c."" Marfiles medievales del Islam",* Córdoba 2005, (pgs. 510 y ss.)

20 No he recogido la densa bibliografía sobre el tema que, sin embargo, quedó puntualmente reseñada en GALÁN (*"o.c."Córdoba 2005, Tomo I, pgs. 518-519).*

21 Recordemos que la I Cruzada (1096-99) consiguió la creación del Reino de Jerusalén (con Godofredo de Bouillon como primer monarca); la II Cruzada (1147-49) fracasó ante la reacción turca tras la toma de Edesa; la III (1189-92) dirigida por el Emperador Federico I, Ricardo I de Inglaterra y Felipe II de Francia no pudo impedir la conquista de Saladino y el final del Reino de Jerusalén. La IV Cruzada (1202-04) concluyó con la ignominiosa conquista de Constantinopla y la fundación del llamado Imperio Latino por los espúreos intereses de cruzados y venecianos; la V (1217-21) dirigida contra Egipto hubo de abandonarse y la VI realizada por el Emperador Federico II finalizó sin lucha en el tratado de Jaffa (1229) con la recuperación pactada de los Santos Lugares y sus accesos, a cambio de la ayuda de los "cruzados" al Sultán ayyubbí El Malik al Kamil contra sus adversarios en la zona.

22 CHAO CASTRO, David (DCC) en el catálogo *"En olor de Santidad",* pág.124-126.

23 Sobre el tema existe un importante catálogo, editado por Philipp von ZABERN, *"Kölner Schatzbaukasten. Die Grosse Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12 Jahrhunderts",* Mainz 1998

24 Artículo "Saco de Roma" de José L.. CANO SINOBAS en BLEIBERG, G. (Director) "*Diccionario de Historia de España",* Madrid 1979.

25 CADENAS Y VICENT, Vicente de, *"El Saco de Roma de 1527 por ejército de Carlos V",* C.S.I.C., Madrid 1974.

26 Podemos estimar que el valor actual de los 50 ducados equivale a unos 1000 euros.

VARIA

Fernando González Suárez

A TORRE OU FORTALEZA DE VILARDECÁS

En memoria e lembranza do meu amigo Segundo Alvarado, home de mil sensibilidades culturais, da liñaxe dos Feixóo, da que falamos neste traballiño.

A parroquia de Vilardecás atópase acubillada na parte da aba máis baixa da serra de San Mamede, na comarca de Maceda, unha das máis fermosas da provincia de Ourense, nas proximidades do Santuario de Nosa Señora dos Milagres. Neste lugar atópase unha casa, recentemente restaurada, que foi denominada torre ou fortaleza de Vilardecás, onde se sitúa a orixe dunha rama da familia Soutelo-Feixóo como así o proban os numerosos escudos de armas que detentan estes apelidos, tanto no pazo como na igrexa parroquial de San Xoán.

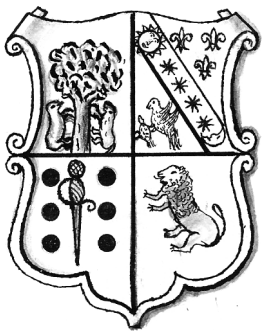


Fig. 1. Escudo na Torre de Xocín da familia dos Soutelo

A familia

Un dos cotos fundados por Mendo Xiráldez Feixóo e a súa dona Inés Pérez Piques, no seu afán de expandir os solares do seu apelido Feixóo, foi a torre ou fortaleza de Vilardecás na parroquia do mesmo nome do concello de Maceda, alá polo século XIV. En certo modo, Vilardecás conservou o tronco máis coñecido, e nela naceron os continuadores da familia, que na Idade Moderna deron orixe a novos cotos e ramas ilustres.

Mendo Xiráldez Feixóo e a súa dona Inés Pérez Piques foron os pais de Xan Feixóo de Prado o Bo*, escudeiro, bo fidalgo i verdadeiro, bo cazador i monteiro,* como sinala un dos epígrafes funerarios máis celebrados e fermosos de Galicia, na lauda do sarcófago que se atopa no Museo Arqueolóxico de Ourense.

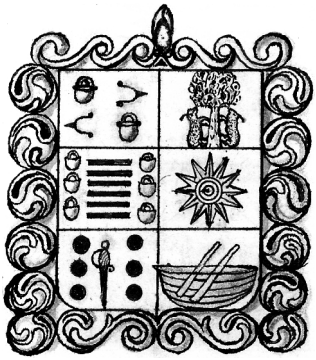


Fig. 2. Pedra armeira de don Juan Antonio de Puga, señor de Xocín e Maus e patrono de este beneficio.

Xan Feixóo de Prado e Aldonza Rodríguez Soutelo, irmá do señor da torre de Xocín[1], Álvaro Soutelo, foron os pais de Gonzalo Méndez Feixóo, señor de Vilardecás e outros cotos; este Gonzalo e a súa dona Marina Nieto Valadares de Ourense, foron a súa vez, os pais do famoso Francisco Feixóo López, señor de Vilardecás e de outros solares, que casou con Isabel Soutomaior Andreu, neta do conde vello de Camiña, cabaleiro da Orde de Santiago e señor de Vilardecás, que defendeu o castelo de Allariz contra os Irmandiños. Morreu de 95 anos, idade moi avanzada para aqueles tempos, cando residía en Castro Caldelas, onde tiña sido Correxidor; foi enterrado na igrexa de Vilardecás.

O fillo do matrimonio antes citado, Luis de Abreu Feixóo casou con Bárbara de Nóvoa e tiveron un fillo, Alonso Feixóo Soutelo Soutomaior, que herdou o maiorazgo de Vilardecás, e que cando quedou viúvo, tomou o hábito de San Francisco. A súa dona era dona Catarina de Moráis, filla dun almirante portugués, sucedéndolle a este matrimonio nas posesións de Vilardecás a súa filla, Xacinta Soutelo Feixóo, que casou con García Soutomaior Feixóo, do que naceu unha filla, Xoana Feixóo que se uníu en matrimonio con Diego Lousada, señor de Tor, aos que herdou o seu fillo Xan de Lousada no maiorádego de Vilardecás.

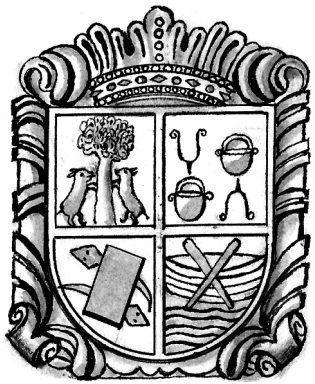


Fig. 3. Escudo nunha casa de Maus no concello de Vilar de Barrio.

Segue na descendencia de esta familia de Vilardecás, Xan de Lousada que casou con Clara de Prado que foron os pais de Álvaro Lousada que, a súa vez, casou con Rosa Gaioso, filla do conde de Amarante.

Relacionada coa familia da torre de Vilardecás, no pobo veciño de Maus, do concello de Vilar de Barrio, existen dous brasóns, un na igrexa barroca de San Pedro de Maus *(figura 2),* en cuxo retablo existen dúas fermosas imaxes

de Moure: unha Virxe co Neno e un san Esteban, e o outro escudo nunha casa do pobo *(figura 3),* ámbolos dous fermosísima pezas con lambrequís e coroa de marqués.

Ordenou a labra do primeiro deles, don Juan Antonio de Puga Solís, señor de Xocín e Maus, patrono do beneficio da parroquia, no ano 1779, e contén seis cuarteis: Puga, Soutelo, Taboada, Solís, Feixóo e Cadórniga, todos apelidos ben arraigados en Galicia. Este señor aparece reedificando a ermida da Nosa Señora do Socorro da Fonte do Rei de Ourense en 1749, na que puxo un escudo con coroa e unha lenda que decía: *"Spes mea in Deo est"*[2]: A miña esperanza está en Deus. O derradeiro patrono do beneficio de San Pedro de Maus foi o conde de Torrepenela da casa de Alongos.

O outro escudo do pobo de Maus, de moi boa labra, ten catro cuarteis que responde as armas de Soutelo, Puga, Lousada e Cadórniga.

A torre

Da torre de Vilardecás hai moitas noticias nobiliarias que se foron esvaecendo ao longo dos séculos ao mesmo ritmo que o edificio se ía esborrallando *(figura 4)* pero que os novos donos repararon ata o punto de parecer unha casa distinta *(figura 5)* atopándose na actualidade con un aspecto que non ten nada que ver coa de hai de trinta anos.

Fig. 4. Fachada da Torre de Vilardecás hai trinta anos

Si o solar de Vilardecás tiña figura de torre residencial, que non excluía outras edificacións ao pé, perdeuno no século XVI, quedando convertido nun ancho edificio de baixo e un andar, enrasado a altura da cornixa, típica do século XVI, con algunha que outra gárgola. Na planta, conserva ao Leste o fondo e anchura da torre, e ao Oeste foi ensanchado en dúas veces, de modo que hoxe ten a figura dunha ancha "L".

No lado Leste, ten unha porta adintelada, surmontada por un arco de descarga de dovelas grandes e irregulares; e por riba da clave, que é triangular, atopase unha pedra de armas cos cuarteis dos Soutelo e dos Feixóo, con helmo e lambre-

quíns (*figura 6);* o tímpano está constituído por dúas fileiras de sillares de labra ordinaria. Os restantes ocos son rectangulares, e algúns deles modificados nas obras recentes Nos extremos dos aleiros existen uns pequenos pináculos, que poden ser de barro cocido.

Fig. 5. A mesma casa restaurada recentemente

No ángulo Noroeste, hai unha pedra de armas dobrada sobre a parede acomodándose polas dúas fachadas coas armas dos Feixóo *(figura 7),* e mui perto unha lenda en letras moi claras, que dí: *Sciencia valet, Prudencia vincit*, que é o lema da liñaxe dos señores da fortaleza de Vilardecás *(figura 8),* "A ciencia pode, a prudencia vence", pensamento profundo de razonamiento sutil.

Fig. 6 Portada da casa da Torre deVilardecás,
na actualidade, coa pedra armerira da familia.

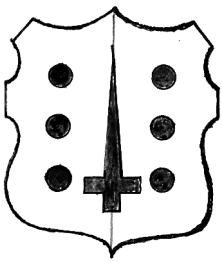


Fig. 7. Escudo dos Feixóo situado no esquinal de dúas paredes da casa

Fig. 8. Lema da liñaxe dos señores Torre de Vilardecás

No interior da torre podemos ver dous fermosos escudos; o primeiro responde a un cabaleiro de Santiago, xa que logo aparece a cruz de esta Orde Militar abranguendo ao brasón e que lle falta o terceiro cuartel, correspondendo os outros os apelidos Soutelo, Feixóo e Nóvoa *(figura 9)*; probablemente pertence a Don Francisco Feixóo López, cabaleiro de Santiago[3]. O outro escudo de formato moi orixinal ten no seu interior cinco lanzas portadas polas correspondente mans *(figura 10).*

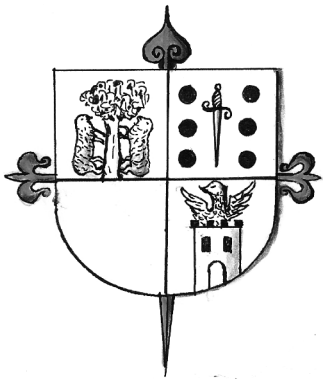


Fig. 9. Escudo de cabaleiro de Santiago no interior da casa de Vilardecás

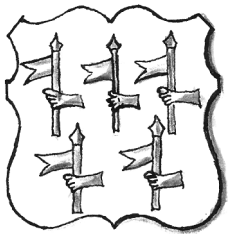


Fig. 10. Escudo no interior da casa de Vilardecás.

Na actualidade é de propiedade particular, cuxo dono só sabe que lle chamaban *"a casa do Conde",* facendo alusión ao de Maceda porque alí cobraba as súas rendas.

A igrexa

A igrexa de San Xoán de Vilardecás é un exemplo máis dos templos característicos do século XVI de Galicia, con unha porta principal de medio punto, dovelada, con unha moldura de baquetón que se inicia en pequenas basas talladas na propia xamba, sen capiteis; a dereita do arco amósase unha pedra armeira dos Soutelos *(figura 11)*. O campanario, de espadana, é da mesma época da igrexa.

Fig. 11. Pedra armeira dos Soutelo na fachada principal da igrexa de San Xoán de Vilardecás

Fig. 12. Pedra armreira dos Feixóo na igrexa de San Xoán de Vilardecás

No lado Sur hai unha porta escarzana moldurada, e xunto a xamba esquerda está situada o escudo dos Feixóo *(figura 12)*. Posúe unha cornixa fermosa, moi ben labrada de papo de pomba, con molduras rectas.

O altar maior de madeira é de estilo rococó contendo varias imaxes, algunhas de excelente talla coma do santo patrón da igrexa, San Xoán Bautista. Na mesma, destacan dous brasóns, o primeiro deles é un escudo singular que contén as armas dos Valadares e dos Soutomaior, e leva un lema que di: *DEI CON DE DON PEDRO NIETO* (a Deus con devoción don Pedro Nieto) *(figura 13)*. A parte superior do escudo responde aos Valadares e as tres bandas inferiores debaixo do lema, ao apelido Soutomaior.

O segundo escudo, que se atopa como o anterior na capela maior, responde as armas dos Feixóo, a espada vertical en pau, rodeada de seis roeles ou bezantes, de tres en tres, paralelos a arma *(figura14)*. Ningún dos brasóns ten coroa nin lambrequíns.

Fig. 13. Escudo coas armas heráldicas dos Valadares e os Soutomaior no interior da igrexa de San Xoán de Vilardecás

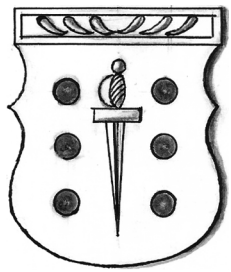


Fig. 14. Armas heráldicas dos Feixóo no inteiror da igrexa de San Xoán de Vilardecás

A conclusión máis doada de todo o que antecede é que na nosa provincia de Ourense existen unha serie de lugares onde se poden atopar non só fermosos Pazos, ermidas ou capelas destacadas senón tamén fortalezas ou casonas brasonadas, onde a labra de finos canteiros souberon deixar constancia no granito das nosas canteiras a historia das familias máis destacadas da fidalguía ourensana. É un exemplo do que afirmamos a torre ou fortaleza de Vilardecás.

Hai que deixar constancia que meu pai, José González Paz, é o autor dos fermosos debuxos dos escudos que aparecen neste traballo.

NOTAS

1 Atópase na parroquia de Lamamá, concello de Xunqueira de Ambía, solar dos Sotelo onde tiña unha Torre, con un escudo de catro cuarteis: Soutelo, Arauxo, Feixóo, Enríquez (figura 1).

2 Olga Gallego Domínguez. Notas sobre algunas ermitas ourensanas. Boletín Avriense, Tomo V (1975).

3 Blasones y Linajes de Galicia. Volumen II. Jose S.Crespo Pozo.

F. Javier Garbayo Montabes
(Universidade de Santiago de Compostela)

INVENTARIOS DE OBRAS E INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE OURENSE. SIGLOS XVIII-XIX

I. Introducción

Aunque los inventarios del Archivo Capitular de la Catedral de Ourense que dan nombre a este trabajo pertenecen a los siglos XVIII y XIX, entre la documentación con referencia a composiciones musicales que se conserva en ella, existe un importante documento que queremos incluir en este trabajo por su carácter excepcional, ya que sirve para ver la llegada de música muy avanzada para su momento a un templo de gran vitalidad artística como fue la catedral-basílica ourensana de San Martín, en los años finales del siglo XVI y comienzos de XVII. Nos referimos al listado de libros de música legados al templo, procedente del expolio del Canónigo-Cardenal de la Iglesia de Ourense, D. Juan Febos Rodríguez, *varón de noble prosapia, devoto, culto e imbuido del gusto por la belleza, tan común al espíritu del Renacimiento*[1]. Febos fundó la Capilla de las Nieves y la dotó de un magnífico retablo, obra de Juan de Angés, que puede calificarse de lo mejor entre la escultura manierista que hay en Galicia y del que emana una fuerte presencia de elementos clasicistas. Pero todo parece indicar que el gusto artístico de febos no estuvo limitado al terreno de las artes plásticas, siendo un buen aficionado a la música, de manera que cuando realizó dicha fundación, dispuso también la colocación la capilla de un órgano portativo para solemnizar la liturgia. Aunque este elemento se agregaría a la capilla póstumamente, en las disposiciones del contrato de este instrumento llaman la atención los detalles dispuestos por el ordenante para su construcción, con el fin de que el instrumento final fuese un órgano de calidad[2]. Tras su fallecimiento, con su testamento pasó a la catedral un selecto elenco de composiciones la segunda mitad del siglo XVI y no sólo de música religiosa, sino también música profana y en un porcentaje muy superior a aquélla. Este documento que hemos reproducido en diferentes ocasiones por su carácter excepcional dentro de la documentación aportada por las catedrales españolas en general y las gallegas en particular, fue dado a

conocer por Martínez Sueiro en el año 1918 desde el *Boletín de la Comisión de Monumentos*[3], siendo su contenido el siguiente:

En Ourense a 15 días del mes de septiembre de 1589, yo el can^{o} Juan Pérez de Noboa, nt^{o} apostólico y secretario del Deán y Cabildo de la Catedral de Ourense, en cumplimiento del auto capitular en el cabildo de atrás contenido cerca de entregar los libros de música que quedaron del cardenal Juan Febos Rodríguez, que sea en gloria, entregué a Ant^{o} de Bargas, racionero y sochantre de la dicha iglesia los libros siguientes:

Primeramente los dos cuerpos de misas de Morales, p^{a} y seg^{a} parte, encuadernados con tabla y cuero bien tratados.

Cuatro libros pequeños de misas de Morales encuadernados y bien tratados.

Cinco cuerpos de ensaladas italianas de Jaqulto, encuadernadas en papelón blanco.

Cuatro libros de villanescas de Berdeloto, encuadernados en papelón. Digo cinco libros.

Los madrigales de Juan Leonardo en cuatro libros encuadernados sin cubierta. Digo cinco libros.

Ítem seis libros pequeños de Adriano. Villanescas encuadernadas en pergamino.

Cinco cuerpos de madrigales de fr. contecúa encuadernados en pergamino.

Cuatro libros de villanescas de Bar^{tme} depontón, encuadernados en pergamino.

Ítem cuatro cuerpos de Cesar Tudino encuadernados en papelón

Cuatro libros de madrigales de Felipe de m^{te} encuadernados en pergamino

Cuatro libros de madrigales de Jaques de Bert encuadernados en pergamino

Cinco libros de madrigales de Barnardino Lupachino en pergamino

Cuatro libros de Jean Gerot de madrigales encuadernados en pergamino

Las obras de Alexandro Strigio desencuadernadas

Cuatro libros de madrigales diversorum auctorum

Cuatro libros de madrigales de Juan Tomé encuadernados en pergamino

Cuatro libros de la batalla italiana de Matías Flamenco encuadernadas en pergamino

Cinco libros de madrigales de Jaquet Berquer encuadernados en pergamino

Madrigales de Berdelot cuatro cuerpos encuadernados en pergamino

Cuatro libros de madrigales de Jerónimo Soto encuadernados en pergamino

Madrigales de Berdelot, cuatro cuerpos encuadernados en pergamino

Los madrigales de Julio Fresco, desencuadernados

Tres cuerpos de motetes de Palestrina, nuevos

Tres cuerpos de madrigales de Ju^{a} Dominico

Dos cuerpos de mascaradas de Luis Novelle

Tres cuerpos de ensaladas de flecha

Dos cuerpos de ensaladas de ciporano, encuadernados en pergamino.

E yo el dicho Antonio de Vargas, racionero y sochantre susodicho confieso haber recibido dichos libros de mano del dicho canónigo Novoa secretario de dicho cabildo y me obligo, con mi persona y bienes de tenellos guardados y a buen recaudo y bien tratados y dar cuenta dellos y entregalos de la misma manera que a mi se me han entregado y cuando que por el Deán y Cabildo de la Catedral de Ourense me fuere mandado, y por verdad lo firmo en nombre fecha ut supra estando presentes por testigos el Dr. Zarate y el can^{o} Bergara.

Es este pues el primer documento importante[4] en que se nos habla de la existencia de un depósito de libros de música en la catedral ourensana, previo a la creación de un archivo de música, aunque no el único inventario musical que este templo nos legó de los siglos XV y XVI. Duro Peña relata los inventarios que se realizaron en 1493, 1539 y 1568, si bien el contenido de los mismos revela que en ellos sólo se recogen los libros de coro que se utilizaban en la catedral para la práctica cotidiana del canto llano y no la música polifónica o de canto de órgano que interpretaba su capilla. No obstante, el del año 1568 nos dice que la catedral tenía ya *ministriles con su sacabuche y su libro para tañer y los más aderezos y una caja de cuero y palo con cuatro flautas para música concordada*[5], término éste que en referencia a las composiciones que ejecutaban los cantores, en la que los instrumentos musicales iban teniendo cada vez mayor protagonismo.

En la catedral de Ourense, como en el resto de las de España, los archivos musicales fueron ganando en importancia en los siglos XVII y XVIII, sucediéndose de manera especial en este último siglo y a lo largo del XIX la elaboración de documentos que detallaban sus fondos. La misión de este tipo de listados de música era fundamentalmente conocer y sobre todo inventariar las partituras conservadas a lo largo del tiempo, agrupándolas por autores y géneros de cara a que los maestros de capilla supiesen el repertorio con qué contaban para su posible utilización en la liturgia del templo. También era costumbre que cuando un maestro de capilla moría o abandonaba su cargo y si en este último caso no lo había hecho por voluntad propia, el Cabildo mandase inventariar la música de éste dejaba, levantando acta de la misma y entregándola a su sucesor con la encomienda de su custodia, un aspecto éste que se recoge ya en el expolio del Canónigo Febos señalado. Por estas y otras razones, las relaciones documentales de este tipo son de una gran importancia reconstructiva ya que muestran cuál era la música que había en un archivo al momento de su redacción, permitiendo además establecer estudios comparativos con los fondos conservados a día de hoy, al presentarnos un balance certero de algunas de las composiciones que existieron en el templo y que posiblemente se interpretaron, pero que, desgraciadamente, hoy día han desaparecido[6]. Esta serie de características se ve perfectamente en los varios memoriales que presentamos en este *Homenaje,* aunque con diversos matices que detallaremos en cada uno de los casos.

II. El inventario de 1747

El primero de los documentos que nos ocupa es la *Razón de los papeles de Música que entregó D. Antonio Guadarrama, maestro que ha sido de Capilla de esta Santa Iglesia*[7]. Se trata de un listado sin datar, pero que sabiendo que Guadarrama ejerció su magisterio ourensano entre 1740 y 1747, podemos fechar con seguridad en ese mismo año de 1747 o tal vez muy poco después. El maestro Guadarrama, era natural de Villafranca de la Cañada (Toledo) y había estudia-

do música en Madrid donde había sido Colegial del Rey, estudiando con José de Torres. Con anterioridad a su llegada a Ourense había ejercido como maestro de capilla en el monasterio vallisoletano de Nuestra Señora del Prado[8] y desde la capital castellana pretendió sin éxito el magisterio de la catedral de Santiago de Compostela, dónde se conservan cinco composiciones suyas, escritas ex-profeso para los ejercicios de la oposición, algunas de las cuáles han sido editadas y estudiadas recientemente por López-Calo[9]. El memorial ourensano, unido a las noticias descritas por Duro Peña cobra especial interés para el conocimiento de la historia musical de la catedral de Ourense en la primera mitad del siglo XVIII, pues es el único testimonio que, en ausencia de música suya, conservamos de la producción musical que este maestro dejó tras de sí en la catedral.

El listado comienza enumerando las composiciones del propio Guadarrama:

Ocho salmos de Dixi[10] *Dominus*
Ocho salmos de Beatus vir
Ocho salmos de Laudate Dominum omnes gentes
Catorce Magníficats
Salmos de Nuestra Señora
Laetatus sum cinco salmos
Un salmo de Credidi
Versos solos de Vísperas, con violines y sin ellos, quince
Versos del salmo Príncipes para la Nona de la Ascensión
Diecisiete Salves
Tres Regina Caeli laetare
Misereres, a 8, nueve, a 7, tres, a 6, uno y a 4, uno
Lamentaciones, Feria 5 in Coena Domini
Feria 6 in Parasceve, 6. Sábado Santo, 4
Oficio de Difuntos, uno entero, con Salmo. Lecciones, Misas y Secuencia, a 8, con violines.
Otro a 8, sin secuencia, otro a 4 y 5
Libérame Domine a 4
Dos Lecciones solas de Difuntos.
Una Secuencia a 8 y un Miserere a 8 de Difuntos
Villancicos al Santísimo, 39
Villancicos a la Navidad y Reyes, 72.
Villancicos a Nuestra Señora y Santos y un Aria a los Dolores de María.

Más 5 Villancicos de Navidad
Admirables, nueve
Motetes para todo el año a dúos y solos, 5 cuadernillos
Motetes sueltos para algunos santos, 10, todo o dicho compuesto por dicho Antonio Guadarrama.

Tras citar *Una Magníficat compuesta por D. Jacinto González, a 7* y *una Misa a 5 y un Salmo de Credidi, a 8*, de los que no especifica autor, continua el inventario con lo que llama *Papeles viejos*. En el contexto de este memorial, el término *Papeles viejos* se refiere con seguridad a música que existía en el templo antes de la venida de Guadarrama y que también se le habían entregado para su custodia y uso. Por las citas concretas del documento y el conocimiento que tenemos hoy día de este archivo de música, podemos afirmar que alguna de esta música era bastante anterior al memorial, seguramente del siglo XVII y que estando escrita a la manera que se hacía entonces, presentaba notables diferencias respecto del estilo cultivado en las catedrales hispanas de mediados del siglo XVIII, por lo que ya entonces se consideraba *música vieja*. La lista de esos *papeles viejos* es la siguiente:

Un Oficio de Difuntos del Maestro Calleja
Un Salmo de Dixit Dominus, a 8
Un Laudate Dominum a 8
Un Magnificat a 8
Un Christus Factus est
Otro Dixit Dominus
Un Miserere y una Lamentación de D. Andrés Vas
Una misa a 9, llamada del ahorcado
Un Dixit Dominus del Maestro Patiño
Una Misa del Maestro San Román
Otra del Maestro Capitán
Un Díxit Dominus del Maestro Moscoso
Una Salve de ecos, a 8
Un Laetatus a 5, de Nona
Un Oficio de Difuntos, a 4
Otra Secuencia de Difuntos, a 4
Un Admirable, a 4
Un Motete a San José, del Maestro Vega
Otra Salve, a 4 de Vega
Otra a 5 y un Lauda Ierusalem, a 5

Esta segunda parte del listado ofrece mayor interés desde el punto de vista documental por varias razones: la primera de ellas por nombrar la existencia de alguna composición de Francisco Calleja, prolífico maestro de capilla en la catedral de Ourense a mediados del siglo XVII y de quién, entre otras composiciones, se conserva la partitura fechada más antigua de su actual archivo[11]. Lo mismo sucede con Vaz de Acosta, de quién se cita una composición que, por lo

demás no se corresponde con la *Misa* suya que, fragmentariamente, guarda esta catedral[12]. Entre los autores citados de los que hoy ya no se conserva música, están, por orden cronológico inverso Tomás Clemente Moscoso, que había sido organista y maestro de capilla de la catedral entre 1732[13] y 1738, el maestro Martín de Sanromán, compositor activo en Ourense entre 1670 y 1685[14], el Maestro Patiño, músico del primer barroco español, discípulo de Alfonso Lobo[15] y activo en Sevilla y Madrid[16] y del maestro Capitán, nombre con el que se conocía en España al músico flamenco Mateo Romero a la vez último representante de esta escuela de compositores-polifonistas en nuestro país en un momento en que el estilo del contrapunto estaba en retroceso en el resto de Europa y a la ve uno de los introductores del nuevo estilo italiano, venido a España con el barroco. Su obra se difundió mucho por España y Portugal, estando presente en numerosos archivos e importantes cancioneros como el de La Sablonara[17].

III. Los inventarios de partituras e instrumentos musicales del siglo XIX.

Transcurriendo el siglo XVIII, el magisterio de capilla ourensano fue ocupado sucesivamente por Felipe Prats[18], Francisco Nager[19] y José Quiroga, autores de los que ya se guarda música en el actual archivo. Entre ello es especialmente relevante la obra de Quiroga que al fallecer y tras un largo magisterio de casi cuarenta años (1780-1816), dejó una elevado número de composiciones en la catedral, sin bien se conserva sólo una parte de la misma, faltando la casi totalidad de sus composiciones en castellano. Aunque Duro Peña indica el nacimiento de José Quiroga la ciudad y parece que se educó en la catedral, antes de ocupar el magisterio ourensano, había sido violinista en la colegiata de A Coruña[20]. Falleció en Ourense en 1816 sin haber dejado ninguna disposición testamentaria, por lo que el Cabildo encargó al Canónigo Doctoral, D. Pedro Rogel, que inventariase la *música que había en la capilla de música y casa mortuoria del difunto.* En esta labor fue auxiliado por el tenor Juan Ageitos y por el racionero-organista y futuro maestro de capilla interino, Joaquín Pedrosa Gil.

El memorial escrito al efecto, a diferencia del anterior, comienza con una relación de obras agrupadas por géneros, aunque pronto se olvida de este criterio y pasa a mezclar todo tipo de composiciones sin orden aparente. Es además poco específico en relacionar obras con autores, sobre todo en su primera parte, aunque podemos suponer que de esta manera se da a entender que las composiciones citadas en este apartado inicial, se refieren de manera fundamental a obras de Quiroga y sólo en un caso de cita una obra de Guadarrama:

Misas
Nueve misas
Una del Maestro Guadarrama
Una impresa, regalo de nuestro Eminentísimo Prelado[21]
Diecisiete que sólo tienen Kyries y Gloria[22]

Salmos
Diez salmos de Vísperas
Seis juegos de Dixit Dominus
Cuatro juegos de Salmos de Nona
Trece versículos de Laudate pueri y Nisi Dominus
Otro Laudate pueri con un Lauda Ierusalem
Una Magnificat
Tres Adiuva nos
Cinco Salves a cuatro
Ídem a ocho, siete
Cuatro motetes
Un Credidi
Versos del Salmo Beati Omnes
Otros dos motetes de San José y Anunciación
Dos conciertos de bajón
Tras Misereres a cuatro, instrumentos
Cuatro juegos de Lamentaciones
Dos motetes Christus factus est
Tres juegos de Te Deum
Cuatro Oficios de Difuntos y una Secuencia separada
Dos responsos Liberame
Seis Tantum ergo.

Algunas de las composiciones aquí citadas son perfectamente identificables entre la producción de Quiroga que se conserva actualmente en Ourense. Otras, como los villancicos, se han perdido, a pesar de que conservamos testimonios que evidencian a Quiroga como maestro considerado en este tipo de composiciones[23]. Por su parte, los dos conciertos para bajón citados, revisten un carácter excepcional en nuestro contexto, pues es uno de los poquísimos datos que conservamos sobre el cultivo de música instrumental en esta capilla de música. En todo caso, y con la prudencia debida, no parece probable que el documento se refiera a obras de autores anteriores ya que salvo la mención asilada a una misa de Guadarrama y a otra impresa, las composiciones de otros autores anteriores o contemporáneos de Quiroga, se citan de la manera que sigue:

Maestro Almeida[24]
Un juego de Vísperas de dicho maestro

Maestro Nager
Tres salmos Dixit Dominus

Tres Laudate Dominum
Un Lauda Ierusalem
Un Magnificat
Un Laetatus
Una misa
Un Beatus vir
Dos Adiuva nos

Maestro Prast
Dos Misereres
Siete Lamentaciones
Dos Magnificats
Dos juegos de versículos
Seis salmos de Vísperas
Dos misas
Una Secuencia de difuntos

Hoy, ocho de julio de 1816

Al final del memorial figura una certificación añadida por el Doctoral, explicando que, *en virtud del nombramiento que se hizo de Maestro de Capilla en el Sr. D. Manuel Rábago y nueva comisión que se medió, registré de nuevo las obras de música supracitadas y hallé existir las mismas, con el suplemento de una Víspera compuesta por D. Joaquín Pedrosa, e hice entrega formal de todas ellas con asistencia de los señores D. Juan Ageitos y D, Joaquín Pedrosa al mencionado D. Manuel Rábago que se dio por enterado. Y para que conste lo firmo en Ourense, día* [no figura el día], *de noviembre de mil ochocientos diecisiete.*

En 1816 Manuel Rábago, un músico que venía de la catedral de Santo Domingo de la Calzada[25], ocupó el magisterio ourensano sucediendo a Quiroga. Poco tiempo después, en 1819 opositó y obtuvo el de Tui, por lo que su estancia en la ciudad fue muy breve. Pero aún así dejó un notable elenco de composiciones de gran calidad en nuestro archivo. Fue entonces sustituido por el organista Joaquín Pedrosa, que venía sirviendo en la catedral con anterioridad y que ocuparía el magisterio, aunque de manera interina en años especialmente difíciles para la subsistencia de la capilla y hasta su fallecimiento ocurrido en 1835. Natural de la villa burgalesa de Castrojeriz, antes de establecerse en Ourense, Pedrosa había sido maestro de capilla en Santander[26] y León[27]; había opositado además a las de Astorga y Ciudad Rodrigo[28] y en su paso por todos estos centros había conseguido labrarse un cierto prestigio como organista y compositor que llevó a que Mariano Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta 1850*, publicada en 1859, lo citase entre los

discípulos más destacados del navarro y maestro de capilla de Cuenca, Pedro Aranaz[29].

Al poco de fallecer Pedrosa, el Cabildo auriense volvió a comisionar a algunos miembros de la capilla para que inventariasen la música que había el músico en su casa al fallecer. Y lo hicieron agrupándola por géneros, siendo además bastante específicos a la hora de señalar autores:

Vísperas:
Once juegos del maestro Quiroga
Siete Dixit Dominus del mismo
Uno del Maestro Rábago
Un Beatus vir del mismo
Tres juegos de Vísperas de Pedrosa
Dos Dixit Dominus del mismo
Un Laudate del mismo
Un Magnificat del mismo
Un juego de Vísperas del Maestro Hayquens

Misas
Diez del maestro Quiroga
Ocho del mismo, sólo con Kyries y Gloria
Tres del maestro Rábago
Tres del maestro Pedrosa
Una del maestro Doyagüe
Una del maestro Hayquens
Otra impresa, inútil

Himnos
Tres del señor Pedrosa
Diecinueve de Rábago

Oficio de Difuntos
Cuatro del maestro Quiroga
Una Secuencia del mismo
Un Responso a cuatro del mismo
Un Ne recorderis de Pedrosa

Misereres
Cinco del maestro Quiroga
Uno a cuatro del mismo

Dos ídem de Rábago
Nueve ídem de Pedrosa
Tres Christus factus a cuatro de Quiroga
Diez a ocho, del mismo
Otro de Pedrosa

Motetes
Uno de Pedrosa
Otro de Salazar

Stabat Mater
Uno de Pedrosa

Responsorios de Natividad
Un juego del maestro López
Dos Responsorios del Maestro Pedrosa

Villancicos de Corpus
Tres del maestro Rábago
Diecinueve de Pedrosa
Seis arias del mismo
Cuatro elogios del mismo
Un Tantum ergo de Quiroga
Un Genitori de Doyagüe
Una canción al Santísimo de Pedrosa

Villancicos a San Martín
Cuatro del maestro Rábago
Seis de Pedrosa
Dos arias del mismo

Villancicos a la Visitación
Dos del maestro Rábago
Seis del maestro Pedrosa
Una Aria del mismo

Villancicos de Natividad
Dos del maestro Rábago
Dos del maestro Pedrosa
Un Credidi y Beati omnes para Corpus del mismo

Salves
Tres juegos del maestro Quiroga
Tres Regina caeli del mismo
Otra de Pedrosa
Tres Te Deum del maestro Pedrosa y Quiroga

El documento está fechado en Ourense el 26 de mayo de 1835 y firmado a su final por José Campos, Manuel Iglesias y Bernardino Torreira. En la valoración general del mismo, resalta la incorporación al archivo de toda la música de Pedrosa, así como la de otros autores muy difundidos entre los archivos musicales de las catedrales Españolas durante la primera mitad del XIX. En el primer aspecto, precisar que la producción de Pedrosa conservada en la actualidad en la catedral de Ourense es mucho más numerosa que la transmitida por este documento, en el segundo, destacar la incorporación de obras de Haykens, Doyagüe y del compositor de la catedral de Santiago, Melchor López, que fue maestro de capilla de la misma entre 1783 y 1822[30] y uno de los representantes más importantes del Estilo de Haydn en las catedrales. De él, en el archivo de la catedral ourensana se conserva alguna composición más, que han llegado hasta nosotros en partes autógrafas, donde se ve la impecable y elegante grafía de este maestro[31].

Tras los difíciles años pasados por las capillas musicales y en general por todos los cabildos catedralicios y colegiales en España durante el primer tercio del siglo XIX[32], tras la firma del concordato entre la Iglesia el Reino de España de 1853, ocupó en magisterio ourensano Fray Pascual Enciso y Arriola, monje nacido en Mondoñedo, discípulo de Francisco Pacheco en su catedral y que había sido subprior y organista en el monasterio de Santa María la Real de Oseira antes de su exclaustración. Tras sufrir los rigores de la salida obligada del convento con motivo de la Real Orden de Exclaustración de 1835[33], ocupó en magisterio catedralicio en 1853 y permaneció en él hasta su fallecimiento en 1873. Su magisterio fue largo y fructífero, reorganizando la capilla, copiando a mano muchas obras de los maestros anteriores que se encontraban en mal estado, para utilizarse en el culto y sobre todo dejando una abundante producción en todos los géneros al uso del momento[34]. Como vimos que había sucedido en otros casos, a su muerte de hizo un inventario de las *Obras de Música pertenecientes a la Fábrica de esta Santa Iglesia catedral de Ourense que se hallaron en casa del Sr. D. Pascual Enciso y Arriola, beneficiado, maestro de capilla que ha sido de la misma.*

Dicho inventario, como el anterior, contiene música ordenada por géneros y es sobre todo obra de Enciso, con alguna referencia a las composiciones de auto-

res nuevos que habían engrosado su el archivo durante su magisterio y que comentaremos más adelante:

Unos gozos a la novena del Stmo. Cristo de esta Catedral, a dúo con violines y fagotes
Canciones a la Virgen en las Flores de Mayo
Letanía a Ntra. Señora
Canción a la Stma. Virgen

Lamentaciones
La primera del Miércoles Santo por dicho Sr. Enciso en 1860
La segunda del Miércoles Santo por ídem en el año 1858
La tercera del Miércoles por ídem en el año 1868
Dos primeras del jueves por ídem en el año 1869 y la otra en 1872
Otra del Jueves

Salmos de Vísperas
Un Dixit Dominus en partitura para Corpus por el mismo
El salmo 4º o sea [espacio en blanco] en partitura para Vísperas de Corpus por ídem en 1853
Un Credidi también en partitura por el mismo en el año 1853
Un Beatus vir por el mismo señor en el año 1853
Un Laudate Dominum por ídem,
Dos Laudate pueri por ídem en partitura, uno de 1855 y otro en 57
Un Nisi Dominus por ídem en el año 1855, en partitura
Un Lauda Ierusalem en partitura por el mismo, año de 1854
Un Dixit Dominus y dos Beatus vir por Nágera[35]*. Otro Beatus vir por Doyagüe*
Un Te Deum por el señor Enciso en el año 1853
Otro ídem por el señor Eslava, maestro de la Real Capilla, con partitura
Un Genitori en partitura y órgano por Doyagüe
Dos lecciones de Difuntos en partitura por Doyagüe

Villancicos
Tonadilla al Santísimo en el año 1855, en partitura
Un Villancico ídem en 1865
Otro ídem al Santísimo en 1866
Otro ídem al Santísimo
Otro ídem de ídem en el año 1867
Otro para Corpus en 1870
Otros dos ídem en 1871
Otros dos para Corpus en 1872

Tantun ergo en el año 1872

Un elogio al Santísimo en el año 1872

Dos villancicos para Navidad en los años 1856 y 1867

Otro ídem para la Navidad en 1865 y 1867

Otro ídem para la Navidad en 1871 por el señor Enciso

Dos tonadillas gallegas por el mismo

Un villancico de Reyes

Otros dos para Reyes en el año 1868

Otros dos para esta festividad en 1871 y otros dos para los Reyes en el año 1872

Nueve villancicos a San Martín compuestos por el señor Enciso, a saber, uno en el año 1864, dos en 1865, uno en 66, otro en 67, otro en 1870, otro en 71, otro en 72 y otro en 73

El salmo de difuntos Ne in furore, por el señor Smith, maestro de capilla de Tuy

Una misa regalada al Ilmo. Cabildo por D. Ricardo

Unas libretillas de solfeo para los niños, bastante usadas.

Ourense, 14 de diciembre de 1873

Además de estas obras nuevas, el documento cita como aspecto destacado *Dos tonadas gallegas*, de Enciso, que creemos se corresponden con los villancicos *Vinde galeguiños, vinde* y *Os bois e as vacas*, a los que nos referimos ya en sendas publicaciones[36] y que prolongan la tradición del villancico gallego mindoniense más allá de la mitad del siglo XIX[37].

Para finalizar, el quinto y último memorial también se puede fechar en 1873 y contiene en cierto modo la versión extensa del anterior. Su valor documental es muy grande ya que no sólo expone las obras que componían el archivo con gran detalle y nos permite constatar la desaparición de muchas de ellas, sino que se complementa con un listado de los instrumentos musicales que tenía entonces la capilla, de los que además conservamos alguno en las actuales dependencias del archivo.

Vísperas

Un juego de Vísperas sin partitura a seis voces, violines, trompas y bajo, por el maestro Almeida portugués

Once juegos más de D. José Quiroga maestro de capilla de esta Santa Iglesia, tres de ellos con partitura

Otro ídem para Vírgenes y Confesores por el mismo maestro, con partitura

Cuatro ídem con partitura por D. Joaquín Pedrosa, maestro de capilla y organista de esta Santa Catedral

Dos ídem con partitura por D. Pascual Enciso, Maestro de Capilla de ídem. Años 1860 y 1863

Tres ídem breves con partitura por el mismo señor Enciso en los años 1853 y 1871.

Salmos sueltos

Ocho Dixit Dominus sin partitura por el maestro Quiroga

Otro ídem en partitura por D. Francisco Nágera, maestro de capilla, año 1786
Otro ídem con partitura de D. José Rábago, maestro de capilla de esta catedral, año 1818
Dos ídem con partitura por Pedrosa, años 1816 y 19
Otro ídem con partitura por D. Jaime Nadal, maestro de capilla de Astorga, en 1854
Otro ídem sin partitura por D. Francisco Andreví, maestro de la Real Capilla, sin partitura
Otros dos ídem con partitura por el maestro Enciso
Un Beatus vir por Cárdenas, año 1771
Otro ídem por Nágera, año 1776
Otro ídem con partitura por Rábago
Otro ídem ídem, por el maestro García Valladolid
Otro ídem ídem por D. Gaspar Smit, maestro de capilla de Tuy
Otro ídem en partitura por el maestro Doyagüe
Otro ídem, ídem por el maestro Enciso en los años 1855 y 57
Dos Laudate Dominum con partitura por Pedrosa
Otros tres ídem con partitura por Enciso, dos de ellos en el año 1853 y el otro en el 55
Otro ídem con partitura por el maestro García
Un Credidi y Beati omnes sin partitura por Pedrosa
Un responsorio para Corpus por D. Manuel Garay, maestro de capilla de Jaén, año 1802
Dos Credidi para Corpus, en partitura por el maestro Enciso, años de 1853 y 59; uno partitura sola
Dos Beati omnes, uno en partitura sólo, por el mismo Enciso, años 1853 y 55
Un Credidi, Beati omnes y Lauda Ierusalem por el mismo in partitura
Un Laetatus con partitura por el maestro Hayquiens
Otro ídem con partitura por Enciso, año de 1854

Himnos de Vísperas
Diecinueve sin partituras, compuestos en los años 1817 y 18 por el maestro Rábago
El Ave Maris Stella y un Pange Lingua con partitura; y el Iste confessor para San Martín por Pedrosa
Otro himno para San Pedro y la Transfiguración, por D. Juan Bros, maestro de capilla de Oviedo
El Pange Lingua con partitura por dicho señor Bross
Un Himno a San Martín sin partitura, por Enciso, año 1863

Secuencias
La de Resurrección con partitura por el maestro Bross
Otra de Pentecostés con ídem por el mismo Bros
Otra de Pentecostés, por Pedrosa
Un Vexilla Regis, a cuatro, por D. Joaquín Lázaro de Oviedo

Magnificat
Un Magnificat breve sin partitura por Quiroga

Otro Magnificat magna sin partitura, por Pedrosa
Otro ídem con partitura impresa por D. José Aranguren
Otro ídem ídem por el maestro Hayquiens
Otro ídem ídem por el maestro García Valladolid
Otro ídem con partitura por el maestro Enciso, año 1849

Salmos de Nona
Principes persecuti sunt, sin partitura, por el maestro Quiroga
Otro ídem con partitura por Pedrosa, año 1829
Otro ídem ídem por D. Laureano Argüelles
Otro ídem por el maestro Enciso, año 1855

Misas
Diecisiete juegos de misas por el maestro Quiroga, algunas tienen partitura
Siete más, sólo con Kyries y Gloria, por el mismo, alguna también con partitura
Otros seis juegos, algunos con partitura, por Pedrosa
Una con partitura, por Linares
Otra ídem por Hayquiens
Otra ídem por Bros
Otra ídem por Garay, sólo con Kyries y Gloria
Dos misas con partitura por D. Bonifacio Manzano, maestro-capilla de Segovia
Otra ídem para segunda clase por el mismo
Otra ídem con partitura por D. Bernardo Cartón, maestro de capilla de Santander, dedicada al Ilmo. Sr. Lastra
Otra ídem con partitura por Manzano
Otra ídem sin ella por el maestro Escobar, dedicada al Emmo. Cardenal Quevedo
Otra ídem con partitura por el maestro Prast
Otra ídem ídem por el maestro Doyagüe
Dos ídem ídem regaladas al Cabildo por Mogrovejo
Otro ídem ídem por D. Ricardo
Otras dos por el maestro Enciso en los años 1846 y 1855, esta con partitura
Otra misa por el mismo, compuesta en 1855, sobre el himno Verbum supernum
Credo, Sanctus y Agnus por el mismo en 1855, sobre el Sacris Solemnis
Una misa de pastorela sobre el himno de Reyes, por el maestro Enciso en 1857
Otras dos compuestas sólo de Kyries y Glorias in partitura por el mismo
Otras tres misas a cuatro por el maestro Enciso
Otras tres a cuatro por el maestro Pedrosa
Otra a cuatro con partitura por D. Ramón Palacio
Dos misas por el maestro Rábago
Otra con partitura por el maestro Enciso
Otra en 6º tono por Rábago, año 1817.

Lamentaciones
Nueve sin partitura por el maestro Quiroga
Las tres primeras del Miércoles, sin partitura por el mismo
Otra segunda y tercera del Miércoles, sin partitura por el mismo
Otras dos primeras Lamentaciones del Miércoles por el mismo, una en partitura
La primera y segunda del Miércoles, por Pedrosa, con partitura
La primera del Jueves con partitura por el mismo
La segunda del Jueves con ídem por dicho Pedrosa
Las tres de la Feria sexta por el mismo
Dos Lamentaciones, la primera y tercera con partitura por el maestro Rábago
La primera del Miércoles con partitura por el maestro Manzano
La segunda del Miércoles con ídem por el maestro D. Román Gimeno
Otra segunda del Miércoles por D. Melchor López
La primera del Jueves, sin partitura por Francisco Javier García, maestro de Zaragoza
La tercera del Miércoles, sin partitura, por D. Laureano Argüelles
La primera del Jueves, ídem por el mismo
La tercera del Jueves con partitura por el maestro D. Juan Bros
La primera, segunda y tercera del Miércoles con partituras por Enciso, años 1860, 58 y 57
Otra segunda y tercera del Miércoles con partituras por el mismo, años 1861 y 1868
La primera, segunda y tercera del Miércoles con ídem, por Enciso, años 1869 y 72
Dos lamentaciones segundas del jueves, con partitura por el mismo
Otra segunda del Miércoles con ídem por el mismo maestro
Otra tercera del Jueves con ídem por el mismo en el año 1859

Misereres
Cinco por el maestro Quiroga, uno de ellos con partitura
Otro a cuatro por el mismo. Otro también a cuatro por el mismo
Otros tres del maestro Rábago, dos con partitura
Otro a cuatro por Pedrosa o Quiroga
Otro a ocho por Pedrosa
Otro con partitura por Doyagüe
Otro con partitura por D. Román Gimeno
Otro con papel para regir por el maestro Bros
Otro con partitura impresa por D. Manuel Caballero
Otro con partitura por el maestro Enciso

Christus factus
Tres a cuatro por el maestro Quiroga
Otro a ocho sin partitura, por el mismo
Otro ídem con partitura por el maestro Pedrosa

Otro ídem ídem por Linares

Otro ídem por Juan Páez, regalado por el beneficiado tenor

Dos motetes para reservar al monumento, uno por Tomás Luis de Victoria en el siglo XVI y otro por Pedrosa

Stabat Mater

Uno antiguo y otro en partitura a dos voces y orquesta por el Sr. Pío Btta. Pergolesi

Otros dos con orquesta y partitura por D. Joaquín Pedrosa

Salves

Tres Regina Mater sin partitura por el maestro Quiroga

Otro ídem en fa con partitura, año 1825

Otra ídem con dos partituras una impresa por el maestro Eslava

Otra ídem con partitura del maestro Andreví

Otra ídem con violines y bajo por D. Manuel Rabé

Otra ídem con partitura por el maestro Enciso, año 1858

Tres Regina calei, sin partitura por el maestro Quiroga

Otra ídem con partitura por Pedrosa

Otra ídem, con partitura por Pedrosa

Otra ídem, con ídem por el maestro Enciso

Te Deum

Tres por el maestro Quiroga, uno de ellos con partitura

Otro por D. Laureano Argüelles, con partitura, en la que hay una misa de Requiem y el Dies Irae del maestro de Roma, Ignacio Ayvié

Otro Te Deum con partitura impresa por el Sr. Eslava, maestro de la Real Capilla

Otro ídem de ídem por el maestro Enciso en el año 1853

Oficios de difuntos

Cuatro del maestro Quiroga, uno de ellos con partitura

La secuencia de difuntos por el mismo

Dos responsorios, Libera me, por el mismo

Ne recordeirs, con partitura, por D. Joaquín Pedrosa

Invitatorio, Parce y Taedet, estas lecciones con partitura por el maestro Pacheco

Gran secuencia con partitura por el maestro Prast

Subvenite con partitura por D. Ramón Palacio, maestro de capilla de Santiago

Domine in furore con partitura por D. Gaspar Smit

Partitura de dos lecciones de Difuntos por el maestro Doyagüe

Otra de la primera lección de difuntos a tres voces por José Cos García

Responsorios de Navidad

Ocho con sus partituras y papeles duplicados por Melchor López Jiménez, maestro de capilla de la catedral de Santiago

El primero y segundo del primer nocturno por Pedrosa con partitura

El responsorio primero con partitura por el maestro Enciso, año 1855

Villancicos de Navidad

Uno por el maestro Quiroga, año de 1805

Otros dos villancicos de Natividad por el maestro Rábago

Otro villancico para vísperas con partitura por Pedrosa

Una aria con partitura por Pacheco

Cinco villancicos por el mismo, dos de ellos con partitura

Otro con partitura para inocentes, por el maestro Manzano[38]

Dos juntos con partitura impresa por el maestro Aranguren

Tres tonadas gallegas, sin maestro conocido

Doce villancicos de Navidad por el maestro Enciso con partituras: uno año 1843 y los otros de 1854 y 1871

Tres tonadillas gallegas por el mismo

Villancicos de Calenda

Uno por el maestro Rábago

Seis con partitura por Pedrosa; los cinco años 1821, 22, 23, 24 y 25

Otros dos sin partitura del mismo Pedrosa

Uno sin partitura del año 1819 sin maestro conocido

Otro con partitura del maestro Bros, de Oviedo, regalado por el tenor de esta catedral

Otro ídem del maestro García Valladolid

Otro ídem por Nadal, maestro de capilla de Astorga

Otros dos por Pacheco, Maestro de capilla de Mondoñedo, uno con partitura y otro de tenor obligado

Villancicos de Corpus

Una aria al Santísimo a solo de tenor con partitura, regalada el año 1826 por el Doctoral Rogel

Otra ídem con partitura por el señor Doyagüe, maestro de capilla de Salamanca

Otras cinco con partitura por el maestro Pedrosa, años 1821, 25, 28, 32 y otra número 7

Otra ídem de tenor por el maestro Rábago, año 1817

Un dúo de tiples al Santísimo por el mismo

Un trío al Santísimo por el mismo

Un villancico al Santísimo a cuatro y ocho sin partitura por el maestro Pedrosa, año 1820

Dos tríos al Santísimo con partitura por el mismo, en los años 1821 y 28

Quince villancicos al Santísimo por dicho Pedrosa, diez con partitura

Otro breve con partitura, por D. Ezequiel Fernández, maestro de capilla de León, año 1804
Una aria de tenor coreada, con partitura, por el maestro Pacheco
Seis villancicos al Santísimo, cinco con partitura por el mismo maestro
Otros dos ídem de tiples al Santísimo, por el mismo Nadal
Otro a cinco, por el mismo maestro Nadal
Otro ídem con partitura por el maestro Doyagüe
Una aria de tenor por el mismo con partitura: falta el papel de una voz
Otra ídem, ídem por el maestro Manzano, año 1851, regalada por el tenor de esta capilla
Un villancico a dúo de tiple o tenor y bajo, con partitura impresa por D. Hilarión Eslava
Veinte villancicos al Santísimo Sacramento compuesto por dicho Enciso desde el año 1855 al 72; once no tienen partitura

Tantum ergo y Pange lingua
Uno a cuatro voces en pergamino
Un Pange lingua a cuatro voces por Quiroga
Dos Tantum ergo con orquesta por el mismo
Otro ídem por D. Joaquín Lázaro
Otro ídem por el maestro Eslava
Otro ídem con partitura por Doyagüe
Dos Genitori con partitura por el mismo
Un Tantum ergo a cuatro por Enciso, año 1861
Otros dos con partitura por el mismo, años 1861 y 1872
Un Sacris solemnis por Palestrina a cuatro

Elogios al Santísimo
Tres por el maestro Quiroga
Otro dos por Pedrosa
Otros dos por Rábago; uno con partitura y el otro del año 1818
Otros sin maestro conocido
Otro a dúo por Linares, año 1831
Otros cinco por el maestro Enciso, con partitura, años 1850, 58, 60, 61 y 72

Motetes al Santísimo
Cuatro con partitura de Andreví, maestro de la Real Capilla
Tres sin ella por Eslava, maestro de ídem

Villancicos a la Visitación
Una aria en partitura por Quiroga, del año 1802
Dos villancicos sin partitura por Rábago, uno del año 1817
Una aria con partitura por Pedrosa
Cinco villancicos por el mismo Pedrosa

Villancicos de Reyes

Uno con partitura por Quiroga, año 1789

Dos ídem por Pedrosa, años 1823 y 1831

Otro por Mojón (año 1827), niño de coro de esta Santa Iglesia

Otro con partitura por Hermida (1841), niño de coro de esta Santa Iglesia y organista de Palencia

Otro ídem, con ídem impresa por P. Hernández

Once con partituras por el maestro Enciso

Una tonadilla con ídem, por el mismo

Villancicos a san Martín

Cuatro por Rábago, sin partitura, años 1816, 17 y 18

Ocho por Pedrosa; cinco de ellos con partitura

Una aria de tiple por el mismo con partitura

Un villancico con partitura por D. Torcuato Hermida, organista de la catedral de Palencia

Otro con ídem del maestro Bonoris, año 1856

Veintidós por el maestro Enciso, ninguno con partitura

El inventario pasa a continuación a enumerar una serie de obras muy diversas bajo el epígrafe de *Varias composiciones*:

Motete a cinco voces a la Asunción de Nuestra Señora

Letanía a nuestra Señora con violines y bajo

Un Padre nuestro y Ave María con acompañamiento de bajo, por Rábago

Otro ídem con orquesta por Enciso, año de 1853

Gozos a San Roque con orquesta y partitura por el mismo, año 1853

Ídem para la novena del Santo Cristo, con violines y bajo

Lamentos en la novena de las ánimas, con ídem, flautas y bajo

Recuerdos afectuosos a Nuestra Señora de los Dolores por Enciso, con violines y bajo, año 1855

Un papel suelto de una canción a la Virgen para las flores, por el mismo, año 1873

Seis canciones con coplas a la Virgen Santísima para las flores de mayo, con dos despedidas y una letanía, reunido, para tres voces, violines, flautas, violón y acompañamiento por el maestro Enciso, D. Bartolomé Blanch, organista y maestro de capilla de Tarrasa y D. Bernardo Calvo Puig, maestro de la capellanía y escolanía de Nuestra Señora de las Mercedes

Un himno a cuatro con violines, flautas y trompas por D. Laureano Argüelles, en el año 1852, con motivo de la primera entrada en esta Santa Iglesia del Ilustrísimo Señor D. Pedro Zarandía, Obispo de la misma

Otro himno por A. Reparaz en el año 1857, en la del Ilustrísimo Señor D. José Ávila Lamas, obispo de esta Santa Iglesia

Tres adoraciones con orquesta para los ofertorios por el maestro Eslava

Ofertorios a cuatro voces para las Domínicas de Adviento, por D. Pedro Aranaz, maestro de capilla de Cuenca.

La mayor parte de las obras citadas en el apartado anterior se conservan y constituyen parte fundamental del archivo musical de la catedral de Ourense, destacando las composiciones de sus maestro de capilla y músicos (Quiroga, Rábago, Pedrosa, Enciso, Torcuato Hermida, Laureano Argüelles), las de otros importantes autores procedentes de otras catedrales gallegas (Maestro Almeida, Melchor López, Ramón Palacio, Gaspar Smith) y de otros centros españolas (Francisco Andreví, Pedro Aranaz, Juan Bros, Manuel Doyagüe, Ramón Garay, Joaquín Lázaro, Bonifacio Manzano, Bernardo Cartón, Román Jimeno, por citar algunos de los más destacados). Es muy notable la incorporación de numerosa música impresa que debió producirse con posterioridad al concordato de 1851, con presencia de partituras de Hilarión Eslava, Manuel Caballero, Pablo Hernández o P. Aranguren. También reviste importancia la existencia de obras de destacados maestros internacionales, como es el caso de los dos grandes polifonistas Tomás Luis de Victoria y Giovanni Pierluigi da Palestrina, del compositor romano Ignacio Ayvié, o de G. B. Pergolesi, representado en el listado por su celebérrimo *Stabat Mater*, obra muy difundida entre los templos españoles desde mediados del siglo XVIII que también llegó a Ourense, a pesar de que su copia no se conserve entre los fondos musicales de la catedral.

Sigue a este apartado otro titulado de manera muy genérica *Libros,* cuyo contenido es el siguiente:

Libros

Uno de motetes cuatro voces, hecho por el maestro Pedrosa en el año 1826[39]

Otro también a cuatro para las Dominicas de Adviento y Cuaresma[40]

Otro ídem para las festividades de la Virgen, de la Cruz, S. Miguel, Común Apóstoles, Doctores, Confesores, Vírgenes y demás

Otro libro a cuatro para las fiestas del común de los Mártires, en tiempo Pascual: Unius et pluriorum Martinum, Todos Santos, Concepción, Expectación[41]*, Natividad, Circuncisión y demás.*

Otro ídem de Rogativas, Ascensión, Pentecostés y Trinidad[42].

Como puede verse, estas obras debían constituir el pequeño pero bastante completo repertorio polifónico que existía en la catedral, para ser cantado en las diferentes solemnidades. De todos ellos, sólo se conserva en la catedral el primero que se cita: un libro de polifonía a cuatro escrito por Joaquín Pedrosa en el año 1826, con composiciones fundamentalmente para Cuaresma y Semana Santa, incluidas dos pasiones, escritas en estilo "antiguo" y según las normas de este tipo de cantorales: dos voces diferentes por página, en sus respectivas claves de do y fa. Dicho libro está copiado en papel y encuadernado en tapas duras de cartón forrado de papel rojo. Su estado de conservación en general es precario y dad su excepcionalidad sería merecedor de un estudio monográfico que nos aclarasen algunas dudas que plantea su simple examen, si realmente se trata de composiciones escritas por Pedrosa o si este se limitó a copiarlas de fuentes anteriores, si

el libro procede de la encuadernación de dos ejemplares diferentes, como parece deducirse de la doble foliación que presenta, etc, etc.

El inventario concluye con dos apartados, uno dedicado a *Métodos impresos de enseñanza* y otro a *Instrumentos músicos de la Fábrica.* El primero de ellos incluye toda una serie de publicaciones didácticas del siglo XIX, destinadas a la formación de los músicos de la capilla y de manera fundamental a los instrumentistas:

Métodos impresos de enseñanza

Uno de piano, por D José Aranguren, publicado por una sociedad distinguida de pianistas

Otro de violín, por Delphín Alard

Otro de alto, o sea viola

Dos métodos impresos de violoncello; uno completo por Aspach y A. D. Mine

Uno pequeño de flauta

Otro ídem de trompa

No se conserva en la catedral ninguno de estos métodos ni ningún otro para aprender teoría de la música y a cantar, ya que esta labor la llevaba de una manera mucho más personal el maestro de capilla, como encargado de la formación musical de los niños de la catedral. De hecho, el memorial de 14 de diciembre de 1873 antes citado, da cuenta también de la existencia de *Unas libretillas de solfeo para los niños, bastante usadas* que seguramente eran el material utilizado por el maestro en su labor pedagógica y de las que conservamos entre los papeles sueltos que han quedado de la catalogación del archivo musical, una, con bastante probabilidad de la época de Pascual Enciso. El inventario concluye con el listado de los instrumentos que tenía la capilla de música por entonces (1873), donde se nombra algo más de una docena de instrumentos variados, con referencias explícitas a su estado de conservación[43]. Esta noticia es un dato más a tener en cuenta a la hora de hacernos una idea aproximada de los medios instrumentales con que un compositor como Enciso, contó en su momento para hacer sonar su música, si bien es cierto que para una valoración global, habría que tener en cuenta además otros instrumentos que eran propiedad de los propios músicos y que se utilizaban también en el templo durante las funciones litúrgicas:

Instrumentos músicos de la Fábrica.

Un manicordio[44], regalado a la Fábrica por el difunto Sr. Doctoral, Doctor D. Ramón Rodríguez Estévez, para todos los que se dedicasen a aprender el órgano, según consta en el cabildo celebrado en 10 de febrero del año 1855. En la actualidad tiene en su casa este instrumento el acólito de coro, Antonio Fernández, que lo considera suyo.

Un violín, comprado en 240 reales a D. Joaquín Neira en el año 1855. Está bastante deteriorado[45].

Dos violines para niños, regalados por el señor Castañeda

Un bombardino que con su caja costó 920 reales en el año 1856. Está bastante deteriorado. Este instrumento se halla hoy fuera de la catedral y lo tiene el capellán D. José Valente

Una flauta con cinco llaves de plata y caja

El clarinete con diez llaves, en un estado regular

El contrabajo, con arco que está en la tribuna del órgano. Este instrumento costó 800 reales en el año 1857

Otro contrabajo, con arco, muy viejo

Un figle, con boquilla, bastante usado

Dos trompas, con todos sus tonos y cajones. Costaron 470 reales en el año 1860

Un violoncello con su arco y otros dos más grandes, todos ellos muy usados.

Actualmente, y provenientes de la antigua escuela de la catedral, se encuentran expuestos en las salas del Archivo Capitular, un interesante violoncello alemán de comienzos del siglo XIX, muy deteriorado, un contrabajo, también del XIX, de tres cuerdas y forma de pera, del luthier barcelonés Francisco España[46], dos elegantes trompas naturales, policromadas en rojo y oro, con un juego de tudeles[47], un bombardino bien conservado y un figle muy deteriorado, que posiblemente se correspondan también con alguno de los instrumentos citados por el documento. Todos ellos han sido muy castigados por el paso del tiempo, pero constituyen, con la música misma, algunos de los mejores testimonios de la vida artística que en su momento tuvo la capilla de música en la catedral de Ourense.

IV. Conclusiones

A modo de conclusiones, sintetizamos seguidamente los puntos que consideramos más relevantes de cara a la historia de la música de la catedral de Ourense contenidos en la anterior documentación**.**

- La catedral de Ourense experimentó a finales del siglo XVI con la recepción de las partituras del expolio del canónigo Juan Febos, la llegada de la gran polifonía sacra del XVI, con obras de autores como Palestrina y Morales, así como la de la mejor música profana del momento, tanto española (Mateo Flecha) como extranjera, esta última por medio de diversas colecciones italianas y francesas del XVI, de autores tan destacados como Adriano de Willaert, Filipo di Monte, Cipriano de Rore o Phipippe Verdelot, entre otros y donde se incluían también obras representativas de autores estilísticamente más avanzados como es el caso de Alessandro Striggio.

Este memorial citado por M. Martínez Sueiro en 1918, constituye por su singularidad un documento muy importante dentro del contexto de las catedrales gallegas, sin desmerecer por ello su importancia en el panorama más amplio de las catedrales del ámbito hispano.

- A lo largo del siglo XVII este rico repertorio se fue perdiendo, de manera que al dejar su puesto el maestro Guadarrama (1747), ya no existía en la catedral ningún rastro de las partituras legadas por Febos y muy poca música anterior a ese momento

- En la catedral de Ourense, como sucedió en el resto de las catedrales, el repertorio que se cantaba a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pertenecía de manera fundamental a las obras de sus maestros de capilla, si bien algunos datos nos permiten conocer la llegada de música de otros autores importantes.

Algo parecido debió de suceder con la producción de los maestros de capilla de la catedral del siglo XVII, de la que se conserva un pequeño número de composiciones, la mayor parte de ellas fragmentariamente, algunas de ellas recogidas en los memoriales vistos. Este hecho viene a demostrar que se trata de música que por entonces ya no tenía vigencia en el culto, debido a la mayor presencia de elementos foráneos que se experimentó en la primera mitad del siglo XVIII, conducente a un nuevo estilo en el que se otorgaba una nueva dimensión a las partes vocales solistas y al creciente protagonismo de la orquesta en las funciones del culto.

La pérdida de materiales que afectó a este archivo de música fue gradual y se mantuvo hasta finales del siglo XVIII, pudiendo decir que es a partir del último cuarto de este siglo cuando se conforma realmente el actual archivo musical.

No obstante, la catedral poseyó hasta bien entrado el siglo XIX un nutrido repertorio polifónico a cuatro voces que salvo algún caso excepcional, como es el *Adjuva nos* de Pedrosa contenido en su libro de Polifonía y que nos ha llegado también en una trascripción de principios del siglo XX, debía de estar igualmente en desuso.

Con la llegada al magisterio de Pascual Enciso y Arriola, la vida musical de la catedral se revitalizó de manera que la música de maestros anteriores, tanto de la catedral como de otros templos que había en el Archivo, fue de nuevo copiada por este maestro para su interpretación en el culto.

Frente a los que sucede en otras catedrales donde la práctica de la música instrumental era uno de los cometidos habituales demandados de los instrumentistas de la capilla, en Ourense no conservamos referencias explícitas a la misma, no habiendo subsistido en la actualidad nada de este repertorio. La única excepción que conocemos son los dos conciertos de bajón, que el memorial de 1816 cita y que parece atribuir al maestro Quiroga.

También con Pascual Enciso y a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX en la catedral continuó la llegada de música litúrgica de autores españoles de otros templos (Francisco Andreví, Juan Bros, Ramón Garay, Francisco Javier García Fajer, Fernando Hayquiens, Manuel Doyagüe...) y se experimentó la llegada de música religiosa española impresa de compositores muy importantes del momento como Julián Aranguren, Manuel Fernández Caballero, Hilarión Eslava

o Pablo Hernández que aparecen citados en el memorial de 1873 y que debe completarse con otros nombres que, como Cosme José de Benito, Remigio Calahorra, Felipe Gorriti, Nicolás Ledesma o José Ramón de Prado, estaban muy difundidos entre nuestras catedrales en la segunda mitad del XIX. En el caso de Eslava, parece igualmente verificarse la llegada de algunas de las composiciones contenidas en su *Lyra Sacro Hispana*, como es el caso de los *Ofertorios para las Dominicas de Adviento* de Pedro Aranaz y Vides, de los que en Ourense se conserva una copia manuscrita de mano de Enciso, quien acusó la influencia de esta obra y compuso un cuarto ofertorio, añadido en su manuscrito a los editados por el maestro navarro[48].

- La catedral de Ourense fue a lo largo de su historia el foco de cultura musical más importante de la ciudad y actuó siempre como un activo centro de enseñanza de la música. No han llegado hasta nosotros más documentos relativos a la existencia de este aspecto que la cita de diversos métodos de instrumentos que indica el último de los memoriales, referidos ya siempre a ejemplares impresos del siglo XIX. Poseyó además a lo largo de su historia un grupo importante de instrumentos musicales, renovados por el Cabildo en función de su estado y de las necesidades de la propia capilla, de los que en 1873 quedaban algo más de media docena entre instrumentos de viento y cuerda. Indudablemente los instrumentos comprados por el Cabildo para uso en su orquesta desde la segunda mitad del siglo XVIII, tuvieron que ser muchos más, pero por razones muy diversas, hacia 1873 ya no se encontraban a disposición de la catedral, o simplemente se habían destruido con el paso del tiempo. En todo caso, unos pocos han subsistido hasta nuestros días en un estado de conservación precario, siendo una interesante muestra del pasado musical de la catedral.

NOTAS

1 AA. VV. (1993); *La catedral de Ourense*, Caixa Ourense, pág. 102.

2 Miguel Ángel González García (2008); "El órgano de la Capilla de las Nieves de la catedral de Ourense"; *Memoria Ecclesiae*, número XXXI. (Actas del Congreso: Música y Archivos de la Iglesia en España. Santander, 2006), Oviedo, págs. 1-6.

3 Manuel Martínez Sueiro (1918-22); "Documentos de la Catedral de Ourense. Libros de Música. Año de 1589", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Ourense*, IV, 1918-22, págs. 240-241. Este documento es citado por Emilio Duro Peña (1996) en *La música en la catedral de Ourense,* Caixa Ourense, 1996, págs. 106-107.

4 A este documento se refiere Filgueira Valverde en la *Introducción y notas bibliográficas* que antepone*, al Cancionero Musical de Galicia,* de Casto Sampedro y Folgar (Reed. de Carlos Villanueva [2007]): *Cancionero musical de Galicia. Reunido por Casto Sampedro y Folgar*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, págs. 26-27). Filgueira identifica el compositor que aparece citado como Adriano, con la figura de Adriano Banchieri, un nombre que al lado del de Alessandro Striggio, da mayor valor al documento por la gran importancia de ambos autores dentro del manierismo musical, en esa época de grandes cambios que culminó hacia 1600 con la llegada del

nuevo estilo barroco. Sin embargo, parece más probable que en realidad el documento de refiera a Adriano de Willaert, compositor franco flamenco, activo en Venecia hacia mediados del XVI, padre de la policoralidad y cuyas obras fueron muy difundidas a través de la imprenta. Sobre la trascendencia de este documento vid: F. Javier Garbayo Montabes (1998): "A apoteosis do barroco musical en Galicia". *O feito diferencial galego na música.* II. Santiago de Compostela. Museo do Pobo Galego, pág. 129.

5 Emilio Duro Peña (1996); *Op. cit;* p. 105

6 Cuestiones similares pero referidas a la catedral de Oviedo, han sido señaladas por María Sanhuesa Fonseca (1999) en sus artículos: "Tres inventarios decimonónicos en el archivo capitular de la catedral de Oviedo (E: OV)". *Boletín del Real Instituto de estudios asturianos*, LIII, núm. 154, págs. 7-8 y, de la misma autora (2006): "Los inventarios musicales de 1710 en el Archivo Capitular de Oviedo (E. OV)". *Studium Ovetense*, XXXII, págs. 485-510.

7 Archivo Capitular de Ourense, *Leg. Reparaciones órgano. Inventarios obras*.

8 José López-Calo (1993); *La música en la Catedral de Santiago*. *Catálogo del Archivo de Música.* III. A Coruña. Diputación de La Coruña, págs. 313-315.

9 José López-Calo (1999); *La música en la Catedral de Santiago*. X. *(El SSiglo XVIII Música. I)*. A Coruña. Diputación de La Coruña, págs. 179-210.

10 Respetamos en todo momento la ortografía original del documento.

11 F. Javier Garbayo Montabes (2004); *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense*. Santiago de Compostela. IGAEM- Xunta de Galicia, págs. 8-9. Se trata del villancico a San Martín de Tours, patrono de la Diócesis, *Partid la capa sagrada*, fechado en el año 1637.

12 F. Javier Garbayo Montabes (2004); *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense*, págs. XVI, XX, XXX, 399-400.

13 Emilio Duro Peña (1996); *La música en la catedral de Ourense*. Ourense. Caixa Ourense, págs 176-177.

14 *Ibid;* pág. 162-163

15 Inmaculada Cárdenas Serván (1987); *El polifonista Alfonso Lobo y su entorno*. Servicio de Publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela.

16 Sobre Carlos Patiño *vid.* Lothar Siemens Hernández (2001); "Patiño, Carlos", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores de España. Vol. 8, Madrid, pp. 514-515.

17 Paul Becquart (2002): "Romero, Matheo". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid, Sociedad General de Autores de España, págs. 381-383.

18 Felipe Prats fue maestro de capilla de la catedral entre 1766 y 1768, en que pasó a serlo de la catedral de Astorga. *Vid.* Emilio Duro Peña (1996); *Op. cit;* págs. 170-171.

19 Francisco Nager ocupó el magisterio entre 1768 y 1779 en que pasaría a servir en la catedral de Lugo, cuyo archivo de música, todavía inédito, guarda una abundante producción suya, tanto en latín como en castellano. (*Vid.* Emilio Duro Peña [1996]; *Op. cit;* págs. 171-172) y F. Javier Garbayo Montabes; *A música na catedral de Lugo. I: Catálogo do Arquivo de Música*. Santiago de Compostela- IGAEM-Xunta de Galicia, en preparación)

20 Sobre el magisterio de Quiroga en Ourense *vid* la obra citada de Duro Peña (págs. 172-173) y de F. Javier Garbayo Montabes (2004); "El magisterio de la capilla de la catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago", *Porta da Aira,* 10, págs. 239-252.

21 Se refiere al Cardenal D. Pedro Quevedo y Quintano, que estuvo al frente de la diócesis ourensana entre 1795 y su fallecimiento en 1818.

22 Este género era conocido generalmente como *Misas breves.*

[23] La Biblioteca Nacional de Madrid guarda un interesante folleto de hacia 1777-78, editado por el Dr. D. Theodoro de la Torre y Monte-mayor en la imprenta madrileña de Andrés García del Río y titulado: *Colección / de letras sagradas / de las mejores / que se han cantado en las / principales catedrales / de España (...) por el Dr. D. Teodoro / de la Torrre y Montemayor / Presbytero / Quien la dedica al Señor / Don Thomás Colón y Larreate- / gui, Canónigo y Arcediano de / Medina, de la Santa Iglesia Cate- / dral de Salamanca.* Dicho folleto contiene una serie de letrillas en castellano correspondientes a villancicos de Pedro Aranaz, maestro de capilla en la catedral de Cuenca,, Domingo Arquimbau, de la de Gerona, Francisco Juncá de la de Toledo, Ramón Garay de la de Jaén, Melchor López, de Santiago, nuestro José Quiroga y otros autores de diferentes catedrales del país. *Vid*; *Catálogo de Villancicos y Oratorios de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, núm. 1.357, pág. 510.

[24] Antonio Almeida fue violinista de la catedral de Lugo, llegando a ocupar el magisterio de manera provisional algún tiempo. No tenemos noticia de que sirviese en la de Ourense –sí por el contrario de su estancia en la catedral de Mondoñedo y de su paso por la de Santiago- aunque su justa fama como compositor, le valió una importante difusión de sus composiciones entre las catedrales gallegas, conservándose diferentes obras en Ourense, Mondoñedo y Lugo. Sobre este autor *vid;* Humberto d´Avila (1996); *Almeida Mota, compositor portugués em Espanha.* Lisboa. Editorial Vega; Xoán Manuel Carreira (1986); "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeyda y Motta en Mondoñedo". *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Madrid. INAEM, págs. 99-108 y Juan Bautista Varela de Vega (1997); "Magisterio de Capilla de la Catedral de Lugo". *Lucensia. Miscelánea de Cultura e Investigación.* 15, vol. VII, págs. 284-285.

[25] José López-Calo (1987-88); "Manuel Rábago, maestro de capilla de Ourense y Tui (1777-1829)". *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, págs. 97-114.

[26] Julio Arce Bueno (1994); *La música en Cantabria*. Santander. Fundación Marcelino Botín, págs. 60-63.

[27] Emilio Casares Rodicio (1980); *La música en la catedral de León. Maestros del siglo XVIII y catálogo musical*. León. Archivos Leoneses, 67, 1980, págs. 80-81.

[28] F. Javier Garbayo Montabes (1994-95); "La estancia del organista del organista Joaquín Pedrosa en la catedral de Ourense", *Porta da Aira*, núm. 6, págs. 99-113.

[29] Mariano Soriano Fuertes (1859); *Historia de la Música Española desde la venida de los Fenicios hasta 1850*, IV, Barcelona, pág. 251.

[30] José López-Calo (1993); *La música en la Catedral de Santiago*. Catálogo. Vols. I, II y III. *Siglo XVIII.* A Coruña. Diputación de La Coruña.

[31] Francisco Javier Garbayo Montabes (2004); *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ourense*. Santiago de Compostela. IGAEM. Xunta de Galicia, págs. 347-349.

[32] Baste citar que es la época en la que se sucedieron las guerras contra los franceses, las diferentes crisis económicas motivadas en gran parte por la política belicista de Godoy, la Constitución de Cádiz, la restauración monárquica y posterior política represiva de Fernando VII, las sucesivas exclaustraciones y desamortizaciones. Todas estas circunstancias tan continuadas sumieron a la mayor parte de los cabildos españoles a un estado de ruina y precariedad muy notable que llevó a tener que economizar gastos incluso en el propio culto, lo que afectó de manera directa a las capillas de música, muchas de las cuales fueron suprimidas.

[33] F. Javier Garbayo Montabes (1992-93); "Clérigos exclaustrados en unas oposiciones a la capilla de música de la catedral de Ourense (1852)". *Memoria Ecclesiae,* XXIII, Oviedo. Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, págs. 197-218.

[34] F. Javier Garbayo Montabes (1992-93); "Fray Pascual Enciso y Arriola, maestro de capilla de la catedral de Ourense". *Porta da Aira,* núm. 5, págs. 153-168.

[35] Se refiere sin duda al maestro Nager.

[36] F. Javier Garbayo Montabes (2002); "Música poesía y religiosidad de tradición popular en los villancicos en gallego de la catedral de Ourense". *Memoria Ecclesiae*, XXI. Oviedo. Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, págs. 623-634 y (1997-98) "Un nuevo villancico en gallego de la catedral de Ourense". *Porta da Aira*, núm. 8, págs. 171-179. Existe además otro villancico en gallego en la catedral, *(Los gallegos, sabiendo que en Belén*) de clara al género pero que no parece anotado por este maestro. *Vid*. nuestro *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense*, núm. 803, págs. 450-451.

[37] Carlos Villanueva (1996); *Los villancicos gallegos*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza, págs. 180-184.

[38] Se trata del villancico *Pues no es nuevo ese día*, que en la catedral de Ourense se conserva en una doble versión ya que por encima de la original se copió el texto traducido al gallego, un hecho excepcional dentro de la historia de los villancicos gallegos. *Vid.*

[39] Este libro de motetes debe ser el libro de polifonía que citamos en nuestro catálogo de Ourense, por lo demás el único cantoral de este tipo de música conservado en al catedral. Para su descripción *Vid.* en dicho catálogo, págs. 1-3

[40] Ya en diferentes ocasiones, indicamos la singularidad de la obra antes citada de Pedrosa, cuyo examen parece detallar que posiblemente se trate de un libro formado de la encuadernación de dos ejemplares distintos. Así se deduce de doble la foliación que presenta, no siempre coincidente. El ejemplar que se conserva en el Archivo contiene piezas para los tiempos de cuaresma y semana santa, lo que posiblemente indique que cuando, en 1873 se realizó este inventario, realmente en el archivo existían dos libros de polifonía, siendo por tanto la encuadernación del actual posterior.

[41] En referencia al tiempo de Adviento.

[42] De manera general, este apartado del memorial indica de manera clara que en la catedral de Ourense existía hacia 1873 un considerable repertorio de carácter polifónico que se ha perdido.

[43] María Sanhuesa ha dado a conocer el listado de instrumentos que se tenían en la catedral de Oviedo en 1835 *(Vid.* de esta autora (1999); "Tres inventarios decimonónicos en el archivo capitular de la catedral de Oviedo (E: OV)", pág. 16.

[44] El manicordio o manucordio, era un instrumento de teclado, de menor tamaño que un clave, que dada su portabilidad y corto sonido era utilizado normalmente para el estudio.

[45] Este detalle, posiblemente haga referencia a que trataba de un violín antiguo, ya que a los algo más de 20 años de su compra, estaba muy deteriorado.

[46] Es muy probable que se trate del contrabajo señalado en el memorial como adquirido en 1857.

[47] Se trata sin duda de las trompas mencionadas en el anterior memorial.

[48] Francisco Javier Garbayo Montabes (2004); Catálogo del archivo de música de la catedral de Ourense, págs. 191, 267, núms. 334, 496-497

Fr. Mª Damián Yáñez Neira
Monasterio de Oseira (Ourense)

PROYECTO DE MUSEO DE OSEIRA

BALDAQUINO O SAGRARIO.

En el siglo XVI, a partir del gran incendio de 1552, pareciéndoles a los monjes de la época demasiado fría la piedra del templo, se acomodó al gusto de la época, revistiéndolo de nuevas galas con multitud de altares primero en madera policromada, más tarde en piedra. Lo más llamativo fue colocar en la capilla mayor un gran baldaquino, idéntico al de Santiago de Compostela que dio fama universal a Domingo de Andrade, obra sencillamente grandiosa, aun cuando desentonaba del templo Mas el paso del tiempo, unido al abandono subsiguiente a la marcha de los monjes, lo hirió de muerte, y hubo de que desmontarlo a comienzos del XX, porque amenazaba ruina.

Desgraciadamente no se tuvo mucho cuidado con multitud de piezas que lo enriquecían, porque la comunidad que se instaló en el monasterio en 1929 carecía de medios económicos para dedicar un lugar a custodiarlas, y por otra parte la atención principal la dedicaron a la restauración del edificio, que encontraron completamente en ruinas, a excepción de la iglesia y algunas otras dependencias. Esta falta de atención a la piezas del baldaquino hizo que la inmensa mayoría de ellas se perdieran para siempre, conservándose solamente algunas hasta nuestros días, casi todas en pésimo estado de conservación que ha sido preciso restaurarlas cuando la comunidad se vio libre de atender a la restauración y consolidación del edificio. Ofrecemos una lista de las piezas que se han logrado salvar.

1. LACTACIÓN DE SAN BERNARDO.

Se conservan des grandes tableros en relieve, ambos alusivos a la vida de san Bernardo. El primero representa el milagro denominado *La lactación de san Bernardo.* Se hallaba colocado al fondo del baldaquino en segundo cuerpo, según puede comprobarse aún en algunas fotografías borrosas que todavía se conservan. Representa la leyenda según la cual hallándose el Santo orando delante de una imagen de la Virgen con el Niño, un monje que le observaba desde cierta distancia, notó que la imagen se animaba y de su pecho extrajo unas gotas de leche que depositó en los labios del Santo.

Las dimensiones del tablero son de 1´15x195m. Su autoría se atribuye al taller escuela de Mateo de Prado – Domingo de Andrade. Hoy se halla perfectamente restaurado, por el restaurador del Museo de Pontevedra, a costa del Conde de Creixell, dueño del Pazo de Barrantes (Pontevedra).

2. ENFERMEDAD DE SAN BERNARDO.

Otra muestra patente de la grandiosidad que atesoraba el desaparecido baldaquino de Oseira es este segundo relieve. Representa un pasaje de la vida de san Bernardo, el momento en que hallándose el Santo el lecho del dolor aquejado por grave enfermedad, con dolores muy intensos, rogó a uno de los hermanos que le asistían que fuera al templo a rogar al Señor que le diera paciencia para soportar los padecimientos. El hermano acudió presuroso a cumplir el mandato, y mientras rezaba con gran fe, se le apareció al Santo la Virgen, acompañada de san Benito y san Lorenzo, y le devolvió la salud.

Como el relieve anterior –de idénticas medidas y autoría -, se hallaba colocado en el fondo del segundo cuerpo del baldaquino, y ambos son pruebas evidentes del amor intenso que el Santo profesaba a la Santísima Virgen. El conjunto representa un realismo impresionante, sobre todo demuestra el ingenio de los artistas al lograr representar al enfermo en el lecho en posición vertical, y más aún, el rictus doloroso que la pericia de los maestros le supieron infundir. Hoy se halla perfectamente restaurado por el mismo restaurador del Museo de Pontevedra, a expensas de la Fundación Barrié de la Maza, en pago de facilitar varias obras de arte para algunas exposiciones .

3. CRISTO ATADO A LA COLUMNA

Preciosa talla de gusto manierista, atribuida a Alonso Martínez Montánchez, escultor portugués activo en Ourense desde finales del s. XVI. Según el **tumbo de Vallejo**, en tiempos de fray Bernardino de Sandoval (1611 –1614), se leen estas frases “hará el retablo del Cristo atado a la columna...” Se hallaba completamente deteriorada la imagen, sin la columna, ni los brazos y la mitad del pie izquierdo. Hoy ha sido restaurado en parte y le ha buscado una nueva columna. Resulta de una calidad impresionante.

4. San Miguel Arcángel

Preciosa talla barroca procedente de la gubia de Mateo de Prado, la cual en sentir del especialista en la materia –mi amigo José Hervella Vázquez - : “Es interesantísima esta obra del escultor gallego e iconográficamente pieza única”. Su estado de conservación era tan deficiente, que parecía haberse perdido para siempre: Sin embargo la paciencia y pericia del Grupo restaurador que dirige Carmen Acuña de Ourense, ha logrado restaurarlo con un primor que llama la atención,

dando por descontado la figura del diablo que tenía a sus pies, que se deshizo por completo.

Se ha conservado, intacta, la espada con la que el Arcángel atravesaba al dragón, así como el escudo embrazado con las iniciales Q.U.T.D.=-*quién como Dios?*- ,que suelen grabar en escudo del santo en Señal de su triunfo sobre el enemigo.

5. Nuestra Señora del Coro

Preciosa talla de gran devoción en la Comunidad de Oseira, de la segunda mitad del s. XVII. Representa a la Virgen revestida de cogulla monástica, que sostiene un libro con el brazo izquierdo recogido sobre su regazo, mientras con el derecho está bendiciendo. Lleva preciosa cabellera que le cubre toda la espalda y parte de ella pasa sobre el pecho. Muchos la suponían y suponen que es una monja cisterciense. Nada de eso: las monjas de la orden llevan toca y no hacen nunca exhibición de la cabellera, por hermosa que sea, como la de esta imagen; en cambio la figura de que tratamos la lleva de la manera que hemos dicho. En consecuencia, se trata de una aparición de la Virgen durante el rezo coral, correspondiendo a las leyendas medievales que pueden verse en nuestros autores. De ordinario estas apariciones en que la Virgen iba regalando golosinas a los monjes, sólo eran vistas de algún monje más fervoroso.

Su estado de corservación era lamentable. Hubo que llevarla casi entre algodones al taller de restauración de doña Carmen Acuña, la cual logró salvarla de la manera que todos la pueden contemplar hoy, aunque carece de la policromía original, que si duda le daría un realce indiscutible.

5. CONCEPCIÓN—ASUNCIÓN

Otra preciosidad de imagen, que bien se la puede denominar Nuestra Señora de los Ángeles, por estar rodeadas de espíritus angélicos su parte baja, como ayudándola a ascender al cielo, y además, descansa sobre una peana original en forma de media luna de la cual emergen seis cabecitas angélicas más que la contemplan extasiados, como diciendo: "Quien es ésta que sube como la aurora, limpida como la luna, escogida como un sol". Según los especialistas puede atribuirse a la escuela de Mateo de Prado, de mediados del s. XVII, de los tiempos del abad fray Jacinto de Ayala (1647 –1650).

Responde también a la típica iconografía de la Asunción, en las manos juntas en actitud de ser llevada al cielo. Despues de la reciente restauración de que ha sido objeto, las manos se las dejó el artista un poco separadas, en su postura primera, por lo que alguien la calificó como "Virgen del Aplauso", porque aparece como aplaudiendo a Dios que hizo en ella cosas grandes". Hoy se halla colocada

en la capilla de invierno, donde los monjes tienen sus rezos la mayor parte del año, por estas muy recogida y caldeada.

6. El Papa Eugenio III

Gracias a la reciente restauración, se han logrado salvar una serie de imágenes de tamaño más que natural. Una de ellas, la de este pontífice, contemporáneo, o por mejor decir, discípulo de San Bernardo, monje de Claraval, abad de Trefontane de Roma, y por fin ascendido a la Cátedra de San Pedro, habiendo regido la Iglesia de 1145 a 1153. Sus virtudes fueron tan destellantes, que mereció ser incluido en el catálogo de los Santos. Revestido de ornamentos pontificales y cubierto con la tiera pontificia que es el distivo de los pontífices que perduró hasta el pontificado de Pablo VI en que prescindió de ella para sustituirla por la mitra como la de los obispos.

El distintivo que suelen ponerle los artistas es un libro abierto en la mano, cuyo significado alude a la obra que san Bernardo escribió para que ajustara a ella sus pasos, denominada *De Consideratione.*

7. Benedicto XII

Otro papa cisterciense que rigió la Iglesia entre 1334 y 1342, dejando igualmente fama de santo, pero no goza de culto. Al igual que el anterior, lleva atuendos pontificales con capa pluvial, ceñido también con la tiara. No lleva distintivo alguno, porque le faltan los brazos, pero de llevar suele ser un rollo de papel o pergamino en su mano izquierda, aludiendo sin duda a una célebre bula pontificia que lleva por título: *Fulgens sicut stella matutina,* que ayudó a los monjes a entrar en cintura en una época en que la Iglesia estaba muy deficiente en el comportamiento de los cristianos. Les estimulaba a entrar dentro de si, perfeccionando sus vidas y fomentando en ellos la cultura, un tanto descuidada en el Císter de los primeros siglos.

8. San Esteban Harding

Otras dos piezas importantes se han recuperado aunque falten en ellas parte de sus miembros, que desaparecieron por el abandono y desidia. La primera, san Esteban Harding, uno de los tres ilustres fundadores del Císter, en que aparece vistiendo la cogulla monástica, adornada con un tipo de flores esparcidos a través de ella, pero sin ningún título especial que nos le dé a conocer. Como en ninguna parte consta nada, y con objeto de identificarle de alguna manera, creo que bien puede ser el santo referido, por cuanto en su mano derecha aparece una especie de cartela o parte de un libro, que bien puede simbolizar la Carta de Caridad, documento histórico de primera calidad que ha servido a la orden para mantener-

se unida a través de los siglos. Tal obra –bien conocida de los historiadores del Císter - la realizó el Santo.

9. San Bernardo de Alcira

La otra estatua gemela a la anterior, mutilada por completo en sus brazos, es un santo de origen mahometano. Era hijo del rey moro de Carlet, quien habiendo sido comisionado para una misión ante los condes de Barcelona, tuvo ocasión de pasar cerca de la abadía de Poblet, donde fue recibido con la caridad tradicional benedictina, gesto que le llegó al alma y no paró hasta abrazar aquella vida. Le admitieron y se entregó a una vida de perfección que llamaba la atención de los monjes más santos. Como llevaba varios años viviendo la felicidad de la paz monástica, le autorizaron hacer un viaje a Carlet para tratar de atraer a los suyos a la religión cristiana.

Logró atraer a sus dos hermanas Zaida y Zoraida, las bautizó con los nombres de Gracia y María. Pero su hermano Almanzor lo tomó tan a mal, que les odiaba a muerte. Tuvieron que huir, pero mandó tras de ellos a unos emisarios, quienes les dieron alcance en un bosque y cortaron la cabeza a las hermanas, y a Bernardo le atravesaron el cráneo clavándole en un árbol. La estatua es inconfundible, lleva en lo alto de la frente el orificio como símbolo del martirio parecido.

10. Santa Catalina de Alejandría

Otra pieza digna de admiración, devuelta a su estado primitivo después de la restauración, llevada a cabo en el taller de Carmen Cuñas. Se trata de una santa de los primeros siglos del cristianismo, con fama de una sabiduría que confundía a los mayores filósofos de su tiempo, la cual fue obligada a apostatar de la fe, pero se mantuvo inflexible y prefirió la muerte antes de renunciar de Jesucristo. Está Revestida de amplia túnica, conteniendo debajo del brazo un libro, aludiendo a su profunda ciencia, con una espada en la derecha que descansa sobre una cabeza masculina, aludiendo al tirano que mandó decapitarla. Todo el conjunto, incluso la cabeza del tirano que lleva a los pies, denotan una maestría sinigual en la gubia de Mateo de Prado, discípulo de Gregorio Fernández, al cual se atribuye.

11. Santa Victoria

Gemela de la anterior, en perfecto estado de restauración llevada a cabo en el mismo taller de Carmen Cuñas, que ha devuelto a la imagen su primigenia esbeltez. Se trata de una santa española de los primeros siglos, hermana de san Acisclo, patronos de Córdoba, la cual fue martirizada atravesándola con flechas, que es el distintivo que lleva clavadas en su cuerpo. Se halla vestida de túnica

talar, policromada, con bella cabellera, y llevando en su mano derecha la palma, símbolo de martirio. Se atribuye igualmente a la escuela de Mateo de Prado.

12. San Famiano

En los cuatro retablos del Crucero aparecen presidiendo otras tras imágenes. Este es el glorioso Santo que vivió en Oseira en la lejanía del s. XII. Se trata de un peregrino de origen alemán, nacido en Colonia hacia 1090, quien a sus dieciocho años dejó la casa paterna y siguió su carisma peregrinante primero por toda Italia, luego por España, Palestina, otra vez volvió a España, practicando el eremitismo en la zona de La Guardia, de donde al tener noticia de la fundación de los monjes cisterciense en 1142, pidió su admisión, que le fue otorgada.

Después de algún tiempo de monje, de nuevo sintió el carisma de su primera vocación, obtuvo permiso de los superiores para viajar a Italia, y viajando por la zona de Viterbo, al llegar a Galesse Dios le llamó a su seno, dejando en la ciudad imborrable recuerdo de su santidad de vida. Fue inhumado allí, y hoy le tienen por patrono singular, celebrándose grandes fiestas en su basílica donde se halla su cuerpo incorrupto. Se conserva su memoria de haber vivido en Oseira en esta bien representado por una bella efigie, debida a la maestría de Gambino, realizada en la segunda mitad del s. XVIII...

13. Santiago apóstol

Gemela de la anterior y del mismo genial escultor, es la preciosa talla que guarda Oseira del glorioso Patrono de España, en la cual aparece erguido, con larga túnica que le cae a través del cuerpo en suaves pliegues, llevando en su mano izquierda el Evangelio y empuñando con la derecha el bordón de peregrino. Sobre el pecho exhibe igualmente la venera simbólica de peregrino. Lo mismo esta imagen que la anterior, han figurado en exposiciones importantes de España y Portugal, y hasta la han solicitado dede el extranjero, cosa que los monjes no han aceptad. El aire de la imagen es relevante y la mirada del Santo se pierde en la lejanía.

14. San Benito y San Bernardo

Estatuas en madera policromada, de 140 cms que se hallan en los altares del crucero realizados en tiempos del abad fray Plácido Morrondo (1753-1756. Ambas imágenes aparecen revestidas de su cogulla respectiva, san Benito con la Regla en la mano izquierda, mientras la derecha empuña un bordón. Completaba la estampa del santo un elegante cuervo que aparecía a sus pies con el pan en el pico, el cual fue sustraído del altar hace unos años por algún visaitantes de uña larga.

San Bernardo en cambio, presenta también en su izquierda un libro, aludiendo a sus muchos escritos, y su actitud apoyada sobre su bábulo, al igual que la de san Benito como si llegaran cansados de un largo viaje. El autor de la primera guía de Oseira escrita en 1932, aludiendo a ellas nos da esta interpretación al decir que "tienen unas posturitas algo impropias, si bien esto responde al gusto del Renacimiento ya que en esta época se tendía a expresar la continencia de la figura en una actitud de movimiento contrario al estatismo y rigidez de las imágenes góticas". En lo alto de ambos retablos, capean sendos relieves ambos con los mismos motivos representativos: la manera como se esforzaron ambos para vencer el fuego de las pasiones; san Benito revolcándose entre unas zarzas, en tanto que san Bernardo sumergiendose en un lago. Dan a entender que los santos han sentido las mismas pasiones que todo mortal, y si se hicieron santos fue a costa de imponerse castigos.

17. Escudo heráldico

Preciosa pieza en madera policromada de autor anónimo, s. XVIII, que perteneció al antiguo órgano que desapareció en la época del abandono del monasterio. Se compone de dos águilas imperiales que enmarcan el escudo del monasterio, los dos osos encaramados en el pino.

Existen otros dos escudos en madera sin policromar, uno en lo alto de la escalera de honor y el otro en el jol de la fachada por la parte interna. Omitimos señalar otros que se encuentran en la biblioteca e iglesia.

CRISTO DE MARFIL, s. XVII, de autor anónimo, 72X25 cms. Es obra barroca de alta calidad técnica y notable por su tamaño. Podía relacionarse con el que figura en una lista de objetos que dejó al monasterio el abad y luego Obispo de Concepción en Chile, fray Dionisio Cimbrón, que fue abad de Oseira durante dos trienios: 1635 a 1638, y 1641 a 1644.

CUSTODIA u OSTENSORIO. S. XVIII, de plata sobredorada y esmaltes, 60 cms. Tipo sol. Destacan varios medallones con un pelícano, el cordero pascual, los escudo del Císter y de Oseira. Lleva punzón de Madrid, *¿Félix de Avilés?,* que se documenta activo en Madrid en la mitad del s. XVIII, datación que estilísticamente le corresponde. Es obra culta, la alta calidad técnica está en relación directa con la importancia de la abadía ursariense.

BÁCULO DE MONFERO, de plata en parte sobredorada, s. XVIII- XIX, Lleva dos medallones repujados con la Lactación de san Bernardo, y el escudo del monasterio, dos águilas imperiales. Estilísticamente se encuadra en un momento entre el último barroco y el neoclasicismo. La parte superior del cañón

presenta un cuello estriado y una orla de hojas; de aquí parte una forma ajarronada con los dos medallones ovales dichos, adornados con lazos y guirnaldas de flores superpuestas. Del cuello del jarrón parte la voluta muy desarrollada solucionada con formas vegetales,, que sería la parte más deudora del rococó. Una plaquita ofrece el nombre del autor: **En Ferrol. Castro fecit,** orfebre activo a fines del s. XVIII y comienzos del XIX.

BACULO DE OSEIRA. Fue hecho con motivo de haber sido elevado el monasterio a abadía en 1977, y donado por el Obispado de Ourense a su primer abad fray Plácido González Cacheiro. Es de bronce con indudable aire moderno, debido al escultor ourensano "Buciños".

CÁLIZ DE MONFERO, de plata sobredorada con su patena, del s. XVII, cedido a la comunidad de Oseira por la misma donante que el báculo, heredados de su abuelo don Rodrigo González Pardo, fallecido en las primeras décadas del s. XX, gran entusiasta del Císter que trabajó lo indecible y gastó partes de sus bienes para hacer que los monjes cistercienses regresaran a Monfero. Logró que se establecieran en el monasterio en 1882, pero fracasó la empresa al cabo de varios años, debido a que el principal protagonista del retorno se cansó pronto ante las enormes dificultades que le salieron al paso.

CÁLIZ NEOGÓTICO, de plata sobredorada, con labores de cardina y apóstoles en el nudo. Lleva la fecha de 1933, fecha de donación. Lleva como punzón una M y una rama, con la fecha 916, correspondiente a la fecha de su ejecución en 1916. Perteneció a la comunidad de san Isidro de Dueñas, y fue cedido a Oseira en 1966, cuando aquella comunidad se encargó de ser casa matriz de Oseira.

CALIZ DE ORO. Fue el regalo que le hizo la familia al padre Gonzalo Martínez Suárez, monje de este monasterio que falleció en olor de santidad en San Isidro de Dueñas el 10/XII/1963. Lleva el nudo de marfil y la dedicatoria en la parte baja. Es todo un símbolo, por cuanto resume la renuncia de todos sus bienes, que tenía en el mundo, que se los prometían en abundancia, y todo lo dejó por Cristo, aceptando este obsequio para utilizar a diario en la Santa Misa.

CÁLICES DE PLATA (3) estilo rococó con labores de rocalla, de los siglos XVII- XVIII, que pertenecieron a los antiguos monjes de Oseira y se conservaron en la parroquia. Desapareció a mediados del s. pasado, en fecha desconocida, un cuarto ejemplar idéntico.

VARIOS CÁLICES de interés, del s. XX, algunos con esmaltes o medallas, o relieves con medallas en que aparecen Cristo y María y diversos santos. otros más sencillos, pertenecieron a los primeros monjes venidos de francia en 1929, y otros se trajeron de san Isidro en 1965-66 al incorporarse al monasterio, cuando todavía cada sacerdote celebraba la Misa en privado, por no estar impuesta la Concelebración en la vida común.

CALIZ DE OSEIRA. Se trata de un ejemplar de plata repujada, en el que aparecen los doce apóstoles en torno de la copa y otros relieves interesantes. Es de notable valor por su símbolo material, por ser regalo que la parroquia de Oseira hizo el abad fray José Ignacio Méndez en el día de su bendición abacial 15/X/2002. Detalle que evidencia las buenas relaciones entre monjes y pueblo.

CRISMERA del s. XVII, de forma ajarronada y con labores geométricas grabadas. Mide 9 centímetros, y es pieza delicada.

PALMATORIA de plata lisa. Lleva punzó de "Reboredo", y el cáliz con la hostia que utilizaron plateros de Lugo y Santiago. Corresponde al s. XVIII, y su procedencia es del monasterio de Monfero,

PORTAHOSTIAS de plata sobredorada con cabujones de esmalte, obra del s. XVII.

RELICARIO DEL BEATO RAFAEL ARNÁIZ, de plata en su color, realizado en 1993 en Santiago por los plateros "Lado". Fue donativo de doña Carmen Areal, gran entusiasta de la comunidad, y del Bto. Rafael.

RELICARIO NEOGÓTICO de plata Meneses, s. XX, con la reliquia de san Raimundo de Fitero, fundador de Calatrava y monje de la orden.

CRUZ PROCESIONAL de bronce. Es pieza moderna de fundición que sustituyó a otra de plata. Reservada para los días más solemnes. No carece de mérito por los detalles que la adornan.

CORONA PARA IMAGEN DE LA VIRGEN. De ejecución moderna, si bien calcada en el modelo tardobarroco. Fue donada a la comunidad por una bienhechora de Ribadeo.

TERNO BLANCO: **CASULLA DALMÁTICAS Y CAPA PLUVIAL.** Siglo XVIII. De seda, labores de oro y bordados de gran realce en colores. En el capillo figuran el escudo de Oseira. Es obra de gran calidad, utilizado en las grandes celebraciones pontificales..

TERNO NEGRO, DE DIFUNTOS: CASULLA Y DALMÁTICAS, S. XVII.

Con preciosos bordados de la época. La casulla ostenta diversas calaveras alusivas a la finalidad para lo que se empleaban estos ornamentos, recordando la muerte. Se han conservado a pesar del abandono del paso de los siglos.

TERNO BLANCO: Casulla, dalmáticas, tunicela, paño de hombros y capa pluvial siglo XVIII. De seda de color blanco con labores en oro de gran realce y bordados en colores matizados con temas florales. En el capillo lleva el escudo de Oseira en el capillo y finas labores de bordado con flores y jarrones. LA Obra procede probablemente de talleres cortesanos.

MITRA PRECIOSA Hallándose presidido el monasterio durante muchos siglos por abades mitrados, dignidad cuasi episcopal, le otorgaba facultad para poder celebrar de pontifical. De aquí que tuviera los atributos tradicionales de los prelados, que son la mitra y el báculo. Esta mitra es que la que usaban en las grandes solemnidades litúrgicas. La encargaron en 1804 en el Ferrol, siendo su cose 4.247 reales. Lleva bordados por una y otra parte los escudos de Oseira y de la Congregación de Castilla.

BOTAMEN DE LA BOTICA. Se conservan 36 botes o tarros de loza blanca con esmalte brillante, con adorno respectivo y letrero indicando su contenido. Son obra de la Real Fábrica de Sargadelos, ejecutados en los comienzos del s. XIX.

CRUCEIRO. En el campo de la fiesta pervive un viejo cruceiro construido e tiempos de fray Gaspar Madruga (1590-1593) en el que resaltan la figura de Cristo crucificado y la Virgen Madre. Está colocado en un lugar estratégico en la encrucijada de los caminos que desde las granjas confluyen en el monasterio, o bien viceversa, junto a puente sobre el río Oseira.

PATRIMONIO LITURGICO DE OSEIRA

La vida del Císter, entroncada en la orden Benedictina de la que procede, ha seguido siempre con fidelidad la trayectoria de la madre, distinguiéndose por su fidelidad exquisita a la espiritualidad litúrgica de la que los benedictinos han

sido y siguen siendo los abanderados en la Iglesia, sobre todo ha mostrado gran devoción por el oficio Divino y la Liturgia. Aquella frase lapidaria de san Benito: **Nihil operi Dei praeponatur**, nada debe anteponerse al Oficio divino, la ha mantenido en todos los tiempos como observancia primordial a la cual se ha sometido con toda fidelidad.

El Císter tiene en su haber un timbre de honor que le honra no poco. Como la finalidad perseguida por los primeros monjes al dejar Molesmo y lanzarse a la construcción de un nuevo monasterio, se centró en un deseo de someterse fielmente a la letra y espíritu de la regla benedictina; resulta que no deja de ser acertada la resolución adoptada ya en sus orígenes al suprimir aquellas prolongadas oraciones añadidas por los cluniacenses, los cuales llevados de la devoción particular, dieron gran importancia al Opus Dei, marginando por completo otro de los valores no menos importante que aparece en la regla, el trabajo manual diario: **Entonces serán verdaderos monjes –** dice san Benito **- cuando vivan del trabajo de sus manos como nuestros Padres y los Apóstoles** (cap. 48).

Los cistercienses volvieron de nuevo al espíritu de la Regla y adaptaron a ella toda su vida, imponiéndose la obligación del trabajo manual, por cuyo motivo no tuvieron más remedio que suprimir aquel exceso devocional de rezos imperante en Cluny. La sencillez fue una de las normas características que se impusieron tanto en el arte como en los ornamentos sagrados.

a) EL ARTE. Maravilloso el arte románico realizado y difundido por los cluniacenses, esas obras inmortales que encontramos por toda Europa, de manera especial en toda la geografía española. Llama la atención, sobre todo, esos tímpanos, esos capiteles, esos canecillos historiados en los cuales campean las escenas más llamativas, a veces caprichosas, donde los artistas dejaron muestras de su pericia, al par que obras geniales de un contenido simbólico que sirvió como medio excelente para catequizar al pueblo. En los tiempos antiguos, en que imperaba el analfabetismo en la sociedad, los monjes discurrieron un medio de poder llegar al corazón de las gentes por medio de esas obras monumentales realizadas en piedra.

Esta maravilla desplegada en el arte escultórico – tanto en piedra como en madera- se completo con enriquecimiento desarrollado en otro campo, la iluminación de los códices y beatos que comenzaron a divulgarse principalmente en los monasterios ya en la baja Edad Media y hoy constituyen un patrimonio inapreciable de la humanidad.

También los cistercienses se lanzaron en sus comienzos por esa carrera decorativa en la iluminación de códices, como lo demuestra la gran obra que dejaron a la posteridad, **la Biblia de Císter**, o de San Esteban Harding, que atesora hoy la biblioteca de Dijon en Francia, de fama universal pero pronto cambiaron de sistema.

No les dio tiempo a mostrar su pericia en el arte, porque en 1112 entró san Bernardo en la orden, seguido de un grupo de jóvenes catequizados para el Císter en tierras de Borgoña. Espíritu austero y penitente, apenas acabó de profesar, cuando los superiores le confiaron la fundación de la tercera hija de Císter, Claraval, echando los cimientos de la gran abad en el año 1115, la cual andando el tiempo se convertiría en una de las escuelas más renombradas de espiritualidad monástica del occidente europeo. De allí salieron legiones de monjes formados por él que se establecieron e los principales países de Europa.

Forjado el Santo en aquel espíritu austero que distinguía a los fundadores de Císter, pronto comenzó a irradiar espiritualidad en la Iglesia. Una de las cosas que pronto demostró fue arremeter con todas sus fuerzas contra aquellas obras decorativas a que vivían entregado los cluniacenses, por medio de la famosa Apología dirigida a Guillermo de Saint Thierry. Las superfluidades que él veía en aquellas obras – no porque fuera enemigo del arte, sino porque las juzgaba indignas de monjes retirados del mundo para vivir vida austera -, trataron de suprimirlas los cistercienses, quienes tomaron buena nota de ello, y comenzaron a construir sus iglesias y demás lugares regulares suprimiendo de ellos toda decoración superflua.

Hasta entonces no habían realizado los cistercienses otras obras fuera de la iluminación de manuscritos, no habían comenzado las obras serias de sus monasterios. Por eso bien pronto se difundió en toda la orden las directrices planeadas por san Bernardo y procuraron ajustarse a ellas, adaptando los edificios a aquel sentido de austeridad que les imprimió el santo, surgiendo en toda Europa un estilo que algunos han llamado cisterciense, en el que impera la sobriedad decorativa en sumo grado, pero dentro de esa sobriedad, la belleza es algo que se palma y hoy es estimado ese arte por los especialistas, que los estudian sin cesar en los muchos monumentos que han llegado hasta nosotros.

b) ORNAMENTOS SAGRADOS. En Cluny, los monjes los usaban adecuados a la grandiosidad de su templo, de proporciones gigantescas. Es normal que las vestimentas sagradas estuvieran en consonancia con el edificio, mucho más que frecuentaban los cultos sagrados personas de alta alcurnia, y no decía bien que en un monumento como aquel utilizaran ornamentos sagrados propios de una iglesia pueblerina.

En Císter, como prohibieron la presencia de gente noble en los oficios divinos, y por otra parte los edificios eran sencillos, sin decoración llamativa, tuvieron libertad para establecer unas normas precisas en las que campeaba una sobriedad rigurosa en extremo. Para convencernos de ello basta aducir unos párrafos del c. XVII del Exordio Parvo. Después de adoptar la resolución valiente de prohibir para siempre que el duque de aquellas tierras o cualquier otro prín-

cipe se instalara con su corte en aquella iglesia, como se acostumbraba a hacer entonces en las grandes solemnidades, añade: "Para que en la casa de Dios, en la que deseaba servirle día noche, no quedase nada lujoso y superfluo, o que fuese capaz de socavar la pobreza, virtud guardiana de todas las demás y que ellos habían abrazado libremente, decidieron deshacerse de las cruces de oro y plata, manteniendo las de madera pintada; y de los candelabros, a no ser uno de hierro; y de los incensarios, manteniendo los de cobre o de hierro; y de las casullas, a no ser de las de paño o de lino, pero nunca de seda, oro o plata; y de albas o amitos a no ser los de lino, pero sin oro o plata. Rechazaron totalmente todos los recamados, las capas, los dalmáticas y las tunicelas, aunque conservaron los cálices de plata –no los de oro -, y si había posibilidad dorados; y la cánula de plata si fuere posible dorada..."

Esta austeridad inaudita de decoración se completaba con la ausencia total de imágenes. Ni siquiera admitían de la Santísima Virgen, pero esta situación duró pocos años, porque los monjes pronto echaran en falta imágenes marianas, y se proveyeron de aquel tipo de imágenes mayestáticas que hoy son un primor. La Virgen aparece por lo general sentada en su silla, con el Niño Jesús en brazos, y coronada de Reina.

También la austeridad de ornamentación pasó pronto a la historia, por comenzaron los monasterios a utilizar metales y ornamentos preciosos. Por lo menos en el s. XVI en el momento que las comunidades fueron adquiriendo un patrimonio considerable, se esmeraron en gastar para el Señor, para servicio en el templo los metales y ornamentos más preciosos que fueron cundiendo en la Iglesia.

Vamos a ver cómo Oseira se abrió a ese esplendor cultural que se fue imponiendo, dedicando al Señor lo mejor de lo mejor en todo que se hallara en el mercado. Además, la mejor o peor calidad de los utensilios sagrados dependía mucho del potencial económico de cada comunidad. Oseira disponía de una economía muy saneada en el s. XVI. Podía permitirse el lujo de contar con unos ornamentos primorosos, parte de los cuales hemos tenido la suerte de que llegaran hasta nosotros y son los que vamos a catalogar. Los dividiremos en dos categorías, a saber, de primera y segunda clase.

I. ORNAMENTOS DE PRIMERA CLASE

TERNO VERDE DE TERCIOPELO del **abad fray Diego de León** (1563-1566).Según la crónica del monasterio de aquellos tiempos al hablar de las obras que llevó a cabo, dice lo siguiente: "Hizo el terno de terciopelo verde con su frontal". Está bordado con "labores en oro de gran realce y colores matizados, temas vegetales..." Faltan varias piezas. Tanto en éste como en los siguientes, anotaremos únicamente las que se conservan.

1. Dalmática del diácono.
2. Dalmática del subdiácono.
3. Collarín de la dalmática del diácono.
4. Collarín de la dalmática del subdiácono.
5. Estola.
6. Manípulo.

II. TERNO NEGRO de **fray Máximo de Medina** (1584-1587).

Al hablar de él Peralta dice lo siguiente: **"No sé dónde se halló el muy rico y particular brocado, de que hizo el Terno de Difuntos: nadie le ve que no le admire. En el Escurial dizen ay otro como él"**. Está completo:

1. Casulla.
2. Dalmática del diácono.
3. Dalmática del subdiácono.
4. Collarín de la dalmática del diácono.
5. Collarín de la dalmática del subdiácono.
6. Estola del preste.
7. Estola del diácono.
8. Manípulo del preste.
9. Manípulo del diácono.
10. Manípulo del subdiácono.
11. Paño del atril..

III. TERNO BLANCO de **fray Dionisio Cimbrón** (1641-1644).

Este ilustre monje navarro, que presidió los destinos de Oseira durante dos trienios, fue electo obispo de Concepción en Chile en 1652. Al hablar de él la crónica dice: **"Dio casulla, dalmáticas y Capa pluvial para el Pontifical, así como otros ornamentos preciosos"** cuya relación es la siguiente:

1. Casulla.
2. Dalmática del diácono.
3. Dalmática del subdiácono.
4. Capa pluvial con escudo del monasterio.
5. Estola del preste.
6. Cubre cáliz.
7. Collarín de dalmática con escudo.

8. Collarín de dalmática con escudo.
9. Paño de atril.

IV. TERNO ROSA del abad fray Dionisio Fernández (1662-1665). De Él dice la crónica: **"Cuando volvió del Capítulo General, trajo un terno entero con capa, frontales y facistoles"**.

1. Casulla.
2. Casulla.
3. Dalmática diácono.
4. Dalmática subdiácono.
5. Capa pluvial.
6. Collarín dalmática diácono.
7. Collarín dalmática subdiácono.
8. Bolsa de corporales.
9. Bolsa de corporales.
10. Estola preste.
11. Manípulo preste.
12. Manípulo diácono.
13. Cubre cáliz.
14. Cubre Cáliz.

TERNO ROJO del abad fray Jacinto de Ayala (1666-1668), en cuyo tiempo llevó a cabo la elaboración de esta preciada joya, sobre lo cual habla la crónica: **"Hizo el terno de Lama de Oro con fondo encarnado, con facistoles y capa y paño de púlpito"**. Se conservan:

1. Casulla (Restaurada recientemente por monjas...)
2. Dalmática del diácono.
3. Dalmática del subdiácono.
4. Collarín del Diácono.
5. Collarín del subdiácono.
6. Estola del preste.
7. Manípulo del preste.

VI. CAPA ROJA del abad fray Bernardo Vázquez (1572-1575). De él se dice: " **Hizo el ornamento de brocado carmesí "** del cual se conserva:"

1. Capa pluvial.

VII. PALIO DE TISU del abad fray José García (1606-1608).

En el códice donde constan las principales obras de cada abad, dice de éste: **"Compró un palio del Sacramento y otras cosas de adorno para la Sacristía**".

1. Palio de tisú con flores verdes.

VIII. CAPA PLUVIAL BLANCA, del abad fray Bernardino de Sandoval (1611-1616), sobre lo cual nos habla la crónica: **"Hizo altares para el claustro de procesiones, para el Corpus una capa**".

1. Capa pluvial blanca de tisú con galón blanco.

VELO HUMERAL O PAÑO DE HOMBROS, de notable calidad. Fines del s. XVIII o comienzos del XIX, de tela de seda, con la imagen del Sagrado Corazón bordada en hilo de oro y seda. Lleva en torno suyo esta leyenda latina: COR IESV SACRATISSIMUM AMETUR UBIQUE TERRARUM, es decir: Que el Corazón Sacratísimo de Jesús sea amado en toda la tierra.

Nota. Existen cantidad de otras piezas interesantes dignas de figurear en el museo, tales como: Varios cantorales s. XVI- XVIII.

Diversas piezas documentales: Tumbos, cartas ejecutorias, Documentos y obras antiguas... Esto dejando a un lado el Museo Lapidario montado por el padre Eladino Marnotes, sin la menor ayuda económica, que tanto está agradando a los visitantes.

* Este modesto trabajo va ofrecido al entrañable amigo y miembro del Grupo F. Moure, **Segundo Alvarado,** que acaba de fallecer. Es el primero que nos ha precedido en el gran viaje hacia la eternidad, que espero habrá sido feliz para él - pues era ua boa persona -, y lo será también para los que aún quedamos aquí llenos de entusiasmo trabajamndo para que *Porta da Aira* siga cada día más rejuvenecida, honrando a la cultura galega y española.

¡Con todo cariño!

Jesús Urrea
Universidad de Valladolid

EL PINTOR DIEGO VALENTÍN DÍAZ EN EL MONASTERIO DE SAMOS

La pertenencia del Monasterio benedictino de San Julián de Samos[1] a la Congregación de Castilla cuya sede radicaba en Valladolid favoreció extraordinariamente las relaciones de todo índole, incluidas las artísticas, entre los monjes gallegos y la capital castellana[2]. A comienzos del siglo XVII, regida por el abad fray Cristóbal de Aresti, la abadía lucense acometió la decoración de su cabecera mediante la construcción de su retablo mayor cuya autoría correspondió al santiagués Francisco de Moure (h.1575-1636)[3], prosiguiéndose el ornato del templo en 1619 con el encargo al mismo escultor, de dos retablos laterales que se dispondrían el crucero, dedicados a San Juan Bautista y Santa Catalina, y de otros dos más, en los ábsides laterales, consagrados a Nuestra Señora y a San Benito. La decoración pictórica de los cinco retablos ha sido repetidamente atribuida al pintor portugués Fructuoso Manuel en función de datos indirectos que le relacionan con el escultor Moure a pesar de que no se tienen noticias suyas a partir de 1619[4].

Una vez concluida la obra de ensamblaje y escultura de los cinco retablos, en virtud del mandato otorgado por el padre general de la Congregación fray Antonio de Castro, el abad fray Cristóbal de Aresti[5] y la comunidad benedictina de Samos dieron un poder el 2 de noviembre de1621 al padre fray Mauro de Tovar, prior mayor de San Benito el Real de Valladolid, para que pudiera obligarles a entregar 26.000 reales al pintor Diego Valentín Díaz y al dorador y estofador Martín de Aciayn, ambos vecinos de Valladolid, por razón del concierto establecido con ellos para "dorar estofar encarnar y pintar el retablo mayor y los cuatro colaterales de esta nuestra iglesia de San Julián de Samos", de acuerdo con una serie de condiciones convenidas[6].

El contrato no se firmó en Samos pero al extenderse el poder asistió Antonio González de la Esperilla, vecino de Valladolid, tal vez familiar de Francisca de Asperilla mujer del dorador Azeayn y del escribano de Rodríguez Asprilla en cuyo protocolo vallisoletano se incluyó la escritura de testimonio.

Algunas de las cláusulas del concierto permiten sospechar cómo era su arquitectura así como las advocaciones a las que estaban dedicados. Los cuatro cola-

terales estuvieron presididos por esculturas de Nuestra Señora de la Concepción, San Juan Bautista, San Benito y Santa Catalina., mientras que el mayor se hallaba dedicado a San Julián y Santa Basilisa y estaba rematado por un Cristo crucificado y, sin que pueda precisarse donde se hallaban ubicadas, disponía también de otras esculturas de santos benedictinos y diversos relieves escultóricos. Las minuciosas condiciones establecidas entre el monasterio y los pintores permite el conocimiento más preciso de todo el proceso así como el deslinde de la responsabilidad contraída por cada uno de ellos.

Además de las cláusulas que se refieren a temas estrictamente técnicos como limpiar los cinco retablos, prevenir los nudos repasando las hendiduras que se vieran, *"conforme al arte de pintar y estofar, poniendo los aparejos necesarios para el buen asiento del oro, todos con buen temple de suerte que el oro quede firme y de buen color y que no queden ciegas las molduras ni fondos de la escultura y queden como sino hubiere llevado aparejo", se estipula que todos los retablos "enteramente han de ir dorados sin que quede parte semiculto que no parezca un ascua de oro, así rincones como jambas y arcos, capiteles y todo lo demás de muy buen oro sin gastar plata ni oro partido, de suerte que todo parezca de oro macizo"*.

En lo referente a las esculturas de los cinco retablos se especifica que todas las figuras, después de doradas, serían *"coloridas de los mejores y más lucidos colores que se hallaren y coloriendo cada una como le convenga al apóstol como a tal, significando así vestidura como triunfante y glorioso y todas las demás figuras vistiéndolas conforme a lo que significan haciendo distinción de sayones o pastores a reyes haciendo en las figuras principales brocados, telas damascos túnicas y telas de oro lisos donde fuere necesario por ser paños delgados y en estas vestiduras hacer algunas orillas, unas a punta de pincel con cogollos, algunos niños o y en otras como de pedrería y en otras fingiendo pasamanos y otras labores como bordaduras sacadas de oro; los Santos que fueren de la orden de nuestro padre San Benito de colorido de negro fingir un brocado negro riquísimo sacando alguna alcachofas de oro que parezca escarchado acomodando las telas conforme fuera el paño y en la misma correspondencia las orillas de surte que en el paño delgado la orilla sea delgada y si sugiere cosa más corpulenta asimismo lo haya la orilla y esto se entiende en historias debajo relieve con en figuras redondas excepto que en las figura redondas como va dicho que no se ha de dorar lo que la vista no alcanzare ajustada la obra tampoco se haya de colorir"*.

Las cajas u hornacinas en donde se alojaban las figuras redondas, *"después de doradas, se han de hacer en algunos brocados o telas diferenciando los colores como más convenga la de San Juan Bautista se haya de fingir sobre el oro un desierto y encima hacer lo de grafio para que salga el oro encima de los colores; y en el de la Santa Catalina en la misma correspondencia hacer un cielo con un resplandor; y en la de Nuestra Señora de Concepción hacer unos*

rayos de oro en forma de sol sobre campo morado; y por esta misma orden se han de hacer las demás cajas excepto la del Cristo que lo será al óleo hecho un cielo eclipsado y el Cristo y cruz asimismo al óleo". Igualmente se dorarían las cajas *"donde están metidos el Santísimo Sacramento y los Santos San Julián y Santa Basilisa"*, matizándose que *"la del Santísimo se ha de dorar el suelo y todo"* y en las otras no.

Los frisos y parte donde hubiere talla *"como capiteles o tercio o festones u otras cartelas, hayan de de ser dorados como va dicho coloridas de los colores que más convengan a la dicha obra y hecho de grafio o suerte que el oro salga y brille abajo y en los recuadros que hace los marcos de los nichos del retablo principal que está liso se haga en unos algunos grabados y en otros algunos cogollos". Los pedestales grandes "que están debajo del primer cuerpo del retablo principal" imitarían piedra para que "parezca embutido de mármoles o jaspes de diferentes colores al óleo y con lustre para que imite más"*.

Las encarnaciones de las figuras de los cinco retablos habían de ser *"al natural que se llama mate encarnado primero al pulimento y después dándole encarnación mate encima, la cual dicha encarnación mate a de ser hecha por macho del dicho Diego Díaz y asimismo pinntar los ojos de cristal que parecer convenir a su paternidad el padre abad fray Cristóbal de Aresti, como no excedan de siete figuras y estos ojos de cristal los ha de dar en blanco el dicho padre abad porque lo que costaren lo ha de pagar su paternidad y asimismo la encarnación y respaldo del Cristo ha de ser hecho por mano de Diego Díaz"*.

El poner y quitar las figuras y arquitectura de los cinco retablos correría por cuenta del abad que tendría que costear la fabricación de fuertes andamios y pagar a los oficiales. En cambio los pintores repararían y aderezarían *"todos los malos tratamientos que hubiere así en la madera como en la pintura de suerte que si alguna pieza o piezas se quebrare de los dichos cinco retablos ora de escultura ora de ensamblajes tengan obligación de hacerlo a su costa, tal y tan bueno"*. Y si cuando se desasentasen dichos retablos *"se echara de ver que falta a alguna figura algún dedo o mano o otra cosa que sea de escultura"* su reparación sería a cargo del convento *"y lo mismo se entiende en cualquier arquitectura o pinturacomo esto no sea por culpa de los dichos"* pintores.

Por lo que se refiere a las historias pintadas que tendrían los retablos se precisa exclusivamente que *"en los bancos de dicha obra y en todas las demás partes de ella donde se pudiera hacer figuras de pincel se hayan de hacer como no excedan de veinticuatro; las que hubieren de ser quede a elección y voluntad del padre abad el señalarlas cuando la dicha obra se haga y éstas han de ser figuras solas al óleo y de mano del dicho Diego Díez y asimismo en las tarjetas que vayan debajo de las cuatro figuras de nuestra Señora, San Juan y San Benito y Santa Catalina las palabras de la consagración hecha al óleo sobre blanco"*[7].

Martín de Aziayn había *"de asistir y asista personalmente a esta obra sin hacer ausencia de este convento de Samos todo el tiempo que durare y no se pueda ausentar sin licencia y consentimiento de su paternidad el padre abad y si lo hiciere ha de pagar en cada un día de todos los que así faltare 1.000 maravedíes que se le descontaría de los 26.000 reales"*.

Toda la obra se concluiría en un plazo de dos años y se les pagarían 400 ducados el día que se empezare y lo demás según se fuere trabajando, reservando 600 ducados "para cuando dicha obra esté enteramente acabada para que si los maestros que se nombraren para que lo vean declaren que falta alguna cosa de hacer en ella se pueda hacer por cuenta de los dichos Diego Díaz y Martín de Azeayn, obligándose ambos artistas conjuntamente con sus mujeres, Jacinta Gallego y Francisca de Asperilla, a dar fianzas hasta en cantidad de 13.000 reales.

Por su cuenta el convento adelantaría a Diego Díaz, a Martín de Azeayn y a los oficiales que trajeren para la dicha obra, *"todos los mantenimientos que hubieren menester a los más baratos precios que corrieren en esta tierra"* descontándoles su coste del precio total que recibirían por la obra. Además el convento se obligaba *"a traer desde la ciudad de Valladolid a esta villa de Samos al dicho Diego Díaz dándole cabalgadura y estando en ese convento haya obligación de darle de comer a él y a un aprendiz y cama en que duerma el dicho Diego Díaz en el convento que sean tres meses que es el tiempo que el dicho Diego Díaz ha de asistir personalmente a la dicha obra y al dicho su aprendiz el tiempo que estuviere en ella"*.

NOTAS

1 P. de la PORTILLA, *San Julián de Samos. Monasterios de España*, vol. 3, 1990, pp. 25-88; M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Samos, un monasterio benedictino en el Camino de Santiago", en *Monjes y monasterios españoles*. Actas del Simposium (1/5-IX-1995), vol. II, 1995, pp. 281-288.

2 El 8-IV-1666 fray Juan de Robles, prior del convento benedictino de San Julián de Samos se concierta con el platero Marcos Ibáñez para que este hiciera dos medios cuerpos, de plata sobredorada, representando a San Julián y Santa Basilisa. Cfr. Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolo, nº 2.365, s.f.

3 Mª D. VILA JATO, *El antiguo retablo mayor del monasterio de San Julián de Samos*, Centro de Estudios Gallegos, 1975. Idem, "La obra del escultor Francisco de Moure en Samos", *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. Idem, *Francisco de Moure*, Xunta de Galicia, 1991.

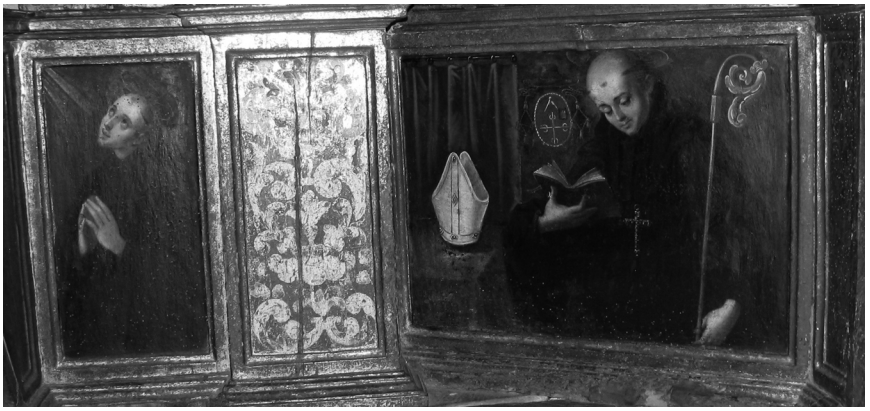
4 J. M. GARCÍA IGLESIAS, *Pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, pp.

5 E. ZARAGOZA PASCUAL, "Abadologio del monasterio de San Julián de Samos (siglos VIII-XX)", *Estudios Mindonienses. Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 12, 1996, pp. 469-503. En 1630 fue creado obispo de Asunción (Paraguay) y en 1636 tomó posesión del obispado de Buenos Aires. Falleció en Potosí en 1638.

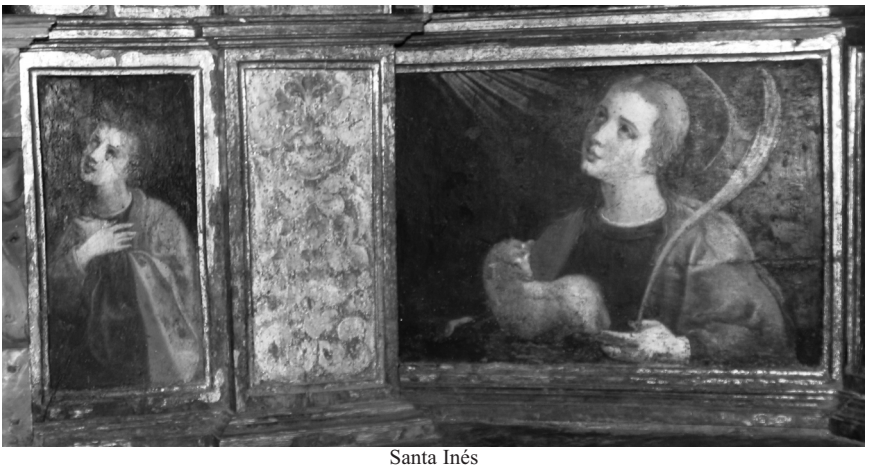
6 AHPV. Protocolo nº 1.632 (Rodríguez Asprilla), fols. 943-949vº.

[7] En el retablo de Nuestra Señora, en la predela: Santa Gertrudis, Santa Lucía, Santa Cristina y Santa Águeda.; en la parte superior: Santa Inés y Santa Bárbara. En el retablo de San Benito, en la predela: San Gregorio magno; San Pedro Damiano, San Rosendo y un monje; en la parte superior: San Benito contemplando la esencia divina y San Benito en un zarzal venciendo las tentaciones

San Gregorio Magno



San Rosendo



Santa Inés

Santa Bárbara

San Benito contempla la gloria

Tentación de San Benito

Santa Águeda

Santas Gertrudis y Lucía

Miguel Ángel González García
Grupo Francisco de Moure. Ourense

EL RETABLO DE FRANCISCO DE MOURE PARA GERÓNIMO LÓPEZ DE GUADALUPE: NOTA DOCUMENTAL

Siempre es interesante ampliar la noticia del quehacer humano o artístico de un artista como Francisco de Moure y más llevando el nombre del grupo que edita la revista Porta da Aira, el del escultor. Por ello aunque por desgracia la obra no ha llegado hasta nosotros, hacemos una breve historia documental de un retablo que hizo Moure en su primera etapa. El que le encargó Jerónimo López de Guadalupe para la capilla que tenía su familia en la iglesia conventual de San Francisco.

Retablo del que apenas se ha escrito nada, únicamente referencias como de paso por varios autores. María Dolores Vila Jato dice *"Lo mismo ocurre con Gonzalo López, "entallador" vecino de Ourense, quien actúa como testigo en el contrato suscrito el 19 de agosto de 1605 entre Jerónimo López de Guadalupe y Francisco de Moure, para que éste haga el retablo para la capilla de los Guadalupe del Monasterio de San Francisco de Ourense"*[1]. Y a la llorada historiadora y amiga repite Javier Limia en el capítulo dedicado a Moure en la obra Artistas Gallegos.[2] Por ello es de interés dar a conocer estos documentos, dos de ellos inéditos para que sirvan a quien en algún momento retome la figura de Moure como tema de investigación.

LOS GUADALUPE DE OURENSE

Gerónimo López de Guadalupe, el comitente del retablo pertenece a una noble familia ourensana de conversos, que alcanzó fama por ser algunos de sus miembros afamados médicos del Carlos V y del papa Adriano de Utrecht, siendo el Emperador quien les concedió el estatus de nobles, con escudo de armas y demás prerrogativas. Sobre ellos habría mucho que escribir y que aclarar partiendo de lo aportado en su día por el Padre Crespo Pozo[3]. Tenían capilla funeraria en San Francisco. El Padre Crespo afirma al hablar de Don Francisco Díaz de Guadalupe, de este linaje y rector de San Andrés de Marrubio en Caldelas, en su testamento de 30 de abril de 1601 manda que le

den sepultura en la iglesia de la que era rector "*asta que mis carnes pecadoras sean gastadas" y que sus cenizas sean trasladadas a la capilla de los Guadalupe, en la Iglesia de San Francisco, de Ourense, donde tenía proyectado hacer un retablo"*, pero será su sobrino Jerónimo López de Guadalupe (el Padre Crespo le apellida Díaz de Guadalupe, siendo también correcto) quien contrata como veremos el retablo con Moure como también recuerda el P. Crespo, señalando que la capilla era la de la Vera Cruz, a la izquierda según se entraba. Ferro Couselo[4] afirma ser Jerónimo López de Guadalupe, vecino de Caldelas con farmacia en la Plaza Mayor de Ourense que era entonces "*la mejor y más principal de esta ciudad y la de mejor administración y recaudo*". En el contrato se dice sencillamente vecino de Ourense y no hay consignación de oficio alguno.

Como un elemento más para afianzar su estatus y borrar todo rastro de judaísmo, que entonces era tacha infamante está esta la prestigiosa adquisición de una capilla en el convento franciscano, donde buscó enterramiento parte de la nobleza local, y el encargo del retablo a un maestro de alta consideración como era Moure. No cabe duda de que el arte se utiliza como escaparate para mostrar la importancia y poder de una familia, como claramente declara la presencia de dos escudos con las armas de los Guadalupe.

EL RETABLO

El 19 de agosto de 1605 Jerónimo López de Guadalupe contrata con Francisco de Moure ese retablo que el contrato deja claro cómo debe ser, tanto en relación con sus materiales, su traza y sus contenidos iconográficos.

Madera

Se señala que ha de ser de nogal a excepción de las traseras de las cajas que serían de castaño, quizá por ser madera con mejor comportamiento en relación con la posible humedad de los muros.

Traza

Se trata de un retablo de tipología clasicista muy habitual en ese momento y en la retablística de Moure, Tendría dos cuerpos, probablemente con una pequeña predela, y un ático con el Calvario y a los lados los escudos de los Guadalupe. Las cajas alternan las que acogen figuras de bulto redondo y relieve y van separadas por columnas probablemente terciadas con capiteles jónicos o corintios.

Podría depender tipológicamente de retablos como el del Rosario de la Catedral de Ourense obra de Juan de Angés.

Iconografía

En el primer cuerpo llevaba una figura de bulto de San Pedro en la Cátedra y en las cajas laterales dos historias de medio relieve con un San Francisco cuando Cristo le imprimió las llagas y otro con San Jerónimo haciendo penitencia. El segundo cuerpo llevaría en medio una imagen de Nuestra Señora y a los lados las historias de la Visitación de Santa Isabel y Nuestra Señora con el Niño y San Juan. Encima un Cristo crucificado y en los laterales dos escudos con las armas de los Guadalupe.

Es decir es un retablo dedicado a la Cátedra de San Pedro, se representaría este con vestimentas pontificales y tiara, sentado en la Cátedra y sosteniendo en una de sus manos las llaves. Ignoro por qué se dedica a esta advocación, pudo ser por devoción personal, por deseo de los frailes o por otra causa. De todos modos era una declaración de catolicidad y de adhesión al papado, muy oportuna para una familia de conversos.

San Francisco y San Jerónimo se explican por ser la iglesia de franciscanos y el nombre del que lo encarga.

La presencia mariana a la que se dedica el segundo cuerpo es muy habitual en los programas postridentinos. Hay que destacar que para las escenas se escojan dos temas en los que el paralelismo lo ofrece la figura de Juan Bautista, en el tema de la Visitación aún en el seno materno de Isabel, pero es el momento en el que fue santificado y en la otra representado como niño al lado de Jesús, tal como lo hizo Juan de Juni en la soberbia talla de la Iglesia de Santa Marina de León, de algún dibujo o grabado tomaría Moure el modelo.

Finalmente el Crucificado o el Calvario del ático es la solución más habitual y repetida en todos los retablos de este momento.

El pago del retablo.

Los dos documentos inéditos que damos a conocer de este retablo hacen referencia precisamente al pago del retablo, que se retrasaba ya que contratado el retablo en agosto de 1605, Moure lo debió de hacer pronto y recibiría una parte del coste del mismo, pero el resto no lo acababa de pagar Jerónimo López de Guadalupe y en 1607 probablemente ante la ineficacia de cobrarlo por las buenas, Moure utilizará la vía judicial que es efectiva ya que el comitente, que sin duda como persona respetable no quiere aparecer como incumplidor, organiza el modo de hacer efectiva la cantidad que adeuda pidiendo fianzas y fijando plazos y entregando como fianza una cadena de oro, que el escultor podría vender o quedarse con ella si no se concluía el pago.

Supone ello una falta de liquidez en una persona que se supone debería andar sobrado, habrá que suponer alguna pequeña crisis fruto del descenso de rentabilidad por malas cosechas o por otros gastos que le pusieron en situación

alcanzada de modo circunstancial, ya que de otro modo no hubiera contratado el retablo.

Nada más se puede decir de este retablo perdido del que tampoco se ha localizado hasta el momento ninguna de las tallas o relieves que habrán llegado hasta la desamortización, momento en el que tanto patrimonio desapareció.

APENDICE DOCUMENTAL

1605 agosto 19

Contrato del retablo para Jerónimo López de Guadalupe con Francisco de Moure

AHDOURENSE PROTOCOLOS DE GREGORIO RODRÍGUEZ 1605. Signatura P678/1. FOL 1435.

En la cibdad de Orense a diez y nueve días del mes de agosto de miel y seiscientos cinco años ante mi escribano y testigos parecieron presentes de la una parte Jerónimo López de Guadalupe, vecino de la dicha ciudad y de la otra Francisco de Moure, escultor vecino ansi mesmo de la dicha ciudad y por el tenor de esta escritura se concertaron, convinieron e igualaron en que el dicho Francisco de Moure aya de hazer y haga un retablo de madera de nogal excepto las traseras de las caxas que han de ser de castaño para la capilla que los linajes de los Guadalupes tienen en el monasterio de San Francisco desta ciudad en la capilla de la bera cruz a lla entrada de la dicha capilla a la mano izquierda el qual ha de dar hecho y perfeccionado conforme a la traza que esta hecha en un papel firmada del dicho Jerónimo López y del dicho Francisco de Moure y de mi escribano para que conforme a el tenga las molduras y talla que en la dicha traza están escritas y puestas sin exceder dellas en cosa alguna, el cual dicho retablo a de ser del altor y anchor que requiere la capilla de manera que quede con el ahogada y llena y proporcionada sin que tenga menos ni mas.

En el cual dicho retablo a de haber en el primer cuerpo y medio del una figura de bulto redondo del Señor San Pedro de catedra y en las dos caxas colaterales an de haber dos historias de medio relieve en la una la figura de San Francisco historiada cuando Cristo imprimió las llagas y en la otra san Jerónimo haciendo penitencia y en el segundo cuerpo del dicho retablo en la caxa del medio a de aver una imagen de bulto de nuestra Señora empreñada y a los lados en los dos colaterales dos historias de medio relieve la una la visitación de Santa Isabel y nuestra Señora y la otra Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan Niño y encima del dicho retablo un Cristo Crucificado según el dibujo de la dicha traza y en los dos remates de los lados a de aver dos escudos de armas de los linajes de los guadalupes.

1607 febrero 27

Obligación de Gerónimo López de Guadalupe vecino de Ourense de pagar al escultor Francisco de Moure lo que le debe de un retablo que le hizo.

AHD-OURENSE. PROTOCOLOS DE FRANCISCO NAVARRO. P0501/01/152

En la ciudad de Orense a veintisiete días del mes de febrero de mil seiscientos y siete años ante mi escribano y testigos pareció presente Gerónimo López de Guadalupe, vecino de la dicha ciudad y dijo que por cuanto hoy dicho días le había ejecutado el alguacil mayor desta ciudad de pedimento de Francisco de Moure escultor por quinientos y quarenta y cinco reales que le restaba a deber de la hechura de un retablo que le había hecho y después le había dado carta de pago por ante mi escribano de toda dicha deuda y no ostante esto le resta debiendo trescientos y diez y ocho reales los cuales prometió y se obligó en forma pagar al dicho francisco de Moure en esta manera, ciento y doce reales y medio que el susodicho debe a Antonio Pereira mercadeer por conocimiento al cual ha de pagar y entregar al dicho Francisco de Moure el dicho conocimiento con carta de pago del dicho pereira y los dichos ducientos e cinco reales e medio en reales de contado todo ello pra ocho días del mes de marzo deste presente año y como resguardo y prenda dello le dio una cadena de oro que dixo pesa asiete onzas y una ochava de mallas menudas en presencia de mi escribano y testigos y el dicho Francisco de Moure la recibio de que yo escribano doy fe y el dicho Gerónimo López diojo que no le dando el dicho dinero en la forma susodicha al dicho plazo desde luego consentía y consintió que el dicho francisco de moure la venda y haga della a su voluntad por oro derretido y sin hechura alguna sin le hacer requerimiento ni diligencia alguna mas de solo que la pese un platero y diga su peso por delante un escribano y dicho le vuelva lo demás restante de la deuda que le debe y sino lo quisiere cumpla con lo poner en el deposito general y con esto quede libre y el dicho francisco de moure prometió y se obligó en forma...

1607 febrero 27

Carta de pago. Francisco de Moure, escultor vecino de Ourense confiesa que habiendo pedido ejecución contra Jerónimo López de Guadalupe por 545 reales, resto de un retablo que había hecho para el susodicho, y después de dicha ejecución le había pagado y dello da carta de pago

AHDOURENSE. PROTOCOLOS DE FRANCISCO NAVARRO. P0501/01/019

En la ciudad de orense a veynte y siete dias del mes de febrero de mil seuscientos y siete años ante mi escribano y testigos parecio presente Francisco de

Moure escultor vecino de la dicha ciudad y dixo que por cuanto hoy dicho día abia pedido execuxión contra geronimo lopez de guadalupe por quinientos y quarenta y cinco reales ante el teniente de corregidor desta ciudad, eran de resto de un retablo que había fecho al susodicho yh se habia librado mandamiento execución que paso ante mi escribano y despues de travada la dicha execución por el alguacil mayor de esrta ciudad le habia dado y pagado los dichos quinientos quarenta y cinco reales en reales de contado sde que se daba por bien contento a su voluntad y en razon de la entrega... le daba y dio dellos carta de pago y finiquito de los dichos quinientos y cuarenta y cinco reales y por libre de la dicha obligación que le hizo a do pido la dicha execución y se obligó no le seria pedida por razón della cosa alguna en ningun tiempo y otorgo casrta de pago en forma de derecho ante mi escribano siendo testigos Pedro Diez boticario y Pedro Rodriguez García y Pedro de Saavedra, vecinos de esta ciudad y el dicho otorgante que yo escribano doy fe conozco lo firmo de su nombre... y el dicho Geronimo Lopez dijo se daba por satisfecho de la dicha obra y confesaba haber cumplido con las condiciones de la escritura della y si alguna cosa abia faltado a ella se lo remitia y lo firmó.

NOTAS

[1] .M. D. VILA JATO “Francisco de Moure”, Santiago de Compostela, 1991. Pg, 13

[2] F.J. LIMIA GARDÓN “Artistas gallegos. Escultores. Séculos XVI-XVII. Nova Galicia Vigo 2004 pg 252.

[3] J. S. CRESPO POZO, Blasones. y linajes de Galicia / José-Santiago Crespo Pozo.Santiago de Compostela : Bibliófilos Gallegos, 1957-1965.

[4] J. FERRO COUSELO.”Cosas y linajes del Viejo Orense: Los Guadalupe” POSIO Artes y Letras

María Mercedes Gallego Esperanza

BUCIÑOS, X PREMIO FRANCISCO DE MOURE

El Grupo Francisco de Moure acordó otorgar el X Premio Francisco de Moure 2007 al escultor Manuel García de Buciños, no solo por los méritos que concurren en él sino también en reconocimiento a su altruismo al donar a la iglesia orensana del Sagrado Corazón el sagrario que preside su altar[1].

Desde su llegada a Ourense, Buciños, junto con un grupo de jóvenes artistas que serían conocidos como "Los Artistiñas", fue uno de los primeros en comenzar a romper con las premisas, ya agotadas, por las que estaba transcurriendo nuestro arte, proporcionando a las formas vernáculas un lenguaje indudablemente más contemporáneo.

Este grupo emergente, con ansias de innovar y también bullicioso, pronto se hizo un hueco y sus miembros, más a título individual que de grupo, fueron ganándose por distintos derroteros su propio espacio y su propio reconocimiento. Buciños, rigurosos en su trabajo, supo compaginar su presencia en estos ambientes con su fructífero trabajo de taller del que lleva años recogiendo los frutos del reconocimiento de la sociedad. Los premios se insertan en su currículum con asiduidad, su nombre es noticia con frecuencia, su solidez ha ido creciendo con los años. Todo ello prueba inequívoca de su talento. Cuando esto sucede, el éxito, con frecuencia, hace que nos olvidemos del esfuerzo que existe detrás de cada logro, de lo duro que es mantener una carrera creativa y que no solo con entusiasmo se logra el éxito, sino que este tiene que venir acompañado de otras virtudes.

Por ello hoy quisiera en esta ocasión individualizar y cruzar el telón, ver lo que se oculta detrás de la noticia del premio o del éxito y observar la solidez de la obra así como el trabajo que los respalda. Para ello es necesario comenzar por llamar la atención sobre lo que yo denomino "la soledad del esfuerzo creativo", cuando el artista, en este caso Buciños, solo ante la materia, busca y medita los medios para explorar una realidad que a veces se escapa a la percepción. Ese silencio incómodo que enfrenta al artista con la materia aún sin definir y en ocasiones con la insatisfacción de lo que persigue hasta que tras explorar diversas posibilidades llega al momento en que la creatividad fluye y a la que sigue el proceso de esa sabia mezcla que supone el riguroso trabajo y la imaginación, y nace la obra y a través de ella se va labrando el estilo del escultor.

Hemos visto como nada es casual, si no resultado de una actitud reflexiva. A partir de ahora es cuando se puede comenzar a hablar de su estilo y de su obra.

A la hora de darle forma a su inspiración Buciños tiene preferencia por los materiales tradicionales: la madera, la piedra y el bronce, que conviven en armonía y en ocasiones en una misma pieza. Podemos decir que sus obras proclaman las bondades de estos sobre todo a través de las distintas texturas que el artista les confiere, logrando un comportamiento diferente de la luz en cada una de ellas.

La utilización del bronce ha hecho que el propio escultor se implicase personalmente en la fundición de varias de sus obras, dando como resultado que el acabado de algunas de ellas responda a fórmulas propias, a la vez que se convierten en un homenaje a los procedimientos artesanos.

Desde el punto de vista temático, a lo largo de su trayectoria creativa existen unos motivos recurrentes que tienen como protagonista la figura humana, en grupo o individual. En el primer apartado destacan los grupos familiares o las maternidades y en el segundo la mujer y los niños. Todos ellos nos dan cuenta de la inagotable capacidad del escultor en la interpretación de estos temas, prueba inequívoca de su talento. En la escultura pública, su condición de encargo impone con frecuencia la temática, lo que en su caso ha dado lugar a un amplio muestrario de figuras de la literatura gallega.

Aun a sabiendas que en el extenso catálogo de Buciños se encuentran otras obras dignas de especial atención, permítanme, en esta ocasión, que eche mano de algunas piezas de su repertorio público para hacer una sucinta reflexión, no solo por la mayor accesibilidad del espectador a la obra sino también por querencia personal.

Pues, evidentemente, a estas alturas no cabe duda de que, por su extraordinaria actividad, Buciños es uno de nuestros escultores más requerido. Su estrategia de seducción se basa en un enfoque refrescante y lleno de lucidez de nuestra escultura, a lo que suma un lenguaje preciso y una austera propuesta visual.

La importancia de su discurso formal radica, con la ductilidad de la que hace gala, en ser capaz de modular lenguajes que agradan al espectador.

A Buciños le cabe el honor de encontrarse entre los escultores que sentaron, en la década de los setenta, las bases para que pudiese comenzar a hablarse de una nueva escultura pública en Galicia.

Buen conocedor de su oficio y consciente de una necesidad de renovación en la escultura, no dudó en atreverse, aunque tímidamente, en ir introduciendo pequeñas oquedades en sus esculturas. Famosa y contradictoria entre el público se hizo por este motivo **El Afilador** de Luintra (1971), en la que a las oquedades, aún no plenamente conseguidas, se suman las superficies poco pulidas.

Pocos años después (1975) realizaría una cabeza de **Valle Inclán** para Vilanova de Arousa. A pesar de ser una obra secundaria del autor, ya rompe con la monotonía del busto tradicional y nos muestra una concepción y un tratamiento diferente de las superficies.

Cuando en 1978 se cumple el milenio de la muerte de **San Rosendo**, le encargan para Celanova una estatua del Santo que inaugura con fortuna su numerosa presencia en la escultura pública orensana.

A pesar de lo inaccesible que resulta su contemplación para el viandante, se puede observar en ella que el artista ya ha dado un gran paso aligerando los volúmenes y llevando la oquedad al máximo, alcanzando mayor movimiento, pero manteniendo, como sucederá en obras posteriores, los rasgos definitorios del rostro y en este caso también de los atributos episcopales: la mitra y el báculo.

Los temas populares enriquecen el repertorio iconográfico de Buciños: la emigración, al pescador, folclore o niños jugando han servido para inspirar sus respectivos monumentos.

A la emigración (1989), en la provincia de Pontevedra está ubicada en un abierto espacio natural. El escultor crea una escenografía con la familia en el momento de la despedida. Aparece definida, desde el punto de vista técnico, por la ligereza de los volúmenes y por el movimiento marcado por los brazos de los protagonistas.

Más novedoso resulta el monumento **Al Pescador** en Marín (1991), en el Buciños juega con el desdoblamiento de la figura para convertirla en dos, produciendo una sensación de envolvente ligereza y cumpliendo, por otra parte, con los preceptos que va introduciendo en su escultura pública como escala a tamaño natural, pequeño pedestal, accesibilidad del viandante y utilización del bronce.

Muy próxima a este, en el tiempo y en la técnica, se encuentra el monumento ourensano **A Rey de Viana**, con la salvedad de que aquí Buciños lleva al extremo el equilibrio y la ligereza de las formas de la pareja de bailarines.

Los niños no dejan de estar presentes en la escultura pública de Buciños. Los hemos visto en el monumento **Al Emigrante** o en el monumento **A Bóveda** formando parte del conjunto, pero se convierten en protagonistas únicos en "**Nenos Xugando**" de Lalín o en el monumento **Al Libro** de A Coruña.

Como ya hemos dicho anteriormente, uno de los repertorios más amplios del artista en la escultura pública corresponde a escritores gallegos: Valle Inclán, Otero Pedrayo, Castelao, etc. Quiero recordar que esta serie se inicia con el Otero Pedrayo de Ourense, si excluimos la cabeza de Valle Inclán de Vilanova de Arousa.

El monumento **A Otero Pedrayo** (1983), en Ourense, marca un hito en la trayectoria del escultor y en la de la escultura pública de la ciudad. Para el primero supuso llevar a la práctica ideas que ya bullían en su cabeza desde algunos años

atrás, como la de que fuese una figura puente entre lo tradicional y lo moderno, o bajarlo del pedestal para hacerlo más cercano y reconocido por el pueblo. Mientras para la ciudad, escasa en monumentos escultóricos, supuso sentimientos encontrados y un primer paso hacia lo que debería ser una nueva concepción escultórica en el espacio urbano, que a día de hoy no termina de dar los resultados que serían de desear.

Castelao está presente, además de en el grupo de la plaza do Encontro, en dos encargos: uno de Pontevedra y otro de Ourense. Son muchos los años que transcurren entre el primero y el segundo, lo que nos permite ver varios cambios en las concepciones del escultor. Cada escultura emite un discurso preciso y diferente de la otra, al acentuado movimiento de la de Pontevedra, caminando con las ropas azotadas por el viento, se opone la actitud más estática y reflexiva de Ourense, que también desciende del pedestal para resultar más cercana.

Alfredo Brañas y **Alexandre Bóveda** también están presentes en el catálogo de Buciños. Para honrar al primero en Carballo, el escultor diseña, hace más de veinte años, una pieza que evoca los cruceiros, decorada con cierto barroquismo y simbolismo. Ejemplos como este no es frecuente encontrar en la obra de Buciños que tiende a la simplificación de las formas y a la ausencia de retórica. El de Bóveda, realizado varios años después, es la antítesis por su sencillez.

Como colofón a este apartado de literatos, consideramos que no debe faltar el conjunto escultórico de la **plaza do Encontro** en Vigo. Aquí Buciños en un espacio sin tiempo hizo que se encontraran algunos de nuestros grandes escritores: Valle Inclán, Otero Pedrayo, Castelao… Aquí, al igual que sucedía con el Castelao de Ourense, pone de manifiesto el acceso a nuevos planteamientos formales, por lo que resulta un conjunto más contenido y sin alardes, conseguidos a base de aplicar unos recursos más ajustados.

Después de la breve mirada retrospectiva sobre la obra pública de Buciños y para concluir este apartado, también de manera sucinta debemos recordar que las premisas en las que trabajó nuestro homenajeado en pro de la modernización de la escultura pública parten de las premisas: La quiebra del volumen compacto de las esculturas, de la reformulación de la imagen, de crear un nexo con el espectador con la casi desaparición del pedestal y de despojar la obra de lo accesorio a favor de una mayor claridad.

A modo de resumen se puede decir que, según han transcurrido los años, hemos visto como el escultor se ha ido adentrando en la búsqueda de nuevas opciones tendentes a alcanzar una escultura renovada, lo que le ha permitido mostrar su visión de la contemporaneidad sin que ello haya supuesto dejar de ser fiel a la estética que lo ha hecho inconfundible y que lo llevó a acceder a nuevos planteamientos formales y a que cada obra avanzase un poco más sobre la anterior.

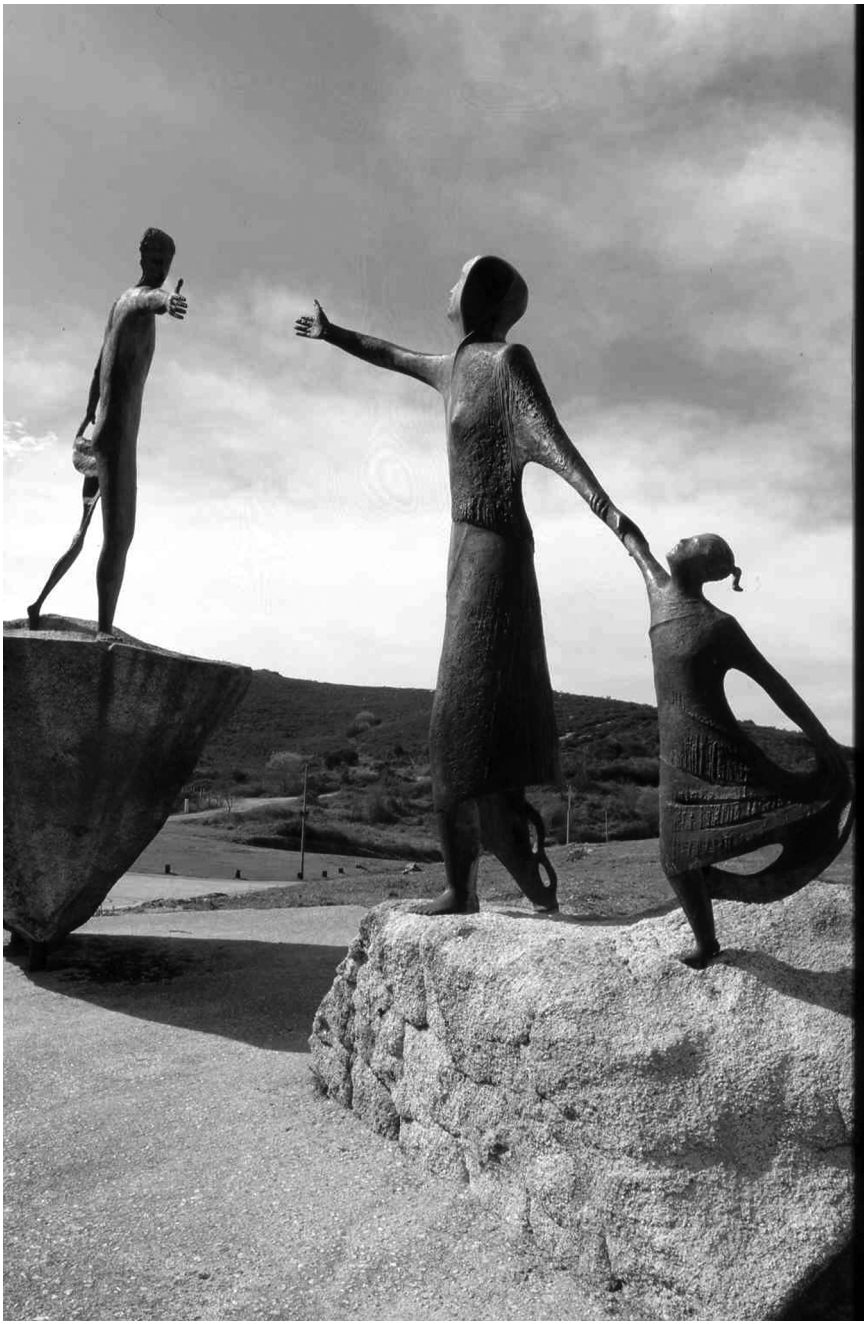
No obstante, si hubiese que buscar un punto de inflexión en su obra, sería en los últimos años, en los que, tras un proceso de maduración, ha hecho una particular síntesis de su propia trayectoria sin descuidar la forma y mostrando siempre cierta versatilidad, pero renunciando a los movimientos y oquedades acentuadas y transmitiendo más serenidad a las figuras, tal y como se puede apreciar en sus obras más recientes.

No sería de justicia si el broche final a mi intervención no correspondiese al otro protagonista de este acto: **El Sagrario** que el artista realizó, de manera altruista, para la iglesia del Sagrado Corazón en el barrio orensano de A Carballeira.

Admirable ejercicio de sencillez en un lenguaje preciso con el valor añadido de que en estos momentos en que algunos artistas secularizan lo sagrado en sus obras, Buciños vuelve a las raíces, a la tradición iconográfica, a las connotaciones alegóricas de la fraternidad y del pan y de las espigas y las uvas, símbolos esenciales de lo que acoge el sagrario.

NOTAS

[1] Las fotografías de este trabajo son del fotógrafo Mani Moretón a quien agradezco su generosidad.



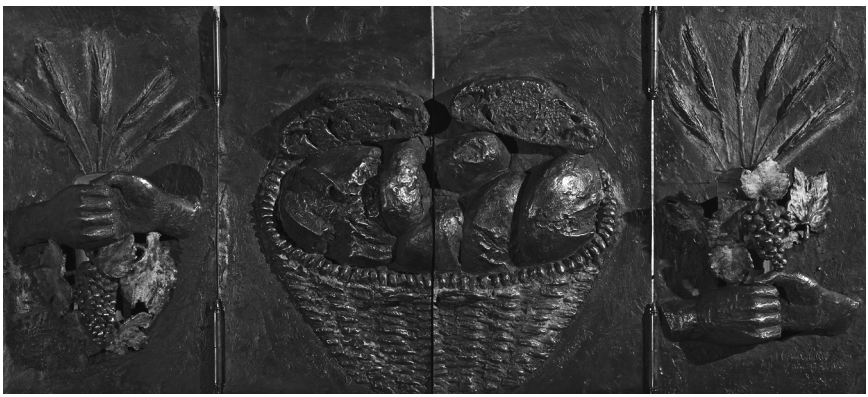
Emigrante: ***Al Emigrante (A Lama – Pontevedra)***

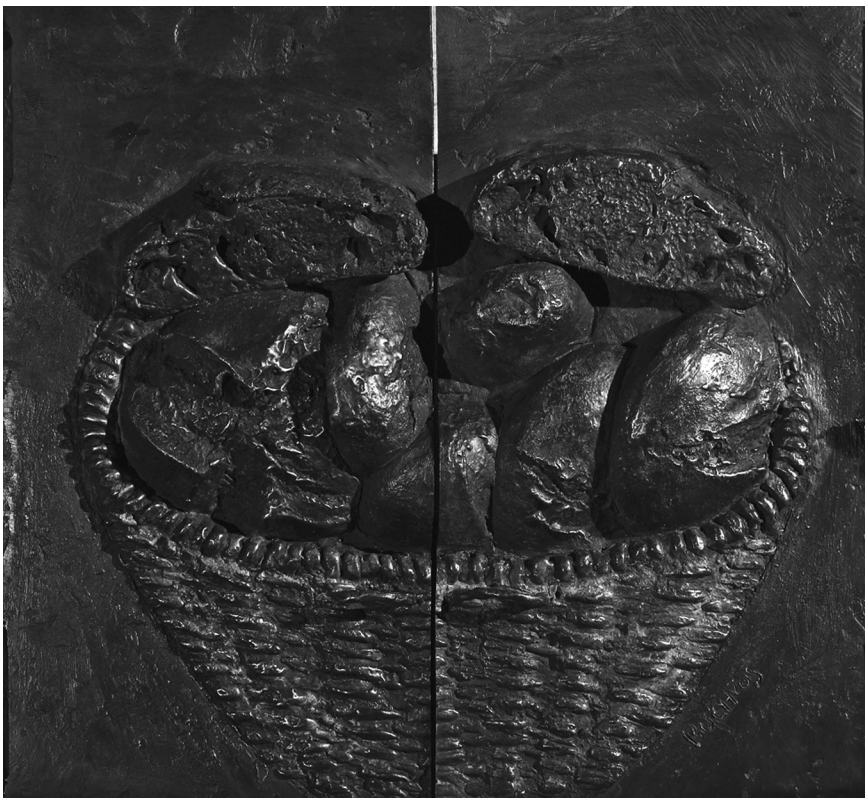
Encontro: ***Encontro, detalle (Vigo – Pontevedra)***

Marinero: ***Al Marinero (Marín – Pontevedra)***

Pedrayo: ***Otero Pedrayo (Ourense)***

Sanrosendo: ***San Rosendo (Celanova – Ourense)***





Sagrario01, 02, 03, 04: ***Sagrario, Iglesia Sagrado Corazón (Ourense)***

DOCUMENTOS E HISTORIA

José Ramón Estévez Pérez

APORTACIONES PARA UN DICCIONARIO DE ARTISTAS Y ARTESANOS EN RIBADAVIA Y EL RIBEIRO, SIGLOS XVII Y XVIII

Hace unos cuantos años me plantee recoger los nombres de todos aquellos hombres que de una manera simple o complicada trabajaron para tener una sociedad mejor, me refiero a los artistas y artesanos, unos con trabajós complicados y otros simples, pero todos de una forma u otra enriquecieron nuestro entorno.

Decía un Ribadaviense universal como fue Eduardo Chao, en su Introducción al Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española, publicado en 1853: *"Además, despreciar el vocabulario de las artes y los oficios es despreciar la lengua esencial de la civilización, que no ha empezado por las letras y las ciencias, sino por los oficios los que hicieron posible el lenguaje que nos han legado esos hombres en nuestra comarca , con solo ver una simple cornisa, un crucero, un horreo, o una iglesia, comprendemos el trabajo esmerado, es el lenguaje más sublime"*.

Intento reflejar en este trabajó el no olvidar a aquellos hombres, el recordarlos, posiblemente no estén todos, pero espero que en un futuro podamos ampliar a muchos más este pequeño trabajo.

ADAM, Domingo. Cantero.

En el padrón de Ribadavia del 28 de Marzo de 1719, dice: Cantero pobre, de edad de 50 años casado tiene dos hijos y un hijo lo más de 5 años (1)

El 20 de Marzo de 1725, se firma la obligación de Domingo: "*Para hacer los arcos y cerrarlos del claustro principal de dicho convento que son veinte y ocho y los veintisiete de propiaño labrado de las dos caras asta ygualar con los capiteles de los dhos arcos y el propiaño del mismo grueso el de ellos y en 1746 reales de vellón, el otro arco y el arco una puerta marqueada de cantería. Se traería la piedra de Santa Marta*". (2) La obligación fue firmada ante el padre Prior Fray Francisco Fernández Armada, del convento de San Francisco de Ribadavia.

Archivo Histórico Provincial de Ourense. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Nº 305, folio 138 v.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Jacinto de la Rocha. Caja 2012, folio 85

ALONSO, Estéban. Cerrajero y Relojero.

Vecino de Ribadavia. El 9 de Abril de 1616, se le concedió por parte del Ayuntamiento de Ribadavia un sueldo de relojero: "*Los regidores al frente el Licenciado Mosquera y Baamonde Alcalde Mayor de la villa dixeron de algunos meses a hesta parte, Hesteban Alonso cerrajero vezino desta villa tiene quenta de adereçar y conçertar el rrelox desta dha villa y mano del y a pedido por petiçion se le señalase salario por cada un año y que por tener agora la mano hera de mucho trabajó el tener quenta con el dho rrelox y se le avia de dar mas salario o por justo. En conformidad del hordenaron y mandaron que al dho. Hesteban Alonso se le selario en cada un año por serbir el dho. Oficio de rreloxero y tener quenta con la dha. mano tres mill mrs por sus terçias y lo mesmo una quarterola de aceite para los ynstrumentos como se acostumbra lo qual hordenaron y mandaron* ".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de cuentas de los Procuradores Generales de la villa.1614-1616.Caja 327 Folio 207.

ALONSO, Juan. Cerrajero.

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719 dice: " *de edad de 50 años de pocos posibles hes casado dos hijas la más de 7 años*".

A.H.P.OU Municipal de Ribadavia, Libros de Acuerdos nº 305 (Folio 130)

ALONSO, Luis. Cerrajero.

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719 dice:" *de 70 años zerrajero de poco posible casado no tiene hijos en casa* ".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento nº 305 (Folio 131r)

ALONSO REY, Benito. Carpintero

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719 dice: " Carpintero de edad de 40 años de mediano posible casado tiene tres hijas la más bieja de doce años".(1)

Vecino de la Villa, llega a un acuerdo con Dn. Manuel de Nazara administrador del Conde de Ribadavia, para hacer de nuevo y fábricar la barca para navegar en el rio Miño y sitio de Barbantes, feligresía de Santa Eulalia de Laias. Por la cantidad de 2.500 reales de vellón. Conjuntamente con otro carpintero llamado Damián Fernández.(2)

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Nº 305 (Folio 139)

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Pedro Gil González. Caja 1884 (Folio 1)

ÁLVAREZ, Lorenzo. Carpintero

Vecino de San Benito de la Arnoya. El 20 de Febrero de 1671, hizo la Barca de Barbantes y sus remos en la cantidad de : "*tres mil y seiscientos reales de moneda de vellon*".

A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia.Notario: Jeronimo de Barros.Caja 1760 (Folio 1)

AMOEDO Y CASTRO, Rosendo. Pintor

Vecino de Ribadavia. En Septiembre de 1769 terminó de pintar el retablo de las Animas en Santa María de Beade . " *El dia 27 de Septiembre de este año q vino a preparar el bronceado,pa concluir el retablo de animas*".(1)

En el año de 1779 intervino como Maestro Pintor en la Iglesia de San Adrián de Vieite. "*De pintar el frontal de San José al pintor de Amoedo de Ribadavia ciento veinte reales. i el altar o retablito de el Carmen i el frontal de el mismo q pintó y doró el citado Amoedo en setecientos reales de vellon*".(2)

"I el año proximo pasado de setenta y nuebe se doró y pintó por mano de el Maestro pintor Dn. Rosendo Amoedo i Castro vecino de Rivadavia con sus oficiales, que en dinero nuebe mil quinientos y cinquenta reales. Pintó el mismo Maestro consiguiente a mi retablo Maior i doró el retablo colateral con la imagen de Santa Margarita de Nuestra Señora del Rosario, el púlpito con su sombrero i el camarin fixado en la pilastra de su frente estas tres piezas en dos mil i seiscientos reales de vellon".(3)

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 72)

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9 (Folio 80 r).

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9 (Folio 100)

AMORÍN, Francisco de. Platero.

En el año de 1684, intervino en la Iglesia de Santa María de Beade, el documento dice lo siguiente: "*Gastose en el adereço de la custodia del Santisimo Sacramento asi de echura se concerto por Dn Francisco de Amorin en seis ducados y mas se pusieron seis reales de a ocho de plata para hacerlo con los Royos como esta y en la echura entró que el platero avia de poner por su cuenta los cristales*".

A.D.OU. Libro de Cuentas de Santa María de Beade. 22.2.17

ARAUJO Y FIGUEROA, Juan. Maestro Escultor y Arquitecto

Natural de la villa vieja de Redondela, pero residente en Ribadavia. El 29 de Junio de 1789, "*se concierta con el Abad Dn. Ysidoro Patricio Pico, de la feligresía de Santiago de dha. villa de Ribadavia para hacer el retablo mayor de dicha Iglesia en la cantidad de seis mil y seiscientos reales de vellon*".

"*Que el Dn.Ysidoro, a dispuesto mandar hacer el retablo maior de su parroquia del modo, y forma que se alla estractado en la mapa, o planta que ha dibujado dho. Araujo, aunque con algunos adictamentos que avajo se expresaran y tienen dispuesto entre los dos".''Lo primero que el retablo hade ser Fabricado con madera de Castaño de buena calidad y sin defecto alguno de ella,y lo mismo en la anchura de la obra a la similitud del diseño señalado y que aquí se tiene presente firmado del Párroco y Maestro, y aquel hade tener en su poder para el cotejo quando llegue el caso de reconocerse la obra, solo asi, que necesitandole en su construcción, selo hade manifestar: Lo segundo, que en lugar de los florones de talla que tiene el cerchado a los dos lados, ha de poner esmaltadas las Armas del presentero de la parroquia, que en la actualidad la es la Señora Marquesa de Santa María del Villar, condesa de San Roman a ymitacion de las antiguas, que en tres escudos estan pintadas en el capirote del tabernaculo actual: Que ha de Fábricar y poner dos Angeles cada uno de tres quartas de alto sobre la cornixa para sostener las Arañas que se le hande echar: Que las ymaxenes que se han de poner en dho retablo según los sitios esmaltados en el diseño, han de ser a arvitrio en su avocación de Don Ysidoro,si bien que su estatura hade ser de cinco quartas y media, y el niño Dios de tres quartas a lo menos*".(1)

A.H.P OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Lazaro Taboada. Caja 2101.Folios 148-149.

ASTARIZ, Francisco de. Pintor

En 1781 se le entregaron seiscientos veinte y seis reales a quenta "*del ymporte de dorar el retablo colateral de San Antonio y pintar frontales*" de la parroquia de Laias.

A.D.OU.Libro de Fábrica de Santa Eulalia de Laias Libro 14.8.11 (Folio 48r)

BACA, Antonio. Herrero

En 1771 se le dieron 43 reales de vellon para hacer unos clavos grandes que hizo para las puertas grandes de la Iglesia de Salamonde.

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde 14.14.15.(Folio 105).

BASQUEZ, Francisco. Cerrajero.

En el padrón de Rivadavia del 28 de Febrero de 1719 dice: *"Çerrajero de edad de ¿ años casado y de poco posible tiene dos hijas la mas bieja de 6 años"*.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, Nº 305 Folio 131

BAZQUEZ DE TOUBES, Juan. Maestro de Niños y Pintor.

En fecha de 10 de Julio de 1615, mandaronle pintar el cuadro del Reloj con sus números etc."*Entre cuyas capitulaciones mandaron:buesas mercedes hiciere apuntar la mano del cuya tabla esta en blanco y sin pintura ni letras alguna y para consumarse el dicho reparo, es fuerça se pinte y ponga los numeros y para pintarse se hade allanar,limpiar y tapar todas las juntas della, Atento lo qual abuesas merçedes suplico manden que Juan Bazquez de Toubes maeso de niños y pintor paresca y parescido se componga, y concierte con el la pintura y reparo de la dicha tabla pa que en todo se acabe de consumar el reparo del dho relox*".

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores de la villa. Caja 327 (Folio 266)

BELOSO, Gregorio. Carpintero.

Vecino de Ribadavia. El 19 de Junio de 1675, de acuerdo con los carpinteros Gregorio Estevez y Domingo Prieto. Hicieron reparo en el Ayuntamiento de Ribadavia donde se pusieron a construir la escalera, el sobrado y trepadizo de dha casa, las puertas, el suelo, las ventanas etc. por la cantidad de 2700 reales.

"Primeramente ande haçer la escalera por donde se ha de subir a dha casa por la parte a donde estava de madera bien echa y de cinco palmos de ancho. Y lo mesmo ande sollar el sobrado y trepadizo de dha casa, de tablado bien junto echandole los pontones que sean nesesarios para dho sollado, an de hazer las puertas que pasan para ençima de las pescaderias de buenas tablas bien juntas. Con mas ande hazer las tres ventanas , que sale a dha pescaderia las dos dellos de marcos y la una de couçe y en este cuarto, que han de hazer otra apartamiento en la parte que se les señalase de tablado que llegue al techo

mui junto y ajustado con su puerta en el, para lo qual las sobredichas ande poner y comprar todos los clavos aldanas, gornes y mas necesario, excepto que no ande poner serraduras y todo a de ser a vista de quales quiera officio…"

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores. Caja 334 (Folio 301 v, 302)

BERTINI ALAMPARTE, Pedro. Escultor y Arquitecto

Escultor y Arquitecto de la villa de Ribadavia. En un documento de 24 de julio de 1702, se le cita como tal, no tenemos noticia de su obra.

A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Jacinto del Sobral. Caja 1928 (Folio 35).

BLANCO, Inocencio. Maestro de Cantería

Es vecino de la Feligresía de Santa María de Barcia do Seijo. El 19 de Enero de 1721, se ajusta conjuntamente con Francisco Paz (Carpintero), con los vecinos de Santa Eulalia de Barroso (Avión) para construirles la Iglesia. "*y toda la obra que se ade açer asi de cantería como de carpinteria con las calidades y planta siguiente:= que tiene en su poder D. Manuel Benito Baçadre Abad y cura propio de dha feligresía qe son, que el cuerpo de la Yglesia avra de tener quinçe varas de largo y siete y media de ancho, en gueco tendra paredes el cerco foral con su pilastra ronpida la puerta trabiesa con los talon, subir la escalera del púlpito embutida en la pared, y hacer el asiento del, las puertas de la Yglesia aplacada en sus pies de amigal y visagras correspondientes de las puertas, el altar de Nuestra Señora del Carmen de la misma como estaba cinco pasos de piedra para subir, a la tribuna q los demás de madera la tribuna con lo correspondiente q es la tercia parte del largo e de la nabe y desde la tribuna escala para subir al campanario, los confesionarios embutidos en la pared cerrado de madera, el campanario demás de lo que tiene en la planta ade llebar dos arbotantes y el sellado de la tribuna y faiado de dha Yglesia ade quedar con la cinta lisa, y la laçena qe esta echa,ade quedar del mismo modo y con la misma madera que tiene y otra laçenita junto, a la pila batismal la ade hacer y cerrar de madera y la fachada de la delantera de dha Yglesia ande quedar las piedras della fijadas en cal, llano, y en la pared ade quedar dada a la paleta dha cal y aviendo concurrido a dhas posturas el dia doze deste mes algunos maestros entre ellos los dhos Ynozencio Blanco y Francisco Paz con la calidad de dha planta y mas condiciones aquí espresados pusieron dha obra en sietecientos ducados de vellon*."

A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Juan Lorenzo de Sobral. Caja 1931. (Folio 3).

BOULLOSA, Tomás, Maestro Carpintero

Se le pagaron en 1680 a Tomas Boullosa y a Juan Trigo Maestros de Carpinteria por hacer obras en el retablo de la Iglesia de Santa Mariña Abelenda de Avión.

En 1687 le dieron 20 reales por hacer "*los perpiaños de madera a los lados del retablo"*.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Mariña de Abelenda de Avión. Libro 3.1.9.(Folio 12 y 20).

BOUZAS, Benito de. Maestro de Obras de Cantería.

Trabajó en la Iglesia de Santa María de Beade en 1753. Precisamente el 8 de Julio de 1753, en la visita efectuada por el vicario Juan Baptista de Boullosa y Pazos de la Encomienda de Pazos de Arenteiro, le pidió al Maestro reconociese los desperfectos de la Iglesia: "*El qual aviendolas mirado primera y segunda vez con atención dijo, q en otro tiempo se llamaba del Spiritu Santo, y oy del Xpto. Esta toda la obra de ella falsa, y q necesita andarse con todas las paredes de nuevo, y de no hazerlo en brebe se caera, de q se seguira hacer daño a las demás cappillas y obra de la Yglesia= Y en quanto a la q esta al lado de la epistola q se dice de Santa Ana,respondio q algo dieron de si algunas juntas de la boveda de ella, y para mas bien informarse a lo adelante es de sentir se le de una cinta de cal para ver si después abre, y q abiendose rifiere estar falsa, pero al de presente no le parece lo este, q es todo lo q puede decir y declarar vajo su juramento fecho "*(1)

Vecino de Seon, Feligresía de San Miguel de Carballedo, Jurisdicción de Cotobade (Pontevedra). Firma un convenio el 15 de Febrero de 1751 con el párroco D. Antonio Dominguez y vecinos para reedificar la Capilla del Glorioso San Benito de Cuñas (Cenlle) (2)

1ª. A.D.OU.Libro de Cuentas de Santa María de Beade.Libro 22.2.17 (Folio 167)

2ª. Limia Gardón, Francisco Javier. Grandes Santuarios Benedictinos de la Diocesis de Ourense: Cuñas Pag.248-249. Porta da Aira Nº6.

CABEZA, Ignacio. Cantero

En los años de 1675-1676, hizo la escalera del Coro y se le pagó 50 reales de la Iglesia de San Payo de Ventosela.

A. D. OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Payo de Ventosela. Libro 37.10 (Folio 46).

CADAVID, Juan. Cantero

En el año de 1767, trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite conjuntamente con otros compañeros canteros.

A D. OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite .22.18.9 – (Folio 78v)

CAMIÑA, Fray Plácido. Maestro de Obras

Monje en el Monasterio de San Martin de Santiago. Diseñó la planta de la Iglesia de San Andres de Campo Redondo: "*Cuia Fábrica lo ara de ser con las calidades siguientes =La primera que las capillas, saldran una bara castellana mas azia fuera de lo contenido, en dha planta = La segunda que la torre no hira sobre arcos por fuera sino sobre los mismos por dentro de la Iglesia =La tercera que la escalera de la torre se le dara por la parte esterior de un costado de la puerta. =La quarta , que la dha Iglesia, tendra de largo hasta el arco toral veinte baras tanvien castellanas fuera del grueso de la pared del frontis, y de dho arco toral= La quinta se le dara una puerta traviesa con dos pilitas pa agua bendita, a los lados= La sesta la escalera pa el púlpito, hira por lo ynterior de la zepa de las capillas = La Septima, que la cara bista de la cantería sera bien labrada limpia, y escodada donde convenga = Y la Octaba q el maziso de las paredes y la interior sera de manposteria por lo cual se podran servir de varro de buena liga pero la cantería sera asentada todal en Cal, echa de tres quartas de arena y una de Cal . Y para revocarlas juntas sera de una terzia de Cal y dos de arena, y de cumplidas las condiciones q ban expuestas en esta escriptura, el exceso que se halla sobre las que se pusieron manifiestas al tiempo del ajuste que son las que se allan rubricadas de manos de los dhos apoderados, consentieron y conserbaron los dhos maestros de cantería el que se obra se les pagase a juicio de meritos yntelixentes en el arte, Y por la dha obra se les dara y pagara fuera del espresado, exceso por los dhos apoderados la cantidad de treinta y dos mil quinientos y noventa reales de Vellon, cuia cantidad seles entregara mientras permaneziere la dha obra."*

A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Tomas Cortiñas. Caja 1793 (Folios 68 y69).

CAMPO, Santiago do. Cantero

Vecino de Ribadavia. En 1682, en Febrero: "*reconoció la calzada de los herreros". "Y que solo la obra de mano en asentar la piedra, hacer caños y conductos para bajar el agua por devajo della en el tiempo que se hizo (1675), hacía muy bien mil reales*".

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Mazos de escrituras diversas. Caja 352 (Folio 415).

CARABELOS, Blas de. Maestro de Cantería.

El Párroco de San Justo (Ribadavia), ha rematado en subasta, el año de 1711, la construcción de la capilla mayor y arco toral de su Iglesia en el único postor, Blas de Carabelos, vecino de la expresada villa. Le dieron por la sola obra de mano, poniéndole todos los materiales y servicio la parroquia, en 3.500 reales.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Lorenzo Sobral, Caja 1711, (Folio 54).

CARBAJALES, Manuel de. Cerrajero

En 1697 hizo unos candeleros y le pagaron tres ducados, para la Iglesia de Santa María de Lamas.

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Lamas.22.8.8. (Folio 133).

CARRALBAL, Benito. Platero.

En 1778 se le pagaron al platero por componer la Cruz de Plata de Salamonde, del pendón de fiesta que se había desunido todo, y quebrado uno de los remates.(1)

Hizo también un Cáliz de plata para la Iglesia de Santa María Magdalena de Francelos, Hizo una Cruz Procesional para la Iglesia de San Mamed de Puga, también otra Cruz Parroquial para la Iglesia Santa María Vide de Miño,otra Cruz Parroquial en 1779 para la iglesia de Santiago de Anllo.(2)

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde .Libro 14.14.15.(Folio 112r)

Apuntes para el inventario del Mobiliario litúrgico de la Diocesis de Ourense.

José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, José González Paz Fundación Pedro Barrie de la Maza. Coruña 1984.

CASTRO CANSECO, Francisco de. Maestro de Escultura.

Nació en Valderas (León).Vecino de Ourense durante mucho tiempo, se convirtió en uno de los pricipales artistas de Ourense, entre los siglos XVII y XVIII.Numerosos son sus trabajós en esta provincia.

El dia 23 de Abril de 1712, concertó la obra del retablo mayor de Santo Domingo de Ribadavia con Doña Leonor María de Cordova viuda del Sr. Dn.Alvaro Sarmiento de Mendoza Conde de Ribadavia y tutora de su hijo Dn Miguel Sarmiento de Mendoza y Cordova. Castro Canseco se comprometia hacer en la capilla mayor de la Iglesia Conventual de Santo Domingo de Ribadavia, por la cantidad de 23.000 reales de vellón un retablo de la forma

siguiente: *"Primeramente es condición que dicho retablo se ha de hacer en forma pentagonal como esta la capilla y refiere en la dicha planta con seis columnas salomonicas en el primer cuerpo con su pedestal y cornisa con todo el adorno detallado que por su diseño se conoce= Es condición se ha de hacer una caja grande en el medio de dicho retablo: y en el primer cuerpo adonde se hade colocar Ntra.Señora del Rosario, ntro. Padre Santo Domingo y Santa Cathalina de Sena que ha de estar de rodillas, tomandó los rosarios las dos ymagenes de mano de Ntra. Señora y su Santisimo hijo: Y el mismo se han de fixar otras quatro cajas en los intercolunios a donde se han de poner quatro santos de abara y medio de alto adornado todo.*" (1)

1. A.H.P.OR. Notarial de OURENSE. Notario Juan de Fiusa, Caja 3277, (Folios 3 y 4)

Bibliografía:

Caramés González, Concepción El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724) Boletín Auriense Tomo II. Ourense 1972.

Couselo Bouzas, José. Galicia Artistica en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. Santiago 1932.

Iglesias Almeida, Ernesto Arte y Artistas, en la antigua Diocesis de Tuy. 1989.

CASTRO, Domingo de. Cantero

El 25 de Septiembre de 1664,se concierta con los procuradores de la villa de Ribadavia, para arreglar la alhóndiga y cerrar la mitad del arco del Reloj, en setecientos reales.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los procuradores. Caja 334 (Folio 268).

CASTRO, Fulgencio Antonio de. Relojero.

Maestro relojero de la Catedral de Tuy. El 1 de Febrero de 1733 en acuerdo con el Ayuntamiento de Ribadavia y con su procurador General, Pascual de Cuebas, para el arregló de la maquinaria del reloj del Ayuntamiento en 1500 reales. Al encargado del reloj le dejo un cuadrante de cómo interpretar el reloj de sol que también les hizo.(1)

El 7 de Febrero de 1755, concertó la obra del reloj de la Catedral de Tuy, en la cantidad de 2000 reales de vellon.(2).

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores Generales de la Villa. Caja 344 (Folios 17,18,19 y 5 reverso).

Iglesias Almeida, Ernesto. Arte y Artistas en la Antigua Diocesis de Tuy. Pag.37

(comenta Ernesto ser el relojero vecino de Santiago).

CASTRO, Juan. Cantero

El 25 de Septiembre de 1664, se acuerda con los ediles del Ayuntamiento de Ribadavia, para arreglar la alhondiga y cerrar la mitad del arco del Relo, en setecientos reales, conjuntamente con Domingo de Castro.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas de los Pocuradores de la villa.Caja 334 (Folio 268).

CAVALEIRO, Pedro. Maestro de Obras

En el año de 1732 siendo abad Dn.Pedro Rodríguez de la Iglesia de Santo Tome de Serantes se hizo la sacristía "*a costa del caudal de la cofradia de San Gregorio"*. Se le dieron a Pedro Cavaleyro Maestro de Obras dos mil y quinientos reales por el ajuste que se hizo con el por mayor de dos paredes y boveda 2.500 rs.

A.D.OU.Libro de Fábrica de Santo Tome de Serantes Libro 22.16.3 (Folio 50)

CENDÓN, Antonio. Cantero

El 15 de Marzo de 1762, hasta Abril del mismo año había cortado la piedra en las canteras conjuntamente con diez compañeros más para la Fábricación de la Iglesia de San Adrián de Vieite.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. Libro 22.18,9 (Folio 71)

CERVIÑO, Pedro. Cantero.

Vecino de Ribadavia. En 1682 en Febrero "*Reconocieronla calzada de los herreros" :.. "Y que solo la obra de mano en asentar la piedra açer caños y conductos para bajar el agua por devajo de ella ,en el tiempo que ae hizo (Año 1675) había muy bien mil reales*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Mazos de escrituras diversas.Caja 352 (Folio 415)

COBELO, Juan de. Maestro de Cantería.

El 7 de Octubre de 1646, conjuntamente con el Maestro Gregorio Dacal, se ajustaron con el Alcalde ordinario, Jacinto Alvarez de Ribadavia y el

Procurador Diego de Naçara, para arreglar varias callesde la villa.Una de ellas es la que sale de la antigua puerta de la villa de Santo Domingo hasta el muro del "Combento".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Cuentas de los Procuradores Generales de la Villa.Caja 331 (Folios 254 y 255).

CORRALES, Pedro de. Maestro de Campanas

Vecino del lugar de Meruelo (Cantabria), el 8 de Agosto de 1657, se remata en él el fundir la campana del Ayuntamiento en la cantidad de 1864 reales. Fue fundida y hecha la nueva en el atrio del convento de Santo Domingo y llevada en un carro desde este convento a la Plaza Mayor. En el año de 1781 fue sustituida por otra con el metal de la antigua y es la que en estos momentos esta en la torre del Reloj.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Años 1655-1659. Caja 333 (Folio 105).

COUSINO DE FIGUEROA, Agustín. Maestro de Arquitectura

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719 dice: "*Maestro de Arquitectura de edad de 36 años de mediano posible, casado, no tienen hijos, tiene una criada y su mujer Doña Rosa Fernández de Rivera, vivían en la casa esquinera de la Plaza Mayor y calle de la Cruz*".(1)

En el año de 1710 él conjuntamente con Alonso de Casas reconstruyeron el puente de Neira de Rei (Lugo), y en 1716 los vecinos de esa jurisdición le debian una cantidad de dinero. (2)

El 17 de Diciembre de 1726: "Obligación y fianza del Cavildo de la Catedral de Tuy,que le hicieron a Agustin Cousino y Domingo de Rivera , para la construcción de la capilla de Santa Catalina por la cantidad de diez mil y quinientos reales de vellón. Actualmente en esta capilla se encuentra el Tesoro de la Catedral de Tuy.(3)

El 27 de Septiembre de 1728 acuerdan reconstruir el puente de San Clodio en Leiro,el cual le fue rematado en la cantidad de 55.000 reales.(4)

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos Nº 305(Folio 139)

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Juan Lorenzo de Sobral Caja 1931 (Folio 51).

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Jacinto de la Rocha. Caja 2.013 (Folio 157 r).

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia.Notario: Pedro Gil González. Caja 18883 (Folios 47 al 49).

CRUCES, José Antonio. Platero.

Vecino de Ribadavia en el año de 1759. También se le llamaba Cruces de Ribadavia.

En marzo de 1760 le pagaron 8 reales y 8 maravedis,"*Por soldar una binajera de plata, que se hallaba rompida*", para la Iglesia de Santa María de Beade.(1)

En julio de 1760, se le pagaron cincuenta reales por componer la Cruz de plata de la misma parroquia. (2).

El 1 de mayo de 1763 se le pagaron 200 reales por hacer de nuevo un cáliz y dorar la copa y patena. (3)

En Enero de 1762 se le pagaron ciento diez reales por dorar un cáliz y patena. (4)

El 24 de Septiembre de 1769, "*Se le pagó cuarenta reales por dorar un relicario pa el viatico, dho platero es de Rivadavia"*.(5)

1. A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio,11 v)

2. Idem.Folio 12

3. Idem.Folio 13v

4. Idem.Folio 44

5. Idem Folio 66v

CRUZ, Antonio de la. Platero

No sabemos con seguridad si es el mismo José Antonio Cruces, por eso lo ponemos como aparece referenciado con su nombre.

En 1763 construyó para la parroquia de San Pedro de Filgueira una Cruz procesional con la plata de la Cruz antigua.(1)

El dia 18 de Agosto de 1778 se le pagó ciento setenta y siete reales "por componerla Cruz de la parroquia de Santa María de Beade. (2)

1) Couselo Bouzas, José. Galicia Artistica en el siglo XVIII y primer tercio del XIX. Santiago 1932. pag.149.

2) A.D.OU. Libro de Cuentas de la Iglesia de Santa María de Beade 22.2.18 Folio 160v.

DACAL, Gregorio. Cantero

El 21 de Agosto de 1633, realiza labores de cantería para el Monasterio de San Clodio.

Casado Nieto, María Rosa. "Documentos para la historia del arte de Ourense. Monasterio de San Clodio y Puente Mayor de Ourense. Porta da Aira. Pag 225 y 226.

DOCAMPO, Santiago. Maestro de Cantería.

Este maestro cantero fue contratado por la parroquia de Beade y el "*7 de Septiembre de 1682 le pagaron 150 reales por haber hecho el enlosado de la Iglesia de Santa María de Beade*". (1)

A.D.OU. Libro de Cuentas de Santa María de Beade 22.2.17.(Folio 20)

DOMÍNGUEZ, Agustín. Cantero.

En Julio de 1762, conjuntamente con otro cantero se le encargó: "limpiar, baldosar y hazer el muro de el Osario de Santa María de Beade" .(1)

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 45).

DOMÍNGUEZ, Juan. Cantero.

Por solicitud del Ayuntamiento de Ribadavia, se le mandó arreglar la torre del reloj y enderezar los canales de desague del agua de lluvia el 2 de Junio de 1635. (1)

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas de los Procuradores .Años 1635-1641.Caja 330 (Folio 20).

DOMÍNGUEZ, Nicolás. Platero

Fue vecino de Redondela e hizo una Cruz de plata de peso 160 onzas para la Iglesia de Santiago de Esposende el 9 de Julio de 1732. (1)

1).A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Gregorio Salgado Moscoso. Caja 2073. (Folio 52).

ESTÉVEZ, Antonio. Cerrajero.

En el padrón de Ribadvia del 28 de Febrero de 1719 dice: "*Zerrajero de edad de 55 años casado su oficio de zerrajero tiene un hijo de 18 años y de poco posible*".

(A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Caja 305 (folio 131r).

ESTÉVEZ, Gregorio. Maestro de Carpintería.

El 14 de Octubre de 1641 se comprometió él y su compañero Benito Lorenzo, también carpintero a hacer las puertas de la villa de Ribadavia en la cantidad de 600 reales. (1)

El 9 de Marzo de 1655 como Maestro de Carpintería y reconoció por mandato del Ayuntamiento de Ribadavia, el estado de un cuarto del consistorio, "*que sale a la calle sobre las pescaderías. El tablado esta arruinado*".(2)

El 19 de Junio de 1675, se hicieron reparos en el Ayuntamiento de Ribadavia, entre ellos la escalera,"*el sobrado y trepadizo de dha. casa*". "*Las puertas, el suelo las ventanas etc*." Por la cantidad de 2700 reales. (3)

1. A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Caja 330 (Folio 451)

2. A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Caja 333 (Folio 48)

3. A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Caja 334 (Folios 301, r y 302).

ESTÉVEZ DE RIVERA, Pascual. Platero.

Vecino de Ribadavia. Desconocemos su obra, sabemos de él que el 27 de Febrero de 1644, María de Novoa Suárez, viuda del Alferez Gregorio López Veloso, ante el escribano Alonso Vázquez de Puga dio en foro a Pascual Estévez de Rivera, platero y a su mujer Ana de Salas tres partidas de bienes. Este platero había fallecido el 8 de Mayo de 1689, y sabemos vivió en una casa en la calle de la Toscana. (1)

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia.Notario: Antonio García Cid. Caja 1872.(Folio 15)

ESTÉVEZ , Pedro. Cerrajero.

Estaba en el año de 1621 a cargo del Reloj del Ayuntamiento de Ribadavia, el cual reparó.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Caja 329. (Folio 57)

FANDINO, Domingo. Maestro Vidriero.

Vecino de Ribadavia, se encargaba de la Fábricación de vidrios.

En el año de 1767 hizo las vidrieras o ventanas de la Iglesia de San Adrián de Vieite. *"Pague mas ochenta y quatro reales que costo la última vidriera de el cuerpo que dice a la tribuna con su red correspondiente al vidriero de Ribadavia que fabrió las demás, los barretos de hierro de uno i otro*. (1)

En el mes de Junio de 1769, se pagaron cincuenta y siete reales por los días que ocupo "*en hazer dhas vidrieras, redes de alambre, preparar las otras, limpiar las lámparas, componer y limpiar las candeleras de metal y cruces*".(2)

1. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9. (Folios 79 y r).

2. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 70r).

FEIXO, Hermenegildo. Pintor.

Trabajó para santa María de Beade. El 19 de Octubre de 1765, le pagaron doscientos ochenta reales y doce maravedis "*por los materiales y pintar Nuestra Señora de la Soledad, San Juan Evangelista, ocho angelitos, y el rostro y manos de Nuestra Señora del Rosario*". (1)

En 1768, se le pagaron treinta y seis reales por dar "*Yesso de blanco a la urna*". (2)

En el año de 1769, en Septiembre se le pagaron 370 reales por pintar el retablo de Ánimas de la Iglesia de Santa María de Beade. (3)

1. A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 38r)

2. Idem…22.2.18.(Folio 57r)

3. Idem…22.2.18 (Folios 71r y 72)

FERNÁNDEZ, Andrés. Cerrajero.

Vecino de Ribadavia casado con María Perez, no tenemos noticia de su trabajó (Año 1614)

A.H.P.OU. Inquisición Caja 10.218. (Folio 9)

FERNÁNDEZ, Damián. Carpintero

Fabricó el 18 de Enero de 1735 conjuntamente con el carpintero Benito Alonso Rey la barca de Barbantes, por acuerdo con el Administrador del Conde de Ribadavia, Dn Manuel de Nazara.

A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Pedro Gil González.Caja 1884. (Folio 1)

FERNÁNDEZ, Domigo Cerrajero.

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719 se anota: *"Zerrajero casado y de edad de 30 años un hijo de un mes de poco posible"*.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Caja 305. (Folio 131).

FERNÁNDEZ, Francisco. Pintor

En el año de 1769, pintó el retablo de las Ánimas de la Iglesia de Santa María de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade.22.2.18. (Folios 71r y 72r).

FERNÁNDEZ, Francisco. Cerrajero y Relojero

Vecino de Ribadavia. En 1660 estaba encargado del mantenimiento del reloj del Ayuntamiento el que está en la Torre de ella. "*llevé toda la armadura de dicho relox a mi tienda reconocido le hice de nuevo el piñon de la rueda de Santa Catalina y la rueda onde azeyte los dientes y ajustarla,por estar sin provecho=hiçe de nuevo la aguja y calçe la rueda de los minutos y hice de nuevo su piñon,vandeador del perno grande"*.(1)

El 20 de Enero de 1664 compuso la balanza y los pesos de la harina:"*Pa cuyo cumplimiento los aderesse y conserte vien y fielmente asi las pesas como la valaça y mas hierros de que necesitava en que ocupe quatro días yo y Juan Geronimo cerrajero*".Se le debían 60 reales. (2)

En 1682 hizo unas balanzas para la pescadería de esta villa con coste de 33 reales. (3)

En Julio de 1686,"*digo que su mandado he descompuesto las ruedas y pesos del reloj para aserlas y componerlas de lo necesario y a vista del Procurador General ocupandome dies días con quatro oficiales y en ellos sin dibertirnos pa otro cosa trabajamos y hise las piezas siguientes= La rueda del peso mayor se a limpiado y rebajado y soldados los dientes que estaban abiertos.Y la polea del peso grande se hizo de nuebo.Y el piñon de la rueda de contar,el muelle del bolantes se hizo nueba.Y calse todos los agujeros y hize otras cuñas nuebas,que mandó y limpiando todas las piezas por cuya obra se me deben dar tresçientos y cinquenta reales* .(4)

1. A.H:P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores. Caja 334 (Folio 35).

2. A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Caja 334 (Folio 249)

3. A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Mazo de escrituras Diversas, Caja 352 (Folio 321).

4. A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas Años 1681-1689. Caja 336 (Folio 347).

FERNÁNDEZ, Pedro. Carpintero.

Vecino de la villa de Ribadavia. En el año de 1690, hizo las medidas oficiales de la Alhondiga :"*hiciese las necesarias el qual aviendo visto juntamente la calidad de cómo estavan las medidas hizo tres nuevas las dos de a ferrado y la otra de a medio.Y me llevo por madera, clavos y trabajó, y trabajó veinte y nueve reales"*.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Caja 337. (Folio 58).

FERNÁNDEZ, Valentín. Carpintero

En 1736 compuso la escalera de la Iglesia de Anllo, confesonario, cajón y otras cosas, se le pagaron 16 reales de vellón.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago de Anllo. Libro 14.1.4. (Folio 238)

FERREIRA, Juan. Cerrajero

En el año de 1796 hizo tres llaves para puertas de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz.

A.D.OU.Libro de Fábrica de Santa Marina de Gomariz 22.7.12. (Folio 20r)

FONTAYNAS, Sebastián. Cerrajero.

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, figura como:"*Zerrajero pobre de edad de 28 años casado tiene un niño recien nacido, tiene su suegra biuda de edad de 60 años"*.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Ribadavia. Caja 305. (Folio 138).

GALLARDO, José. Herrero

Vecino de Ribadavia "*se le pagaron veinte y cuatro reales por el hierro,y hechura pa los marcos de las redes de alambre que se hicieron pa la fenestra de la Yglesia*". Beade, Julio de 1669.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 70r)

GALLARDO, José. Herrero y cuchillero.

El reloj del Ayuntamiento de Ribadavia se había roto y lo llamaron para arreglarlo en el año de1767, se le pagó por su arreglo la cantidad de 1200 reales.

A.H.P.OU. Ayuntamiento de Ribadavia . Libro de Cuentas de los Procuradores, año 1767. Folios 32-34.

GALLARDO, Thomas. Pintor

En Julio de 1769, pintó con otros artistas el retablo de las Animas de la Iglesia de Santa María de Beade. En donde trabajó durante treinta y cuatro días.

El 28 de Enero de 1780 en Serantes le dieron : *"quatro cientos y quarenta Rs. de vellon de pintura y dorado, pintó el Christo y los quarenta por la echura y dorar dos boliches que estan sobre las cintas de los Santos y por resto con la efige de el Sno.Xpto. que esta en la sacristía"* (2)

En el año de 1782 pintó varias cosas necesarias en la Iglesia de San Miguel de Lebosende. (3)

En 1793 también en Lebosende se le dieron trescientos y sesenta reales. " *Al pintor Gallardo por pintar los cajones de la Sacristía, retocar el Christo, alacena alta , puerta de dha Sacristía y formación de viacrucis dentro de dha Iglesia"* (4)

1. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folios 71r y 72).

2. A.D.OU. Libro de Fábrica de Santo Tome de Serantes. 22.16.4 Folio 57

3. A.D.OU. Libro de Fábrica de San Miguel de Lebosende 22.9.22 Folio 80

4. A.D.OU. Idem. Folio 105

GAMALLO, Antonio. Aparejador

Fue el aparejador de la obra de la Iglesia de San Adrián de Vieite en el año de 1765.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9. (Folio 72).

GARCÍA, Andrés. Cantero

Vecino de Ribadavia. El 30 de Noviembre de 1660, arregló conjuntamente con Domingo de la Iglesia la torre del reloj del Ayuntamiento de Ribadavia.

A.H.P.OU. Municipaql de Ribadavia.Libro de Cuentas. Caja 334 (Folio 36r)

GARCÍA , Francisco. Carpintero

El 2 de Julio de 1762, hizo conjuntamente con otros carpinteros el **"***Bobedar la Yglesia de Santa María de Beade*".por la cantidad de trescientos sesenta y tres reales y veinticinco maravedis.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 45)

GARCÍA, Gregorio. Maestro de Carpinteria.

En 1762 se le pagaron en Lebosende, "*Un mil y cien rrs de vellon, los mismos que se repartieron para el Artesanado que consta del cargo que pagó a Gregorio García Maestro de Carpinteria que hizo dha obra y en que se le remato según consta e dos recibos que firmados de dho Maestro*"

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22 (Folio 13)

GARCÍA, Ruperto. Maestro de Escultura.

En el año de 1748 trabajó en el retablo Mayor y Colaterales de la Iglesia de San Felix de Navio, cobró por esta obra 1563 reales. También hizo los de Ntra. Señora del Rosario y la de Santa Barbara.

A.D.OU.Libro de Fábrica de San Félix de Navio. Libro 14.9.7 (Folio 9r)

GARCÍA, Santiago. Escultor

Vecino de Oseira, se le llamaba "*el escultor de Osera*". En el año de 1776, hizo con el escultor José Ledo el retablo mayor y las imágenes menos la de San Adrián, para Vieite.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9 (Folio 100)

GARRIDO, Leonardo. Escultor

En el año de 1725 trabajó en la obra del retablo de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz.

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz. Libro 22.7.11 (Folio 209)

GERÓNIMO, Juan. Cerrajero

Vecino de Ribadavia. El 20 de Enero de 1664 conjuntamente con Francisco Fernández arregló los pesos y la balanza de la harina. (1)

Trabajó en la Iglesia de San Payo de Ventosela,"*Costo la cerradura y visagras de la puerta de la sacristía cinquenta y cinco reales que di a Juan Geronimo cerraxero de Ribadavia. Mas di a dicho Juan Geronimo ciento y sesenta y ocho reales por las ocho*

Cerraduras y doce aldaciones de los cajones de la sacristía a precio de doce rales cada cerradura y cada aldación a precio de seis reales. Mas di a dicho Juan Geronimo sesenta y seis por las dos cerraduras del arca grande y cerraxe de la alacena de la sacristía". (2)

1 A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas de los Procuradores de la Villa.Libro 334. (Folio 249)

2 A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Payo de Ventosela.37.10.10. (Folio 46).

GÓMEZ, Agustín Francisco. Platero

Platero de Pontevedra, el 26 de Mayo de 1756 dio recibo *"Recivi del R.P.Fray Anxel Gonzales ocho cientos ochenta reales de vellon, ymporte de un calix q pesa beinte y tres onzas, y cien reales de echura y trescientos y beinte del sobredorado q todo compone la cantidad*". Para la Iglesia de Santa Mariña de Abelenda de Avion.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Mariña de Abelenda de Avion. Libro 3.1.9 (Folio 88)

GONZÁLEZ, Amaro. Entallador

Vecino de la ciudad de Ourense. El 4 de Septiembre de 1641, se había concertado en la parroquia de San Miguel de Carballeda de Avia para hacer el retablo mayor en ciento setenta ducados.

A.D.OU. Libro de Fábrica 1636-1706. San Miguel de Carballeda de Avia. 22.5.8

GONZÁLEZ ARAUJO, Francisco. Carpintero

En Julio de 1767, se le pagaron ciento noventa y siete reales por hacer los cajones de la Sancristia de la Iglesia de Santa María de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade.22.2.18 (Folio 56r)

GONZÁLEZ, Gregorio. Escultor

En el año de 1757, hizo la peana de nuestra Señora del Rosario: "su dozel, la caja y peana de San Roque y las puertas de los confesionarios viejos".

A.D.OU. Libro de Cuentas de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.17. (Folio 180r)

GONZÁLEZ ALLAS, Ignacio. Pintor

En el año de 1754 pintó y doró el Retablo Mayor de Santa María de Beariz (Avion) por la cantidad de 5180 reales de vellón conjuntamente con los pintores Dionisio y Antonio De Presegueiro .

A.D.OU.Libro de Fábrica de Santa María de Beariz Caja 3.6.15.(Folio 76)

GONZÁLEZ, José. Carpintero

Era natural de la Feligresía de Santa María de Sobrado. En el año de 1623, el 18 de Abril se concerto con el padre Abad de San Clodio (monasterio), "*para hacer la obra de carpinteria del claustro y del cuarto nuevo"*

A.H.P.OU. Protocolos Notariales .Notario Juan de Prol (San Clodio). Caja 1992 (Folio 76).

GONZÁLEZ, Juan. Carpintero

Vecino de Ribadavia. El 20 de Febrero de 1614 hizo la puerta de la fuente de la Plata (Ribadavia), recibió del Ayuntamiento 31 reales.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores de la Villa. Años 1614 -1616. Caja 327 (Folio 60).

GONZÁLEZ, Manuel. Herrero

Vecino de San Clodio hizo los herrajes para las campanas de la Iglesia de Santa María de Beade, año 1756.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.17 (Folio 182)

GONZÁLEZ, Manuel. Carpintero

En 1796 se le pagaron por tres días que ocupo en la composicion del altar y escalera de la tribuna de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Marina de Gomariz. Libro 22.7.12 (Folio 20r)

GONZÁLEZ, Pedro. Carpintero

Vecino de Ribadavia. En el año de 1690 recompuso la puerta de madera de la Puerta Nueva" que estava en el suelo.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Años 1690-1695. Caja 337 (Folio 51).

GONZÁLEZ, Pedro. Herrero

En el año de 1776 trabajó en la Iglesia de San Miguel de Lebosende."*Yten diez reales que se le dieron a Pedro González herrero por las visagras de la alacena* "

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22 (Folio 64r).

GUEMEZ, Diego de. Cantero

Vecino de Ribadavia. En el año de 1617, arregló la fuente de los Tornos en el arrabal, por decisión del Procurador General Pedro Camiña. "*Las cosas que pagó Pedro Camiña para el arreglo de la fuente fueron:"Ocho azumbres de aceyte para el batume que monta a doçe quartos cada…45, Mas quince medidas de calados..30. Mas un real y medio de un carro de barro..1. Mas un real y medio de belas pa alumbrar dentro de la caballeriça donde se abra de adreçar..1. Mas dies reales de plomo pa el caño ..10*" (1)m

En 1617 también arregló los caños del consistorio pues estaban rotos, por la cantidad de 16 reales."*Yo el año pasado que hera Procurador General concerte con un oficial que se adereçase los cañales del tejado del Consistorio que estavan rrompidos y los conçertase de suerte que no se hechase a perder la dha.casa lo qual conçerte con Diego de Guemez con la en diez y seis reales que le di y pague de que tengo carta de pago firmada*". (2)

En 1621 fue responsable de la construcción del primer cuerpo de la Capilla de Nuestra Señora del Portal (3)

1. A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia, Libro de Cuentas de los Procuradores de la Villa. Caja 328. (Folio 64)

2. A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas. Caja 328 (folio 81)

3. Hervella Vazquez, José. Texto de la Exposición "Recuperación del retablo de la capilla del Portal Enero 2000.

GUERRA. Vidriero

Vecino de Ribadavia. En el año de 1768, se le pagó: "veinte y nueve reales" por poner los cristales y el Plomo de la Urna del Santisimo Cristo del descendimiento". Iglesia de Santa María de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 57r)

GUERRERO, Francisco. Latonero

Latonero de la villa de Ribadavia, en 1766 compuso la lampara del Santisimo "*q se caio, abolló,y rompió el borde"* en 15 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Felix de Navio. Libro 14.9.7. (Folio 151)

IBARRA, Pedro. Platero

Vecino de Ribadavia, no sabemos con exactitud si es el mismo Pedro do Chao Ibarra. Pero aparece el 12 de Abril de 1708 con ese nombre. (1)

El dia seis de Julio de 1700: *"parescieron presentes Don Rodrigo Mosquera y Puga hixo legitimo de Don Rodrigo Mosquera y Puga, vezino del lugar de Vieite de una parte y Pedro Ybarra platero vezino desta villa y dixeron estavan cobenidos y ajustados en que dho Pedro Ybarra le aya de azer una lampara de plata, de peso de cinquenta y seis onzas y media onza mas o menos, lisa, labaza y linterna, cadenillas y mas perfeccion que sea necesario de manera q a de ser de buena testura y se entiende que dho peço a de ser por cinquenta y seis reales de a ocho y medio de a quinze reales para cuia obra y echura dho Don Rodrigo Mosquera da y entrega a presencia de mi escribano y testigos al dho Pedro de Ybarra cien ducados. En tres doblones de a dos uno de a ocho.Veinte y dos reales de a ocho de a doze reales. Cinco y medio de a quinze y lo demás restante en realillos de plata y vellon.*"(2)

1. A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario Jacinto de Sobral.Caja 1929. (Folio 19).

2. A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario Francisco de Barros. Caja 1763 (Folios 19 y 19r).

IGLESIA, Domingo de la. Cantero

El dia 30 de Noviembre de 1660, arregló la torre del reloj del Ayuntamiento de Ribadavia, en diez ducados.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas .Caja 334 (Folio 36r)

IGLESIA, Francisco. Maestro de Arquitectura.

En el año de 1765, el 9 de Marzo comenzo la construcción de la nueva Iglesia de San Adrián de Vieite, se le entregó 750 reales para que pagara a los canteros.

A.D.OU. Libro de Cuentas de la Iglesia de San Adrián de Vieite.Libro 22.18.9. (Folio 71r)

JUSTO, Andrés. Cantero

En el año de 1767 estaba trabajando en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite,conjuntamente con otros compañeros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9 (Folio 78r)

JUSTO, Domingo. Cantero

En el año de 1767 estaba trabajando en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite, conjuntamente con nueve compañeros mas.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9.(Folio 78r)

JUSTE, Rafael. Maestro de Cantería

Vecino del lugar da Cedreira, Feligresía de Santa María de Couso, Jursidicción de Avión. En el año de 1766, trabaja en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite con nueve compañeros mas (1)

El 23 de Octubre de 1789, se concierta con Don Tomas de Noboa para el arreglo de una casa en la Plaza de San Juan de Ribadavia. (2)

1. A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite 22.18.9 (Folio78r)

2. A.H.P.OU.Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Lázaro Taboada. Caja 2101 (Folio 193).

LAMAS, José de. Carpintero.

El 2 de Julio de 1762,hizo conjuntamente con otros carpinteros"el bobedar la yglesia de Santa María de Beade".Por la cantidad de trescientos sesenta y tres reales y veinticinco maravedis.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 45)

LAMAS, Nicolás de. Carpintero.

El 2 de Julio de 1762, hizo conjuntamente con otros carpinteros el "*bobedar la Yglesia de Santa María de Beade*". Por la cantidad de trescientos sesenta y tres reales y veinticinco maravedis.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 45)

LANDIN, Antonio de. Carpintero

En el año de 1700 (5 de Agosto), realizó los tejados y su armadura de la nueva casa de Carniceria o Matadero, frente a la Puerta Nueva (Ribadavia). Por la cantidad de 900 reales y Juan da Riva Maestro de Cantería haría las paredes de piedra.

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos. Caja 305. (Folios 15 al 25)

LEDO, Joséph. Escultor

Vecino de Oseira. Hizo el retablo mayor de la Iglesia de San Adrián de Vieite.*"Con sus medallas y mas imágenes, la excepción solo de la de nuestro patrón San Adrián Martir que halle en esta Iglesia, cuio costo también de mi quenta a seis mil y quinientos reales*."

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9.(Folio 100)

LEMOS, Benito. Carpintero

En 1767 hizo por treinta reales "*el coste de Fábricar unas andas y alguna madera que otra se dio de devocion pa el niño Jesus e Ymagen del Carmen*".

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Miguel de Lebosende. Libro 22,9.22

LEMOS, Carlos. Escultor

En el año de 1797, se le encarga de hacer los dos frontales de los colaterales de la Iglesia de San Felix de Navio se le dieron 74 reales. Se le pagaron por las imágenes de San Blas y Santa Lucia 140 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Felix de Navio. Libro 14.9.8. (Folio 71)

LIMERES, Gregorio. Pedrero.

En 1726 se le entregaron 35 reales por componer los asientos de piedra de la Iglesia hacer la pila de Agua bendita y hechar una piedra a la puerta traviesa de la Iglesia.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa María de Salamonde. Libro 14.14.15. (Folio 3)

LOIS, Pedro. Maestro de Cantería

Vecino del lugar y feligresía de San Miguel de Carballeda Jurisdición de Cotobade, (Pontevedra). En el año de 1763 bovedó la capilla que está al lado del evangelio de la Iglesia de Santa María de Beade. En ese mismo año "*Mas es data quatro reales de vellon de un pliego de papel sellado pa facturas que se otorgó con Pedro de Lois cantero, de el ajuste de la obra de la capilla y costado de la Iglesia de el lado de el evangelio"."se le dieron también en ese año dos mil reales para reedificar y levante de la citada capilla, y costado*".(1)

El 20 de Octubre de 1765, se le pagaron setenta reales para terminar de hacer el *"valdosado del cuerpo de la Yglesia Santa María de Beade"*. (2)

El 12 de Marzo de 1775, se obligó para la Fábricación de la Iglesia de San Paio de Ventosela, en el precio de 15,000 reales."*En cuia atencion desde luego la diseñan en esta manera que la referida Yglesia se hade deshazer de sus paredes por el referido Maestro y sus oficiales desde dho Arco Maior, dando la buelta por la puerta principal, hasta la capilla de animas, y bolberla a hazer de nuevo, azimentis,con el mismo buque que tiene Fábricando sus paredes, por la parte de afuera de silleria y por la de adentro de manposteria, bien fuertes para la seguridad y permanencia de tres arcos que ha de llevar en ellas, y en su torre sobre las puertas principales, y a la longitud de dha Iglesia solo le han de añadir, una sepultura mas hazia su entrada, al menos de ocho quartas y media,en las zitadas paredes hande dexar dos buques para poner en ellos dos colaterales del glorioso San Roque y Santa Barbora*". (3)

1.A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 44)

2.Idem…Folio 39 y 44r

3.A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Lazaro Taboada. Caja 2097 (Folio 60).

LOPEZ, Agustín. Carpintero.

El 4 de Diciembre de 1769, retejó el cuerpo de la Iglesia de San Adrián de Vieite.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9. (Folio 85r)

LOPEZ, Francisco. Platero

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice:*"Platero de poco caudal de 36 años de edad casado,no tiene hijos*".(1)

El 2 de Junio 1723, realizó una cruz de plata para la Iglesia de San Miguel de Guillade por la cantidad de 350 reales de vellon. Anterior mente realizó otra cruz de plata para la feligresía de Santa María de Paraños. (2)

1.A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos N.305. (Folio 131r)

2.A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Jacinto Cortiñas. Caja 1784. Folio 13

LOPEZ, Juan. Entallador

Para la Iglesia de Santa María de Beade, tomó en 1608 (el 8 de Noviembre), por 270 ducados la obra del retablo principal, cuyas efigies se encomendaron al Escultor Francisco de Moure.

Perez Costanti, Pablo."Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.

LOPEZ, Tomás. Pintor

En 1802 se le dieron doscientos sesenta reales retocó los retablos, era vecino de Santa María de Lamas.

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Felix de Navio 14.9.8. (Folio 75r)

LOSADA, Alexo. Herrero.

En 1771 se le pagaron 44 reales por cadena que hizo para la campana mayor

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde. Libro 14.14.15. (Folio 104r)

LORENZO, Benito. Oficial de Carpinteria

Conjuntamente con Gregorio Estévez el 14 de Octubre de 1641 hicieron las tres puertas de la villa de Ribadavia, de maderas y hierros por la cantidad de 600 reales.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas . Caja 330 (Folio 451).

MANUEL, Fructuoso. Pintor

Vecino de Ourense, el 21 de Abril de 1600 concierta con Fray Damean de Lorençana, de pintar un retablo hecho por Francisco Rodríguez, entallador para el capitulo del Monasterio de Santa María de Melón.

A.H.P.OU. Monasterio de Santa María de Melón. Libro 350 (Folios 104-106)

MARTÍNEZ, Gaspar. Cerrajero

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, figura como: "*Cerrajero de edad 62 años biudo tiene una hija soltera de 20 años, un criado de 13 años y es de mediano caudal en su estado*".

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de R. Caja 305 (Folio 131).

MARTÍNEZ, Antonio. Herrador.

En el padrón de Ribadavia de 28 de Febrero de 1719, dice : "*Herrador pobre de 30 años casado tiene dos hijos y una hija q es mas bieja y tiene 5 años*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos Nº305 (Folio 131r)

MARTÍNEZ, Jacob. Cantero.

Edificó en el año de 1766, conjuntamente con nueve compañeros más, la Iglesia de San Adrián de Vieite.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9. (Folio 78r)

MARTÍNEZ, José. Carpintero

Vecino de Leiro parroquia de Lebosende, en el año de 1723 concertó la obra de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz, en la cantidad 1700 reales de vellon.

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz 22.7.11. Folio 155.

MARTÍNEZ, José. Carpintero

Vecino de Lebosende (Leiro), realizó trabajos en la Iglesia de Santa Marina de Gomariz, dice:"*Memoria de la obra que se a de hacer, en la Yglesia cuya obra la tiene concertado el mismo vezino de Leiro, feligresía de Lebosende."*

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Marina de Gomariz 1682-1741.(Folio 157) Año de 1723.

MARTÍNEZ, Manuel. Cantero.

En el año de 1767 trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite, conjuntamente con otros compañeros canteros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite.22.18.9. (Folio 78r)

MARTÍNEZ BARAONA, Juan. Entallador.

Nacido en Becerril del Campos (Palencia), la mayor parte de su obra la realiza en Oseira, en donde monta taller. Allí trabajó para el Monasterio y sus prioratos los quince primeros años del XVII, falleciendo en Oseira en torno a 1619. El 15 de Julio de 1611 recibe el encargo del Padre Fray Gregorio de Aranda, monje de San Clodio, de hacer "*Una imagen de Nuestra Señora del Rosario de cuatro palmos, vestida, con un niño en los brazos y en la otra se le pondra algun rosarioo ramillete*".

A.H.P.OU. Protocolos de Pedro Izquierdo. Año 1611.

Hervella Vázquez. José. PORTA DA AIRA. Esculturas de Juan Martínez Baraona (Monasterio de San Clodio). Pag.307 a 310-Nº4

MARTÍNEZ PITA, Blas. Escultor

Era de esta villa de Ribadavia, en donde vivía a principios del siglo XVIII: El 1 de Marzo de 1716 concertó con él la señora Dña. Jacinta de Artieta, soltera, mayor de 30 años,vecina de dicha villa, la construcción de un retablo colateral en la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliveira, dedicado a la Virgen en el misterio de la Concepción, con objeto de dar cumplimiento al testamento de su hermano, el licenciado D. Diego de Artieta, que asi lo dejara dispuesto. Se haría conforme a la planta firmada por el abad de la expresada parroquia, Dn. Antonio Carballo, Arsenio Mosquera y el escultor Blas Martinez Pita. Seria hecho para el mes de Junio y se daria por el 783 reales. (1)

En el padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719,dice :*"Escultor de edad de 36 años casado tiene dos hijos el mas viejo de 7 años de poco posible"*. (2)

1.A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia.Pedro Gil González año de 1716.

Couselo Bouzas, José :"Galicia Artistica en el siglo XVIII y primer tercio del XIX: Santiago 1933.

2.A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de acuerdos del Ayuntamiento. Libro 305 (Folio 131v)

MARTÍNEZ PITA, Juan. Maestro de Arquitectura y Escultura.

Nativo de Santa María de Jirdis, Obispado de Mondoñedo (Lugo) y Vecino de Ribadavia. Fue el Arquitecto y Escultor que hizo el tercer cuerpo de la capilla de Ntra. Señora del Portal. Sin embargo uno de sus primeros trabajós fue la fabricación del retablo Mayor de la Iglesia de Santo Tome de Serantes, por la cantidad 2400 reales, obligándose ante los vecinos de la feligresía por contrato firmado el 19 de Febrero de 1708 (1)

En cuanto a la Capilla de Ntra Señora del Portal de Ribadavia, el 24 de Febrero de 1719 el Maestro Don Juan Martínez Pita y una representación de vecinos firmaron el contrato para la construcción del tercer cuerpo o camarin de la Virgen del Portal. (2)

1) A.H.P.OU. Protocolos Notariales Ribadavia. Notario Jacinto Lorenzo Sobral. Caja 1928. (Folio 7)

2)A.H.P.OU. Protocolos Notariales Ribadavia. Pedro Gil González.Caja 1881. (Folios 9r y 10r).

MÍGUEZ, Benito. Cantero.

El 21 de Agosto de 1633, realizan labores de cantería para el Monasterio de San Clodio

Casado Nieto, María Rosa. Documentos para la historia del arte de Ourense. Monasterio de San Clodio y Puente Mayor de Ourense. Porta da Aira. Pag.225 y 226.

MIRANDA, Clemente. Platero

Entre el año de 1742 y 1746 hizo un cáliz y patena para la Iglesia de San Felix de Navio (1)

También hizo un Incensario y naveta para la Iglesia de San Verisimo de Beran (2)

1.A.D.OU.Libro de Fábrica de San Felix de Navio Libro 14.9.7.(Folio 141)

2 Apuntes para el Inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diocesis de Ourense. José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, José González Paz. Fundación Pedro Barrie de la Maza. 1984.

MOBILLA, Joséph Antonio. Platero.

El 10 de Julio de 1754 se le dieron 430 reales por " *hacer un copón nuevo que peso diez y seis onzas y media, fundir el viejo que estaba rompido y aujereado que este peso quince onzas, y tres de plata, echura, dorar de nuebo, y dorar el cáliz y patena comun que todo lo hizo Dn Joséph Antonio Mobilla platero de la villa de Rivadavia costo todo cuatrocientos y veinte reales".*

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Felix de Navio Caja 14.9.7.(Folio 145 r)

MONTANOS, Marcelo. Platero

Vecino de Ourense en 1608 había contratado con la comunidad del convento de San Antonio de Ribadavia, ante el escribano del mismo punto, Jacinto de Banga, la hechura de una Cruz de peso de veinticinco marcos "que con el peso y hechura llegaba su valor a doscientos cincuenta ducados. La hechura de la Cruz la pagó el licenciado Beloso al Monasterio de San Antonio de Ribadavia (1618). Estuvo en la cárcel por no cumplir en el tiempo establecido, siendo después acordado que la terminara.

Perez Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Pag.389

MORGADE. Maestro de Cantería

En el año de 1682 hizo arreglos en la Iglesia de Santa Mariña de Abelenda de Avión

Se le pagaron 550 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Mariña de Avion.Libro 3.1.9 (Folio 15)

MOURE, Francisco de. Escultor.

Nacido en Santiago de Compostela en el ultimo cuarto del siglo XVI. Instalándose en Ourense en 1592 comienza su aprendizaje en 1594 en el taller del escultor Alonso Martínez, su obra es considerada como la más sublime del Barroco.

En el Ribeiro trabajó en la Iglesia de Santa María de Beade concertando por 126 ducados la hechura de las efigies de Santa Isabel, San Bartolomé, San José, Santa Ana Santa Lucía y Santa Polonia etc.

Pérez Costanti, Pablo."Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los Siglos XVI y XVII. Santiago 1930.

Vila Jato, Dolores "Francisco de Moure". Xunta de Galicia "1991

MUÍÑOS, Adrián. Carpintero

En 1757 se le pagaron 256 reales por: "*hacer todas las tarimas de los altares, sus mesas, dos confesionarios nuebos composición y puerta de otros dos, marco del frontal que esta en el altar de Nuestra Señora del Carmen, la puerta q cubre la pila baptismal, las ventanas de San Roque y otras cosas precisas*", en la iglesia de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.17 (Folio 180r)

MURADAS, Pedro. Carpintero

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice: "carpintero de 50 años casado tiene dos hijos el mas biejo de 18 años y es de mediano posible en su estado."

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia.Libro de Acuerdos del Ayuntamiento.Nº 305 (Folio 131).

MURADAS, Matías de. Carpintero

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice:"carpintero casado tiene un hijo de 2 años es pobre".

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Nº 305 (Folio 131).

MUÍÑOS, Gerónimo. Carpintero.

El 2 de Julio de 1762 se le pagaron trescientos sesenta y tres reales y veinticinco maravedis por "*Bobedar"* la Iglesia de Santa María de Beade, y repartir

entre él y sus compañeros Pedro Revoredo, Francisco García, Joséph y Nicolás de Lamas ,y a Francisco Sobreira, carpinteros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade.22.2.18 (Folio 45)

NAVARRO, Juan. Entallador

Vecino de Ribadavia, a mediados de 1638 se hubo de contratar la construcción del Coro con Juan Navarro, entallador vecino de Ribadavia, de la capilla de Nuestra Señora del Portal.

García Alvarez, Manuel Rubén "Ribadavia: La Virgen del Portal y su Capilla. Boletin Seminario Fontan Sarmiento. Pag.13

NIETO, Juan. Oficial Cantero

En Abril de 1766 quedó a cargo con los demás oficiales que construían la Iglesia de San Adrián de Vieite, ocupados en cortar piedra.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. 22.18.9 (Folio 75 r)

NOVAS GAYOSO, Juan Francisco de. Maestro Cantero.

Nació en Pazos de Reis (Tui), el 2 de Diciembre de 1738. Hizo numerosas obras en el Obispado de Tui, entre ellos la capillade San Telmo, de la calle del mismo Santo.

En 8 de Agosto de 1791 remato la obra de la capilla mayor de la Iglesia de Santa María Magdalena de Ribadavia, en la cantidad de 10.000 reales, vellón.

A.C.Tui Protocolo Lucas González Romero (F.64)

Iglesias Almeida, Ernesto ."Arte y Artistas en la Antigua Diocesis de Tuy.1989 .Pag.79 y 80.

NÚÑEZ, Antonio. Vidriero

En 1763 y 1764 se le pagaron sesenta y dos reales por componer las vidrieras de la capilla Mayor de la Iglesia de San Miguel de Lebosende y hacer de nuevo las de la sacristía, puerta pequeña y tribuna.

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22

NÚÑEZ, Gaspar. Cerrajero.

Vecino de Ribadavia. Fabricó en 1682: "*una cadena gruesa pa la carcel del consistorio de peso de ciento y cinquenta y siete libras y media gallegas de hie-*

rro, que costo duscientos y sesenta y ocho reales".y "*unas rexas de hierro pa las ventanas de la dha carçel del consistorio que costaron veinte reales y honçe maravedis*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Mazo de escrituras Diversas. Caja 352 (Folio 321)

OJEA, José. Pintor

En Mayo de 1757, pintó :"*Dozel, peana de Nuestra Señora del Rosario, que esta en el altar Maior, la peana de San Antonio Abad*" por 170 reales. Iglesia de Santa María de Beade. (1)

"*Cobró 96 reales por pintar la peana, y caja de San Roque y retocar la Ymagen de San Juan que esta en el altar mayor"*. (2) También en Beade

Vecino de Sobreira Jurisdicción de Amoeiro en el año de 1780 recibió "*tres mil y quatrocientos rs.en que ajuste la obra de pintar y dorar el retablo maior de la Iglesia (San Felix de Navio), inclusos ciento q fueron por reparar algunas Imágenes y dar blanco de Lesomate a la boveda dende el altar asta el arco inmediato, cuia obra hizieron Dn.Joséph Ojea y Ramon Ojea*".(3)

1) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.17 (Folios 178r y 179).

2) A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.17. (Folio 180r)

3) A.D.OU Libro de Fábrica de la Iglesia de San Felix de Navio 14.9.7. Folio 158

OJEA, Ramón. Pintor

Vecino de Sobreira Xurisdicion de Amoeiro recibió 3.400 reales para compartir con José Ojea para pintar y dorar el retablo maior y reparar imágenes de San Felix de Navio.

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Felix de Navio.14.0.7. (Folio 158)

ORTIZ, Manuel. Maestro Platero.

El dia 16 de Febrero de 1791, "*se le compro un incensario de plata con su nabeta a Manuel Ortiz Maestro Platero y vecino de la ciudad de Orense, que le encargue pa uso de mi Iglesia de el Señor Santiago de Anllo por 1129 reales de Vellon*.(1)

En 1798 se le dieron 272 reales para componer el incensario de Santa María de Salamonde (2)

También realizó las siguientes obras: Una Cruz parroquial de Plata para la Iglesia de Santiago de Trasariz y una Cruz Parroquial para la Iglesia de San Pedro de Beiro (3)

1. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago de Anllo. Libro 14.1.4. (Folio 292)

2. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde Libro 14.14.15 Folio suelto intercalado en el folio 127)

3. Apuntes para el inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diocesis de Orense.

José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, José González Paz. Fundación Pedro Barrie de la Maza.1984.

OTERO, Ignacio. Maestro Platero

El 6 de Septiembre de 1795, entregaba a la Iglesia de Santa Marina de Gomariz la Cruz nueva que había hecho y para ello había fundido la vieja, también la doró etc.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz.Libro 22.7.12 (Folio 47r)

PAZ, Alonso. Carpintero

Vecino de Ribadavia. El 18 de Febrero de 1678, recibió 164 reales por hacer: *"Apartamientos del tabique y clavos y techo de la Carcel de la Fortaleza"*.(1)

"*Concertose el retablo colateral y capirote del púlpito en trescientos a cuia quenta di a Alonso Paz noventa y nueve reales y mº. También hizo la obra del coro y cajones de la Sacristía en 1450 reales de vellon*"(2) para Ventosela

1. A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia :Mazo de Escrituras diversas Caja 352 (Folios 217-218).

2. A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Payo de Ventosela.Años 1675-1676.Libro 37.10.10.(Folio 46)

PAZ, Antonio. Cantero

En el año de 1767, trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite conjuntamente con otros canteros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. Libro 22.18.9. (Folio 78r)

PAZ, Domingo. Pintor

Vivía en Ribadavia en 1726. En un documento notarial se hace mención y dice:"*Dho Thomas Martínez se le señala y adjudica por su porción y legitima la casa sita en la calle de Santiago desta villa q demarca de un lado con casa de Antonio González Freijidode el otro con la de los herederos de Benito Lopez delante con dha calle y por la espalda con la que pose Domingo Paz pintor*".

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario Jacinto de la Rocha Caja 2013-22 Mayo de 1726. (Folio 57).

PAZ, Francisco. Carpintero

Es vecino de la feligresía de Santa María de Sacos, jurisdicción de Cotobade (Pontevedra). El 19 de Enero de 1721, se ajusta con los vecinos de Santa Eulalia de Barroso (Avión), para construir todo lo necesario en su Iglesia, cerrar la pila Bautismal de madera. etc.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario. Juan Lorenzo de Sobral. Caja 1931. (Folio 3).

PÉREZ, Amaro. Cerrajero.

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice: *"Zerrajero de edad de 50 años, es casado, de poco posible y enpedido tiene un hijo de 6 años"* .

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Libro Nº305 (folio 131)

PÉREZ, Antonio. Cerrajero

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice: *"Zerrajero de 22 años casado tiene dos hijas, la mas bieja de 3 años pobre*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Acuerdos Nº 305 (Folio 131)

PÉREZ, Gonzalo. Pintor

Vecino de Ourense. Pintó por cinco mil reales el retablo de la Iglesia de Santa María de Razamonde (Cenlle - Ribadavia), en 1612, teniendo que promover cuestion al abad, respecto al pago.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.

PÉREZ, Juan. Cerrajero

Vecino de Ribadavia. En el año de 1641 *"Pague a Juan Perez cerraxero treynta y ocho reales de otra pechadura çerroso y llaves de otra puerta de la dha villa que las concerto Pedro de Ribas Regidor"*.

A.H.P.OR. Municipal de Ribadavia .Libro de Cuentas Años 1635-1641. Caja 330. (Folio 456).

PÉREZ, Simón. Cerrajero

Vecino de Ribadavia."*Pague nobenta y dos reales de dos pechaduras cerroyos y llabes de dos de los dhas puestas a Simon Perez* (Notas:De las puertas de la villa de año 1641

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Años 1635-1642. Caja 330 (Folio 456).

PEREIRAS, Amaro. Cerrajero

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice: *"Zerrajero pobre casado de 56 años con un hijo de hedad de 20 años*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Ribadavia. Libro 305. (Folio 131)

PÉREZ, Antonio. Carpintero

En 1780 trabajó para la iglesia de Santiago de Anllo. "*Tejar la casa, sacar el entullo, hacer la puerta y componer la cuba se le dieron 33 reales"*.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago de Anllo.Libro 14.1.4 (Folio 281)

PÉREZ Tomás. Platero

De 1769 a 1775 hizo lo siguiente para Lebosende: *"Yten mas se le admiten cien rrs del coste de componer la Cruz mediana de plata y dos onzas y media de la especie los mismo que llevo Thomas Perez platero.*

Yten diez y seis reales que se dieron a Thomas Perez platero para soldar un cáliz y hacer una cuchara de plata para el.

Yten se le admiten tres cientos cinquenta y un reales que se entregaron a dho Thomas Pérez platero por el trabajó deste aver compuesto la Cruz grande, blanquearla, hecharle algunos remates qe le faltaron y suplir la plata pa dha composicion .

Yten se le admiten ciento y cinquenta reales que llevo dho platero por dorar un Cáliz".

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22. (Folios 55 y 56)

PITA, Pedro. Carpintero

Vecino de Ribadavia. El 19 de Febrero de 1759, estaba construyendo una casa en la villa.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia.Notario: Juan Abraldes. Legajo 1715. (Folio 12).

PORTO, Joséph do. Platero

En 1775 trabajó para la Iglesia de Lebosende y se le pagaron 54 reales "*del coste que tuvo la composicion de la Cruz pequeña la que se entregaron al platero Porto de Ribadavia* .

1775-1776 "*Yten ciento ochenta y cinco rrs que llevo Joséph do Porto platero por componer las arañas, remate de la Cruz pequeña y alguna plata que suplio el citado platero "*.

1788 Veinte y siete reales que llevo el platero Joséph do Porto por limpiar la lampara e incensario.

En 1793 compuso la Cruz pequeña por la cantidad diez reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Miguel de Lebosende . Caja 22.9.22 (Folios 64, 96, 105).

PORTO, Pedro do. Cantero

En el año de 1675-1676 hizo el púlpito de la Iglesia de San Payo de Ventosela en la cantidad de 220 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Payo de Ventosela. 37.10.10. (Folio 46).

PRADO, Andrés de. Maestro de Pintura

Vecino de Santiago. El 6 de Febrero de 1737 pintó y doró el retablo de la capilla del Portal y también en la boveda la ciudad de Jerusalén.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia.Notario: Jacinto de la Rocha.Caja 2013. (Folio 5).

PRIETO, Domingo. Carpintero

Vecino de Ribadavia. El 19 de Junio de 1675, de acuerdo con los carpinteros Don Gregorio Belosso y Gregorio Estévez se hicieron reparos en el

Ayuntamiento, donde se hizo la escalera "*el sobrado y trepadizo de dha casa"*. Las puertas, el suelo, las ventanas etc. Por la cantidad de 2700 reales.

PRESIGUEIRO, Dionisio. Pintor

El 29 de Agosto de 1710 se le dieron 600 reales para dorar y pintar la custodia y tabernaculo,que es el precio en que se ajusto dha pintura y las dos imágenes e de Nuestra Señora y de San Gregorio para la Iglesia de Sta. María de Grijoa .(1)

El 31 de Enero de 1754 pagaron a Dionisio Presegueiro por pintar los colaterales de la Iglesia de San Felix de Navio unos 115 reales. (2)

En 1754 se pusieron cédulas para que acudieran Maestros Pintores para pintar y dorar el retablo de la capilla Mayor de la Iglesia de Santa María de Beariz, rematándose en el pintor Dionisio y su Hijo e Ignacio Gómez este vecino de la feligresía de Sta. María de Sobrado en la cantidad de 5180 reales. (3)

También pintaron Dionisio y su hijo Antonio los retablos colaterales dorándolos (4)

1) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Grijoa 14.6.1 Folio 37r

2) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Felix de Navio 14.9.7 Folio 18r

3) A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beariz 3.6.15 Folio 76

4) Idem …… Folio 85

QUINTEIRO, Benito. Escultor.

En 1767 trabajó para la Iglesia de San Miguel de Lebosende hizo el altar del Sto.Cristo.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22 (Folio 36)

RAMOS, Antonio. Cantero

En 1762 le dieron siete reales y medio para los canteros que compusieron la escalera de piedra que esta a la derecha como sale de la Iglesia de Lebosende que ajustan en cinquenta y cinco reales

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Miguel de Lebosende. Caja 22.9.22 (Folio 12)

REVOREDO, Pedro. Carpintero

El 2 de Julio de 1762, conjuntamente con otros carpinteros "Bovedó", la Iglesia de Santa María de Beade".se repartieron entre ellos trescientos y sesenta y tres reales y veinticinco maravedis.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folio 45)

REVERENDO, José. Pedrero

En Julio de 1762, conjuntamente con otros canteros limpiaron, y baldosaron y hacer el muro de el osario de la Iglesia de Santa María de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 45)

REYNALDO, Lorenzo. Carpintero

En el padrón de Ribadvia,del 28 de Marzo de 1719, dice:"Carpintero y pobre jornalero de edad de 46 años casado tiene tres hijos el mas biejo de doçe años".

A.H.P.OU.Municipal de Ribadavia.Libro de Acuerdos del ayuntamiento Nº 305 (Folio 137)

RÍO, Rosendo del . Vidriero

En 1745 trabajó en la Iglesia de Santiago de Anllo, hizo las rejillas para el confesionario por lo cual se le pagaron 6 reales. Hizo redes de alambre y vidrios para una ventana y tres tragaluces 180 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago de Anllo. 14.1.4 (Folios 256 y 257)

RIVA, Juan da. Maestro de Cantería

Este Maestro el 5 de Agosto de 1700, realizó contrato con el Ayuntamiento de Ribadavia para hacer la casa de la Carniceria en frente a la Puerta Nueva, por la cantidad de 1224 reales y a la vez Antonio Landin Carpintero realizaria todo lo concerniente al techo y armazon de madera.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Acuerdos Libro 305. (Folio 15 al 25).

RIVA, Juan da. Carpintero

En el año de 1770 hizo la "*Balaustrada de el corillo o tribuna , un cajon pa la sacristía q se ingerto al q havia de tres cajones este como el otro, una alacena en la sacristía pegada sobre el arqueton de cera, 570 reales*".

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite.22.18.9. (Folio 85r)

RIVAS, Pedro de. Maestro de Cantería

En el año de 1769, se le dieron cuatro mil reales para hacer "*los estrivos de la capilla de animas,y el quarto que se fabricó en la frente de dha capilla"*.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade.22.2.18 (Folio 76r)

ROCHA, Félix de . Carpintero

En el año de 1768 se le pagaron ciento diez y seis reales y medio, de los días que utilizó para hacer la "*Urna para el Santisimo Christo del descendimiento sin incluir la manutención , tardo 6 días*". De la Iglesia de Santa María de Beade.(1)

Se le dieron quince reales por la hechura de una Cruz. (2)

En Septiembre de 1768, se le dieron cuarenta y un reales y ocho maravedis por los días "*que ocupo en echar un zepo a la Campana Mayor,componer las delas otras dos y construir las cubiertas de los caxones de la sacristía*.(3)

1) A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade.22.2.18. (Folio 57)

2) A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de santa María de Beade 22.2.18 (Folio 57r)

3) A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade 22.2.18 (Folio 58)

RODRÍGUEZ, Alvaro. Carpintero

El 9 de Marzo de 1655 reconoció un cuarto del consistorio (Ayuntamiento) para decir lo que se necesitaba para arreglarlo, conjuntamente con otro carpintero llamado Gregorio Estevez.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia.Libro de Cuentas de los procuradores. Caja 333 (Folio 48)

RODRÍGUEZ, Francisco. Entallador

Vecino de Orense, el 21 de Abril de 1600 hizo un retablo de castaño para el Capítulo del Monasterio de Santa María de Melón por 36 ducados. También llego al acuerdo de hacer otro retablo para la Iglesia de Nuestra Señora de Couso del Coto de Rubillon, por el precio de 52 ducados.

A.H.P.OU. Monasterio de Santa María de Melón Libro 350 (Folios 104-106)

RODRÍGUEZ, Francisco. Cantero

En el año de 1767 trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite, conjuntamente con otros canteros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite 22.18.9 (Folio 78r)

RODRÍGUEZ, Francisco. Cerrajero

El padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice:*"Zerrajero de poco caudal y de edad de 40 años casado tiene quatro hijos uno de ellos hembra y mas bieja que tiene ocho años* ".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento .nº 305. (Folio 131r).

RODRÍGUEZ, Gabriel. Escultor

Beariz. " *En treinta del mes de Septiembre del mesmo año de setecientos y quarenta y dos habiendo precedidos la licencia necesarias y juntamente puestas cédulas para q acudiesen maestros entres días festibos a poner en posturas los dos retablos colaterales de esta Iglesia habiendola executado se remataron en el ultimo Domingo en Gabriel Rodrígez vecino de la villa de rivadavia en cinquenta ducados de vellon cada retablo dandole la Fábrica la medera a su quenta,con la condicion de q cada corateral ha de tener diez palmos de ancho y quince de alto*".

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beariz. Libro 3.6.15 (Folio 53)

RODRÍGUEZ, Juan. Cerrajero

Vecino de Ribadavia. Hizo la cerradura y demás herrajes para la puerta de la fuente de la Plata, con fecha 20 de Febrero de 1614.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavai.Libro de Cuentas de los Procuradores Generales Años 1614-1616. Caja 327 (Folio 60).

RODRÍGUEZ DE VALLES, Juan. Platero

Vecino de Ourense. Fueron de su mano un Cáliz de dos marcos y medio de peso para Santa Marina de Corcores (Ribadavia).y que entregó a dicha Iglesia el 22 de Diciembre de 1608.

Pérez Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Pag.484-485.

RODRÍGUEZ GUZMÁN, Francisco. Entallador

Vecino de Ourense. Para Santa Eulalia de Barroso (Ribadavia) habría de hacer, según contrato con el Abad Amaro Lorenzo, en 26 de Febrero de 1602, un retablo de nogal. Por esta obra pagariale cuarenta y dos ducados. Por encargo del escultor Francisco de Moure hizo un retablo para Santa María de Couso (Ribadavia), y habiendo reclamado a este judicialmente, lo que por tal obra le debia, obligose al pago el entallador de Verin. Damián Fernández en concordia otorgada el 3 de Julio de 1613.

Pérez Costanti , Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII, Pag.474 y 475.

RODRIGUEZ, Gaspar. Platero

Fabricó para la Iglesia de San Fiz de Navio en 1618, la Cruz Parroquial.

José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, José González Paz. Apuntes para el inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diocesis de Orense.

Fundación Pedro Barrie de la Maza. Año 1984.

RODRÍGUEZ ZAPATERO, Juan. Pedrero.

En Julio de 1762 conjuntamente con otros pedreros "Limpiaron, baldosaron e hicieron el muro del Osario de Beade

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 (Folio 45)

RODRÍGUEZ , Manuel. Carpintero.

Abelenda de Avión. En el año de 1795, se le pagaron 34 reales por la compostura de la ventana de la sacristía la "*de junto al altar al lado del norte, la compostura del atril y pie de madera de la Cruz y un banquito, con mas diezysiete maravedis* "

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Marina de Abelenda de Avion. Libro 3.1.8. (Sin foliar)

ROMERO, Alonso. Escultor

El 24 de Abril de 1757, terminó el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Salamonde lo hizo con Juan Romero por la cantidad de 5700 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde, Libro 14.14.15 (Folio 241).

ROMERO, Diego. Escultor

Salamonde. En 1772 se le dieron 120 reales de vellon aquenta "de el colateral que esta haciendo para la Imagen de los Dolores. En 1778 se le dieron 297 reales y 17 maravedis por el colateral, por esas mismas fechas se le entregaron 135 reales por el coste y la hechura del retablo.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde. Libro 14.14.15

ROMERO, Pedro Jacinto. Escultor

Este escultor era de un lugar llamado Louredo, realizó varias obras en la Iglesia de San Adrián de Vieite. Esculpió el púlpito y un camarín para la Imagen de Nuestra Sra.del Carmen que también hizo dicho escultor, tres imágenes de San José, Santa María Magdalena y Santa Elena.También hizo la de San Antonio de Padua , Nuestra Señora del Rosario y de Cristo a la Columna." Año de 1757. (1)

Para Salamonde el 24 de Agosto de 1777 "*el Colateral encargado a Pedro Romero escultor, vecino de Barbantes, y que se le ajustara en 800 reales de vellon con pensión de que había de colocar en el Santos, es a saber San Joséph, San Francisco,San Ysidoró labrador, de los cuales ninguno aun cumplió, le encargué aparte para poner en medio de el una ymagen de Nra. Sra. de Los Dolores. Tengo entregado a dho Maestro a quenta lo siguiente: ochenta reales de un devoto = Ciento veinte reales que consta de las quentas"*.(2)

1) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite. Libro 22.18.9. (Folio 69r).

2) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde 14.14.15 Folio 186

ROMERO, Juan. Escultor

El 24 de Abril de 1757 hizo el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Salamonde, se hizo en Louredo, conjuntamente con Alonso Romero se ajustaron en cinco mil setecientos reales, firmandólo en el 1755 y se plantaron en 1757 a ultimos de Marzo y principios de Abril.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde Libro 14.14.15 (Folio 241)

RUCABADO, José. Maestro de Fundir Campanas

Este Maestro hizo o fundió la campana actual que esta en la torre del Ayuntamiento en el año de 1781. (1)

También fundió campanas para las Iglesias siguientes: Santa María de Beade, San Salvador de Pazos de Arenteiro, a la villa de Celanova, San Martín Valongo, Santa María de Corcoces (Avión) y San Salvador de Padrones .

Vivía en el Coto de Gomariz y era vecino de Tuy.

1) A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia .Libro de Acuerdos Nº313 (folio 51)

2) A.H.P.OU. Notario de Ribadavia. Notario Lazaro Taboada Caja 2099 (Folio 71)

SAN MARTÍN. Escultor

Vecino de Celanova. En el año de 1766, hizo la custodia y dos retablos para San Adrián de Vieite, recibió mil y dieciseis reales. Un retablo para la Imagen de Ntra Sra de el Carmen y el otro para la de San José.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite, 22.18.9 Folios 74 y 78.

SANTOS PENALAZIA, Manuel. Maestro Campanero

En el mes de Noviembre de 1765, entregó una campana fundida por él a la Iglesia de Santa Marina de Abelenda de Avión,cobrando la cantidad de 2487 reales. Utilizó parte de la antigua.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Marina de Abelenda de Avión. Libro 3.1.9. (Folio104)

SENRRA, Luis de. Maestro de Cantería.

Cenlle. En 1764 le dieron "*tres mil quatrocientos y quince Rs.de vellon y veinte mrs. que entregó a Luis De Senrra Maestro de Cantería, como constan de diversos recivos suyos que exibe con que quedo cobrado de la obra del Coro, ensanchar la nave y púlpito*".

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa María de Cenlle. Caja 14.4.6. Sin Foliar 1764 años.

SERAPIO, Gabriel. (Maestro de Cantería.

Vecino de la feligresía de Santiago de Lameiro y Jurisdicción de Cotobade. El 3 de Noviembre de 1779, él y sus colegas Pedro Vidal y Pedro Suarez acuerdan con los vecinos de la feligresía y jurisdicción de San Andres de Campo Redondo construirles la Iglesia Parroquial.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Tomás Cortiñas. Caja 1793. (Folios 68 y 69).

SERAPIO MONTEAGUDO, Lorenzo. Pintor.

Doró y pintó el retablo del altar mayor en el año de 1736, de la Iglesia de Santa Mariña de Abelenda de Avión.

A.D.OU. Libro de Fábrica y Visitas 1674-1834 – 3.1.9. (folios 2 y ss.). Porta da Aira Marisol Cerdeiera Dacasa. Retablos documentados de los Arciprestazgos de Avión y Boboras. Orense Apuntes Artísticos.

SERAPIO MONTEAGUDO, Lorenzo. Escultor.

En el año de 1685 se le dio por descargo doscientos y setenta reales, para hacer el retablo de la Capilla Mayor de Abelenda de Avión.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Abelenda de Avión. Libro 3.1.9. Folios 17r y 18.

SIERRA, Pedro de la. Maestro de Obras

En el año de 1607 en unión de Juan Leal Maestro Cantero hizo varias hobras en la Iglesia conventual de San Francisco de Ribadavia.

El 18 de Abril de 1623 contrato con el padre Abad Don Andrés Prieto para hacer el claustro y balcón del monasterio de San Clodio-Leiro.

Perez Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los Siglos XVI y XVII. Pags.514 al 516.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales.Notario: Juan de Prol. Caja 1992 (Folios 78 y 79)

SIRIPIOm (Puede ser SERAPIO) (Cantero)

En el año de 1767 trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite, conjuntamente con otros canteros.

A.D.OU. Libro de Fábrica de San Adrián de Vieite. 22.18.9. (Folio 78r).

SOBLEA (o COBLEA), Alverte de. Maestro Relojero

Reparó el Reloj del Ayuntamiento con fecha del 10 de Julio de 1615.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas de los Procuradores Generales de la villa. Caja 327 (Folio266).

SOBREIRA, Francisco. Carpintero.

El 2 de Julio de 1762 hizo conjuntamente con otros carpinteros el "*Bobedar la Yglesia de Santa María de Beade"*. Por la cantidad de trescientos sesenta y tres reales y veinticinco maravedís.

En julio de 1767 se le pagó ciento noventa y siete reales por hacer los cajones de la Sacristía de la Iglesia de Santa María de Beade.

A.H.D.OU. Beade Libro 22.2.18. (Folio 56r)

SUÁREZ, Carlos. Pintor

El comendador de Beade (Ribeiro) el 25 de Octubre de 1608,"*diole fianzas para cumplir el contrato que tenia otorgado ";"de hacer y pintar un retablo para la Iglesia de Santa María de Beade y lo hara conforme a la traza que esta firmada por ambos,el cual ha de hacer de madera con sus figuras y pintarlo y dorarlo y estofarlo por precio de nuevecientos ducados de los cuales se ha de pagar de la dicha pintura y ni mas ni menos ha de pagar a los ensambladores y escultores que hicieren el dicho retablo,de manera que por los dichos nuevecientos ducados lo ha de dar puesto y asentado en la capilla Mayor de dicha Yglesia de Beade"*.

Pere Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII.

SUÁREZ, Pedro. Maestro de Cantería.

Vecino de la feligresía de Santa María de Aguasantas en la jurisdicción de Cotobade.

El 3 de Noviembre de 1779, él y sus colegas Pedro Vidal y Gabriel Serapio, acuerdan con los vecinos de San Andrés de Campo Redondo de Construir la Iglesia Parroquial.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario: Tomas Cortiñas .Caja 1793. (Folio 68 y 69)

TRIGO, Juan. Maestro Carpintero.

Se le pagaron en 1680 a Tomas Boullosa y a Juan Trigo Maestros de Carpintería

Para hacer obras en el retablo de la Iglesia de Santa Mariña de Abelenda de Avión.

A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa Mariña de Abelenda de Avión. Libro 3.1.9. (Folio 12)

ULLOA, Raimundo. Carpintero.

En 1771 se le dieron 88 reales de vellon a quenta de los ciento noventa y cinco reales en que se le remataron las puertas mayores de la Iglesia.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Salamonde. Libro 14.14.15. (Folio 104r)

UNSEVILLE, Nicolás de. Maestro Relojero

Natural de París y nacido en la calle de San Dionisio.Vivio en Ribadavia desde 1722 al 1724 realizó varios trabajós de relojeria para los vecinos de Santiago, Padrón,Vigo y Ribadavia. Murio en la villa en 1724 en el Hospital.

A.H.P.OU. Protocolos notariales de Ribadavia. Notario: Jacinto de la Rocha. Caja 2012. (Folios 16 y 17)

VÁZQUEZ, Gregorio. Carpintero.

El 23 de Septiembre de 1625, concierta con Jacinto Alvarez (Boticario), el arreglo de una casa en el casco historico de Ribadavia.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario Francisco Rodriguez. Caja 2018 (Folio120).

VÁZQUEZ, Sebastián. Cerrajero.

Ell padrón de Ribadavia del 28 de Febrero de 1719, dice:"*Zerrajero de edad de 50 años hes casado y en su estado de mediano posible,tiene un hijo y una hija casados de poco y en casa ; q el mas biejo tiene de edad 20 años y otras dos hijas y una hija mas pequeña y de poca edad"*.

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento. Libro 305. (Folio 131).

VEGA, Francisco de la. Maestro. Campanero.

Se le dieron en 1723-1724, unos 1682 reales de vellon los quales se dieron y libraron a Dn Francisco de la Vega fabriquero y artifice de campanas por la Fábricación de la campana Mayor y Menor de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz".

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa Marina de Gomariz. 22.7.11. Folio 163

VEGA, Pedro. Maestro de Fundir Campanas.

Hizo las campanas de la Iglesia de Santa María de Beade en el año de 1757

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folios 160 y 191).

VEIGA, Francisco da. Maestro de Escultura y Arquitectura.

Fue vecino de la Feligresía de San Martin de Verdusido Jurisdicción de Sotomayor. En 18 de Febrero de 1726, hizo contrato para hacer un retablo para la Capilla de Animas de San Miguel de Carvalleda, Jurisdicción de la Vega, por la cantidad de 1015 reales de moneda de vellón.

Hizo el retablo Mayor de Santa María de Beariz, el 20 de Octubre de 1738, se pusieron cédulas para que acudieran Maestros :"*se hicieron las posturas q en tales obras se requieren en tres días de fiesta y en el ultimo se remato en Francisco de Vega vecino de Ribadavia, en cantidad de quatro mil trescientos y setenta reales, paso la escritura ante Gonzalo de Azen scrivano de numero de la jurisdicción de Montes"*. Hizo cuatro ángeles el Maestro (2)

1. A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario:Pedro Gil González.Caja 1882. (Folio 10)

2. A.D.OU. Libro de Fábrica de Santa María de Beariz 3.6.15. Folio 4r

Cedeira Dacasa, Marisol."Retablo Mayor de Santa María de Beariz (Avion)".Porta da Aira Nº 2. Año 1989. Pag.158.

VELASCO, Bernardino de. Platero

Platero de Orense hizo en 1603 una Cruz Parroquial para la Iglesia de Santa María de Prado de Miño. También hizo una Cruz procesional para Santa María de Salamonde .

José Carlos Fernández Otero, Miguel Ángel González García, José González Paz. Apuntes para el Inventario del Mobiliario Litúrgico de la Diocesis de Orense.

Fundación Pedro Barrie de la Maza Año 1984.

Perez Costanti, Pablo. Diccionario de Artistas que Florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago 1930. Pag.555

VELLO, Manuel. Herrero.

En 1753 se le pagaron 15 reales por cinco tirantes de los cajones y algun herraje que hizo para la campana de Cenlle.

A.H.D.OU. Libro de Fábrica de Santa María de Cenlle. Caja 14.4.6. Sin foliar año 1753.

VIDAL, Dionisio. Maestro de Cantería

El 8 de Mayo de 1757, se le dieron cuatro mil reales por haber construido la torre del campanario: *"asta el friz del segundo corredor","dejando de nuestra*

cuenta cal, maroma, madera para las estadas, y su echura clavos, clavijas, carretos, y sevo para la maroma".

A.D.OU. Libro de Cuentas de la Iglesia de Santa María de Beade. Libro 22.2.17 (Folios 178r y 179).

VIDAL, Francisco. Pintor

En Julio de 1769 pintó el retablo de las animas de la Iglesia de Santa María de Beade.(1)

En el mes de Octubre de ese mismo año se le dieron veinte reales para concluir el retablo de Animas de esta parroquia, de dorar y pintarlo.(2)

1) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18. (Folios 71r y 72).

2) A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Beade. 22.2.18 Folio 72.

VIDAL (Cantero)

En el año de 1767 trabajó en la construcción de la Iglesia de San Adrián de Vieite, conjuntamente con otros compañeros canteros.

A.D.OU.Libro de Fábrica de la Iglesia de San Adrián de Vieite.22.18.9 (Folio 78r)

VIDAL, Pedro. Maestro de Cantería.

Vecino de la Feligresía de Santa María de Aguasantas, Jurisdicción de Cotobade.

El 3 de Noviembre de 1779, concierta con los vecinos de San Andres de Campo Redondo, la hechura de la Iglesia Parroquial, él y sus compañeros los también Maestros Pedro Suarez y Gabriel Serapio.

A.H.P.OU. Protocolos Notariales de Ribadavia. Notario Tomas Cortiñas. Caja 1793. (Folios 68 y 69)

VILA, Juan da. Cerrajero

Vecino de Ribadavia. En 1690 arregló la puerta Nueva: "*Por las herramientas, cintas, clavazon y esquisio de hierro que le hecho treinta y tres reales*".

A.H.P.OU. Municipal de Ribadavia. Libro de Cuentas. Años 1690-1695. Caja 337 (Folio 51)

VILA NOBOA, Pedro. Carpintero.

En el año de 1757, compuso el techo de la capilla de San Roque de la Iglesia de Santa María de Beade.

A.D.OU. Libro de Fábrica. Santa María de Beade.22.2.17 (folios 178r y 179)

VILLABOA, Domingo de. Carpintero.

Ventosela. En el año de 1675-1676 se le pagó por hacer obra en la sacristía y otras cosas de la Iglesia la cantidad de 800 reales.

A.D.OU. Libro de Fábrica de la Iglesia de San Paio de Ventosela. 37.10.10 (Folio 45)

YAÑEZ, Baltasar. Pintor

Vecino de Ribadavia. En 1635 lo contrata Salvador Perez de la Cofradia de San Jorge para pintar las andas de la Iglesia de la Oliveira por la cantidad de 250 reales.

Fondos de Ruben García Alvarez. A.N.R. Protocolos de Francisco Varela Año 1635. (Folios 98 y 99r) .1.5.2 Caja 7

Elixio Rivas Quintas

A ORIXE DE OURENSE NUNHA ESCRITURA DE CELANOVA

Deixounos tan amábel compañeiro como era Don Segundo Alvarado Feijoo y Montenegro, de ilustre prosapia ourensana; ourensán de nacemento, corazón e vida, fiel e enfeitizado morador no lar nativo. Xa no definitivo lar do noso Pai Eterno, merece a nosa máis agarimosa lembranza, que eu lle adico falando desta súa Auria vella, prerrománica e romana, románica e moderna.

Estamos no máis ca milenario de San Rosendo. Da súa rica documentación - a máis rica asegún Emilio Sáez Sánchez para coñecer a sociedade alto-medieval, pobo e aristocracia-. Desta inagotábel canteira vou sacar un extenso documento referido à banda dereita do Río Miño por frente a Ourense, no que ver se pode a base primixenia de que xorde o nome desta cidade. Heis aquí a escritura en todo o que nos atanxe.

ESCRITURA, ANO 1010 (Tombo de Celanova, t.I, 250-258).

Ego Cresconius confessus…ad primevo temporis adolescentie nutritus et creatus sum in manus sanctissimi patris et summi pontificis nostri …domni Rudesindi episc opi. ... Ego frater Cresconius… comparavi… villam in ripa Minei, territorio Bubalo, inferius sub deganea de Cotario, et villa vocabulo **ab antiquis nomine Aurea**; *cum domni adminiculo et Dei adiutorio hedificavi ibidem* cortem nimis bonam*, et sub eius dictione* eclesiam *et de manu ipsius domni et patris nostri domni Manillani ordinavit vobis ibidem reliquie in memoria eius et in benedictione nostra* Sanctus Silvester *episcopus et confessoris Christi… Vobis quidem pater et abbas et santissimus spiritalis domnus Manillanem abbas,* trado omnia et me et omnem paupertatem meam cum villas et earum adiacentias *per earum suburbanis….Inquire omnes villas per eorum tutores qui eas nobis* vendiderunt*…id est: dedit ibidem Osevio et uxor sua Aragunti hereditatem nimis bonam …et in flumine Mineo piscarias multas et bonas…pro alia hereditate quam eis dedimus in* Cutario*… Alia hereditas que nobis ibidem dedit Eita et uxor sua Sabegoto et ipsi abuerunt eam de commutatione…cum Zallico pro alia quam ei dederunt in* Belli*…Item dedit nobis ibidem Columba agrum quem abuit de suo germano Osevio…Item dedit nobis ibidem Randemiro et uxor sua Recetrudia*

vineam nimis bonam quam ipsi abuerunt de matre sua Columba et iacet ipsa vinea iuxta domus Leovigildi ubi dicent Longara. *...Item dedit nobis ibidem magister Rudericus vineas multas et bonas ...Dedit nobis ibidem de vinea Dongomiro et de sua muliere Columba, medietatem cum suo terreno calvo quomodo dividet de agro de* carraria *et per divisionem de vinea de Daniel usque in* Castro *et de illa* peraria *IIII[a] , et de illo* lovio *cum suas mazanares VI[a] et de suas figares medietatem, et de illa sorte de illa vinea quomodo se levat de* carral antiqua *usque in casa in cima medietatem nobis dedit et illa zella et de illa vinea que fuit de Arias Alariz cum suas mazanarias et suo perare medietatem et ante illa porta pedazo de terra , et alio pedazo in illo* ortale*...Item dedit nobis ibidem Eleiro et Baronza terras quas ipsi abuerunt de avorum et parentum suorum, larea una que iacet sub vinea de* Longara*...Alia larea que iacet suo vestro domo et in* vimale de Argele *ipsa terra cum suas arbores…que iacent sub domo Elari et sua ratione in illas piscarias in* illo porto*... nobis vendidit ...Item vendidit nobis ibidem Elario suam rationem de illa vinea que iacet iuxta casam de tio Elario ...et de illo agro de Egilani duas lareas, et dedit illas nobis pro que querebamus…*

Item dedit nobis ibidem Osevio et uxor sua Aragunti pedazo bono de sua terra pro quo abuit intemptio et iuditio cum Guirigo ... Item dedit nobis ibidem Iuliano et uxor sua Aragunti agrum nimis bonum quam ipsi habuerunt de matre sua Onesinda et suam rationem de illa vinea que iacet ad illam cersaream ederatam *...Item dedit nobis ibidem Visterlo et filis suis, Pelagio et Ansuilli, vineas multas et bonas, quas ipsi habuerunt de viro suo nomine Brandila… Alia villa quam dicunt* Custodia *quam nobis dedit Ylduara et filia sua Gontilli; ipsam hereditatem abuerunt eam comparatam de Salamiro et de Gercoria… dederunt in ofertione pro suo viro Lodulfo qui tenuit nostram causam in suas manus comendata, ...Item dedit nobis ibidem Engomiro et uxor sua Leocadia iuxta domus que fuerat de Leodulfo vineam… Alia villa quam vocitant* Ripella *quam vobis dedit Gresulfo ...et iacet ipsas hereditas ubi abitabit Kederigo et Lalla, Cersario et Maria dederunt nobis ipsam hereditatem in vita ipsius Gresulfo ...Alia hereditas ibi in* Ripella *quam nobis dedit frater Leovigildo que fuit de Badamondo et de sua filia Eldigia… Alia villa in* Pinna*...Alia villa quam dicunt* Villare*, III[a] villa ubi dicunt* **Auria***, de omnibus illorum villas, hereditates medietatem, . vel quantum in omnes has villas et hereditates ad prestitum hominis est…Item dedit nobis ipse frater Ranemirus in villa* Fornatellas *vineas nimis bonas que fuerunt de Baltario presbiter ...hereditatem de* Gudesteo *integram…Item dedit nobis ibi Argerico et uxor sua Guntina hereditatem…ubi suos parentes abitaverunt…et in* Sautello *suam rationem; in* Ermosendi *sic suam rationem ... Alia villa in* Baruantes *quam nobis dedit Arias et uxor sua Quadradudia… nobis vendiderunt… Item in* Pinna *alia villa nimis bona cum domos…torcular, perfia…Alia villa in* Laonia *quam nobis dedit Gercorio et uxor sua Trudilli…Alia villa in* Belli *quam dicunt* Quintanella*...In* Ablucinus *hereditas quam nobis dedit Uti et uxor sua Vistesinda…In* Tamaliancos*...In* Barvantes*... Item alia villa ibi in*

Barvantes *quam nobis Branderigo et uxor sua Mansuara et suos germanos Placidia, Osorio, Gontina, Onorigo, dederunt…Alia villa …quam nobis dedit* Abregon *et uxor sua Gontina …Alia villa et hereditas in* Cornatios*...Item ibi in* Cornocios—*-In* Parata *alia hereditas… Omnes has hereditates et villas …comparavimus, et obsecramus domno nostro et sanctissimo abba ut deserviant omnia ad locum ipsum ad* **villa de Aure***, ubi* oraculum *construximus de* sancto Silvestro *episcopo et confessore, et ordinet ille hominem industrium qui causam ipsam sub eius regimine et ordinatione qui diligenter expediat…Post excesum vite illius…has hereditates…cum ipsa villa (Aurea)…tornetur ad monasterium priorem* Cellenovensis.

COMENTARIO

Está redactado en latín medieval, latín de escribas, que non reflexa precisamente o que era a realidade da fala; é unha linguaxe arcaizante, pouco axusatada xa às esixencias semánticas da realidade. Unha linguaxe que se ve sen medios expresivos, fosilizada ademáis polo formulismo leguleio; confusa polo hipérbaton e xiros con elementos cuios valores e matices significativos non serven de todo a plasma-la idea. É o que pasa coa fórmula *Ibidem dedit,* que semella de primeiras 'doar', e vese logo, relendo o texto –non todo aquí reproducido por brevedade-, que senpre hai algunha palabra que o modifica de todo, coma *vendidit*, resultando que se trata de 'entregar' mediante compra ou troca. Esta e as demais escrituras da primeira dieza do milenio, baixo o prepósito Cresconio, amosan unha expansión desmedida do poderío territorial à dereita do Río Miño.

Cresconio, que obra coma administrador xeral dos bens do mosteiro de Celanova, afirma de si ter sido 'criado e formado' dende rapaz à sombra e coidados de San Rosendo. (*ad primevo temporis adolescentie nutritus et creatus sum in manus sanctissimi patris …domni Rudesind*i). As súas escrituras, aquí constatadas, van do ano 1000 ò 1011.

O que se ve por esta e outras escrituras do *prepósito* de Celanova, non é 'testar' a favor do mosteiro, fora de *omnia et me et omnem meam paupertatem*, senón poñer nas maus do abade Manilán gran número de propiedades por él conseguidas mediante compra ou troca. Trátase dunha relación de propiedades rurais –poden ser cerca de cen- que o abade ha de poñer su da tutela e administración de un mordomo hábil e fiel situado en Oira, lugar ou aldea preparada coma centro rector, cun esblecemento agro-pecuario e templo de *Sancto Silvestro*. Un verdadeiro priorato de Oira, chámese ou non así. As propiedades sitúanse à dereita do río Miño, deica As Caldas e de Cudeiro a Ribela, e ò río, non precisamente en couto redondo. Hai outras en menor número en Barbantes e Amoeiro. Cítanse en todo caso co nome dos posesores, do matrimonio, e incluso de quen son herdeiros.

Algunha cita da beira esquerda do Río coma Belle e Lonia, é lateral ou por referencia a eido que servíu de elemento de cambio para conseguir o situado à dereita.

Trátase pola meirande parte de bacelos, tan abondantes ò que semella coma na actualidade, citando de continuo *vineas*, con *zella, torcular, perfia*; o *vimale de Argele* é proba de que xa daquela se arrenxaban as videiras coma hoxe. *Vimale* é un antigo *viminale*; coma o Viminal cuiña de Roma.

Hai moita froita como os abondanciais amosan: *suas manzanares, suas manzanarias, suo perare, suas figares, suas arbores*…O feito de citar *agro de Egilan,i duas lareas* (leiras) no *agro de Egilán*, declina ter o lat. *agrum* xa valor colectivo de 'aramio, conxunto de labradíos', matiz que conserva na parte central de Galicia.

Cítanse máis de unha vez varias *piscarias* no Río Miño, as *piscarias in illo Porto* están río abaixo à dereita, a medio camiño entre Canedo e Untes

Pasando por alto os desaxustes na concordancia, por outra parte tan acostumados (*domnus Manilanem,* Sanctus Silvester *episcopus et confessoris Christ*i, *cum villas, vestro domo, et filis suis* por *filii sui*), no texto latexa debaixo a fala romance, mal disimulada en frases coma: *pro que querebamus, usque casa in cima, pedazo de terra, pedazo in illo ortale, comparavi, camparatum, commutatione cum Zallico, iudicio cum Guirigo, ordinet ille hominem industrium*

En *Eleiro* vemos o primeiro ditongo descendente 'a la gallega' que diría Sarmiento, por metátese de *Elario* que tamén aparece, pasando por *Elairo. É o proceso que xustifica a forma dun gran número de palabas a partir do latín.

É interesante a onomástica: *Osevio et Aragonti*, *Eita* (*cas-d'Eita*>Cardeita) *et uxor Sabegoto, Columba* (SªComba) *et germano Osevio* (cf.Oseve)*, Randemiro et uxor Recetrudia, Arias et uxor Quadradudia, magister Rudericus, Dongomiro et muliere Columba, Arias Alariz, Iuliano et uxor Aragunti de matre sua Onesinda* (cf. Ousende)*, Pelagio et Ansuilli, Visterlo, Eleiro et Baronza, tio Elario, Guirigo* (cf.939 Quirico)*, viro Brandila* (cf.S.Brandián)*,Ylduara et filia Gontilli, Salamiro* (cf.Samil) *et Gercoria, Gercorio* (cf.Gregorio-a) *et uxor Trudilli, viro Ladulfo, Leodulfo, Gresulfo, Engomiro et uxor Leocadia* (Locaia-o)*, Kederigo et Lalla, Cersario et Maria, Badamondo* (cf.Bamonde) *et filia Eldigia, Argerico et uxor Guntina, frater Ranemirus, de Baltario presbiter* (cf.Baltar)*, de Gudesteo* (cf.Gustei)*, Uti et uxor Vistesinda, Branderigo* (cf. Brandariz) *et uxor Mansuara, Abregon et uxor Gontina, Onorigo*…

É importante pola toponimia, maior e menor, aínda que para identificar esta compría coñecer puntualmente o aforo catastral, a salvo os que ò longo do tempo se teñan perdido. Así *Lóngara, agro de Carraria, vinea de Daniel, Peraria, illo Lovio, Carral antiqua, vimale de Argele, piscarias in illo Porto, illo Ortale, agro*

de Egilani, illa Cersaream Ederatam, etc. Que serán hoxe: Lóngara, Carreira, Pereira, Lobio, Cereixeira Edrada, etc.

Máis doado será ubicar a toponimia mor, sempre que se non perdese: *villam quam dicunt Custodia* (Costoira rubindo de Cudeiro), *villam quam vocitant Ripella* (Ribela), *villa in Pinna* (Pimia no texto é erro), *villa quam dicunt Villare* (Vilar d'Astrès), *villa Fornatellas, in Sautello* (Soutelo debaixo de Cudeiro), *in Ermosendi, in Barvantes* (Barbantes), *in Laonia* (A Lonia), *Cutario* (Cudeiro), *in Belli Quintanella* (Quintela en Belle), *In Ablucinus* (Abruciños), *In Tamaliancos* (Tamallancos), *Cornatios / Cornocios* (Cornoces), *Parata* (Parada de Amoeiro), etc.

O referente central do documento, co que ten relación tódalas adquisicións, e tamén fito principal do noso estudo, é **Oira**, que indicativamente se repite tres veces: ò comezo: *Ego frater Cresconius… comparavi…villam in ripa Minei, territorio Bubalo, inferius sub deganea de Cotario, et* **villa vocabulo ab antiquis nomine Aurea**; *cum domni adminiculo et Dei adiutorio hedificavi ibidem cortem nimis bonam, et sub eius dictione eclesiam et de manu ipsius domni et patris nostri domni Manillani ordinavit vobis ibidem reliquie in memoria eius et in benedictione nostra* Sanctus Silvester *episcopus et confessoris Christ*i …

Polo medio: *III[a] villa ubi dicunt* **Auria**

E ò final: *Omnes has hereditates et villas …comparavimus, et obsecramus domno nostro et sanctissimo abba ut deserviant omnia ad locum ipsum* **ad villa de Aure**, *ubi oraculum construximus de* sancto Silvestro *episcopo et confessore, et ordinet ille hominem industrium qui causam ipsam sub eius regimine et ordinatione qui diligenter expediat…Post excesum vite illius…has hereditates…cum* **ipsa villa** *(Aurea)…tornetur ad monasterium priorem Cellenovensis.*

INTERPRETACIÓN DO TEXTO

Non cabe dubidar de que se trata de **Oira**, lugar ben coñecido frente a Ourense, que se ve nos documentos medievais, por ex. no do Mosteiro de Rocas, ano 1346 *Pedro Eanes d'Oyra*, 1477 *de Oira*, etc.

Nesta escritura que comentamos, temos: *villam in ripa Minei*: no séc.X-XI xa *villa* chegara a *pobo* na ribeira do Miño. En *territorio Bubalo,* 'territorio de Búbal' que como ben se sabe é todo o que está à dereita do Río Miño dende os Peares onde desauga o Río Búbal, corrente abaxo deica Santa Cruz de Arrabaldo onde o fai o Río Barbantiño pola dereita, e por este río a enfestos deica as fontes do precitado río Búbal, baixando coeste deica desougar pola dereita no Miño. O antigo castelo de Alba en terra de Amoeiro, en Trasalba –que de aquí lle ven o nome-, está en *Terra de Búbal*. Este espazo é o que constitúe o *arcedianato de Búbal* do séc. XII ò XIX, unha das antigas dignidades do bispado de Ourense,

comprendendo os concellos de Canedo, Amoeiro, Coles, A Peroxa, Vilamarín e parte do de Carballedo en Lugo.

Segue: *inferius sub deganea de Cutario*, ou sexa, na parte máis baixa, inferior, su da 'degaña' de Cudeiro, onde está Oira, antiga *Oria*. Con **ab antiquis Aurea** estáse a aludir òs romanos, que son os que, asitiando o destacamento militar no *Castro de Oria,* evitando de primeiras situarse no centro do poboado das Burgas, lle chaman **Aurea,** forma culta do latín vulgarr ***orius, oria, orium***, por 'dourado'. É o que se chama etimoloxía popular.

Di a escritura: *Cum domni adminiculo et Dei adiutorio*, coa axuda do señor (abade) e o socorro de Deus, *edificavi ibi cortem nimis bonam* 'erguín (Cresconio) unha graña ou esplotación agrícola-gandeira moi boa', en **villa Aurea**, o que de paso proba non ser esta *villa* xa unha graña ou granxa, senon un poboado rural de certa importancia e centro o máis importante à dereita do río Miño. O lat. *cortem* era 'patio ou cercado dos animais, gandeiro', logo, como aquí, sustitúe a 'villa', graña agrícola-gandeira; na outra deriva estaba evolucionando a 'corte real'.Alí:…*et sub eius dictione* (edificavi) *eclesiam ...et de manu ...Manillani ordinavit ibi reliquie* 'e baixo ese dictado (de **Aurea**) erguín unha eirexa en que o abade Manilán ordenòu poñer reliquias de San Silvestre.

Inquire villas per tutores qui eas nos vendiderunt 'heis aquí as grañas e donos que nos las venderon…E así vanse enumerando todas, por nome unhas 50 e moitas mais por 'multas, o que nós imos faguer, xa sen cita-lo texto, sumariamente e de seguido:

A de Osevio e Aragonta, e moitas pequeiras no Miño a cambio, que lle demos en *Cudeiro*. Outra que nos deu Eita e súa muller Sabegoto, que a tiñan de Zallico a cambio de unha de *Belle*. Tamén nos deu alí un campo Columba, que ela conseguíra do seu irmau Osevio.Tamén Randemiro e súa muller Recetrudia unha viña moi boa, que tiñan da súa nai Columba, que está á beira da casa de Leovigildo, onde lle chaman *Lóngara*…., e deunos o mestre Rodrigo moitas e boas viñas…Deunos a mitade da súa viña Dongomiro e súa muller Columba, co seu terreo calvo, asegún estrema do agro da *Carreira* e pola marxe da viña de Daniel deica o *Castro* (de Oira?) , e IIII^{a} da *Pereira* e do *Lovio* coa VI^{a} suas mazairas e a mitade das súas figueirase da sorte de viña, como vai dende a *Carral* antiga deica a casa en cima, a mitade, e a cela. E da viña que foi de Arias Allariz, coas súas mazairas e o seu peral, a mitade; e ante a porta un pedazo de terra e outro pedazo no *Ortal*. …Tamén nos deron Eleiro e Baronza terras que tiñan de seus avós e pais ; unha leira que está su da viña de *Lóngara*. Outra leira que está su da vosa casa, e no vimial de *Argele* esa terra coas súas árbores baixo a casa de Elario e a súa parte nas pesqueiras do Porto, que nos vendéu. Tamén nos vendéu Elario a súa parte da viña que está á beira da casa do tío Elario; e do agro de Egila dúas leiras e déunolas polo que queriamos.

Tamén nos deu Osevio e súa muller Aragonta un bo pedazo da súa terra pola que houbo preito e xuizo con Guirigo. Tamén Juliano e muller Aragonta un agro moi bo que tiñan de súa nai Onesinda, e a súa parte de viña que está à beira da *Cereixeira da edra*. Tamén nos deu Visterlo e seus fillos, Pelagio e Ansuilli, moitas e boas viñas que tiña de seu home Brandila. Outra graña que chaman Custodia, que nos deu Ylduara e súa filla Gontilli, herdade que compraran a Salamiro e Gercoria Outra 'villa' (aldea) que chaman *Ribela*, que foi de Gresulfo, e esa herdade onde moróu Kederigo e Lalla; Cersario e María déronnos esa herdade en vida do mesmo Gresulfo.E outra herdade en *Ribela* que nos deu frai Leovigildo, que foi de Badamondo e da súa filla Eldigia. Outra graña en Pena; outra graña que chaman Vilar. (*III[a] villa ubi dicunt* **Auria) A** III[a] graña onde lle chaman **Auria** De todas esas herdades a mitade…, e canto nesas grañas está ò servizo do home. Tamén nos deu frai Ranemiro viñas moi boas no lugar de *Fornadelas*, que foron do presbítero Baltario;…a herdade de Gudesteo íntegra. Tamén nos deu alí Argerico e súa muller Guntina a herdade onde seus pais viviron; en *Soutelo* a súa parte, en *Ermosende* a súa parte.

Outra graña en *Barbantes* que nos deu Arias e súa muller Quadradudia…que nos venderon. Tamén en Pena outra graña moi boa, con casas, lagar, cubas…Outra graña en *Loña*, que nos deu Gercorio e súa muller Trudilli…Outra graña en *Belle* que lle din *Quintela*, En *Abruciños* a herdade que nos deu Uti e súa muller Vistresinda. En *Tamallancos*… En *Barbantes* … E outra graña en *Barbantes*, que Branderigo e súa muller Mansuara e irmaus –Placidia, Osorio, Gontina, Osorigo- deron. Outra graña que nos deu Abregón e súa muller Gontina Outra graña e herdade en *Cornoces*. En *Parada* outra herdade… Todas estas herdades e grañas…**compramos**

E pra rematar volve ò princioio da escritura: *et obsecramus domno nostro et sanctissimo abba ut deserviant omnia ad locum ipsum ad* **villa de Aure '**e pregamos ò noso señor e santísimo abade que todo sirva a ise lugar, à vila de Oira', *ubi oraculum construximus de sancto Silvestro epíscopo et confessore'*onde erguemos un templo a San Silvestre bispo e confesor', *et ordinet ille hominem industrium qui causam ipsam sub eius regimine et ordinatione qui diligenter expediat...*'e mande ou poña ò frente un home industrioso que tal negocio, baixo o seu goberno e ordenación, mantenga con toda dilixemcia'. *Post excesum vite illius...has hereditates...cum* ipsa villa (*Aurea*)*...tornetur ad monasterium priorem Cellenovensis*. '*Despois da súa morte...estas herdades e a vila* (**Aure**) *ha de tornar ò precedente mosteiro de* **Celanova'**

ÉTIMO DE OIRA

Consideramos plenamente identificado o lugar de **Auria** con **Oira**, e a súa pertenza, non sabemos deica cando, ò mosteiro de Celanova. No Castro ou Castelo de Alba en Formigueiro, Trasalba, atopouse unha lápida coa simple ins-

crición de **ORIVS,** un home orixinario de **Oria**, que é como se chamaba à vinda dos romanos o lugar que estudamos.

A atracción polo *ouro*, que o converte en **Auria**, é puramente virtual, pero ò cabo efectiva e coma se fose real. Entón de *ouro*? Non, pero si, o que resulta paradoxal.e chocante, como veremos.

A entrequedencia con **Oira,** en tempos **Oria,** é a súa homonimia co tema latino *aurum> aureus-a* que no nivel popular era *orius, oria*. **Oira** era **Oria** à vinda dos romanos, nel naturalmente coidaron ver o seu adx. *orius, oria, orium*'de ouro' forma popular da

súa *aurea* e semiculto *auria*. Todo o que soaba a 'ouro' acaba por se trocar no rico e cobizado metal. É a *auri sacra fames*.

Non somente os antigos, que a cousa chega deica nós, despistando incluso a investigadores ben preparados. Neste caso están as *Fontoria, Fontoira, Fontoura* (tautoloxías); *Fontoria* no Bierzo vese así (Mº Sah.s.a.), ano de 932, *Fonte auria*, no 1078 *Fonte Oria*, etc. Son as *Hontoria, Ontoria* de Asturias, León, Castela. Pero outro tanto sucede con *Viloria* ou *Viloira* à esquerda do Río Sil en Valdeorras –nembargante que no río houbese *ouro*-, coma *Viloira* en Chantada, *Viloria* no Incio, *Viloira* en Pena Nofre, Our-, onde o segundo elemento é un hidrónimo moi antigo. En León, ano 1075, hai unha *Villa Oria*. O tema está moi espallado; en Guipúzcoa o Río Oria, en Solsona, Lérida, *Vall d'Oria*, que na E.M. aparece *Vallis Aurea.*

Tanto ou máis pasa con *-ouro*; O *Río Ouro* con *Fondouro*, que nace en *Sª Mª de Oiras* ò N de Lugo, na Serra do Xistral, rega o *Valadouro* con *Castro de Ouro* à dereita, e desouga no Cantábrico polo *Fazouro* ou *Fozouro*. Ò SO de Asturias, por Grandas de Salime, hai outro *Río de Ouro / Río de Oro*, afluente da Navia. E *Fontedor* en Vilalba, Lu., *Fonte do Ouro* cerca de Valga, Pomtevedra, *Fontedouro* en Punxín, Our., etc. Nngún ten que ver co 'ouro', senón con 'auga que corre'.

Trátase de hidrónimos, tema antiquísimo e universal, espallado por todo o mundo; cf. os ríos *Uru, Uri, Uruay*…no Brasil; o *Uruguay, Orinoco*, etc.; río Urumea nas Vascongadas. Unha base alternante en que entra sempre o fonema líquido –r- (ou -l-) con distintas vocais; aquí *Or / Ur / Ul* 'auga corrente', que vive no vasc. *ur* 'auga', ant. nórd. *aurr* 'auga', etc., lat. *ora* 'orela'.

A nosa **Oira** é un antíquisimo hidrónimo, metátese de **Oria**, este un anterior ***Oría / Or-ía** (**Or** 'auga', **-ía** suf. ou artigo posposto), que nomeaba no nivel máis primitivo o Río Miño, 'auga que corre'. Igual ca *Viloira* a 'vila do río'.(cf. Auga na Natureza, p.317-323).

O PASO NO RÍO MIÑO

A ponte sobre o río Miño non comezaría a construirse deica a segunda metade do século segundo. Antes era por vao e poldras, o que os romanos din *portus*

rivi, como había *portus montis*. E foi sen dúbida a guarnición ou destacamento de garda, que vixiaba o primitivo poboado das Burgas, apostado no Castro de Oira, alonxado e co río en medio. A práctica é xeralizada ò longo da historia, dende os tempos máis antigos; nunca unha forza de invasión asitia no medio dunha cidade, sempre fora dela.

Os romanos teñen que pasar e repasar o río mentres non0erguen o seu *praesidium* à beira do poboado, que tampouco sería no primeiro século. O que fan é habilitar o *porto* ou vao na parte máis cercana e propicia, de esguello entre Oira e o Coiñal. Chámano naturalmente **Portu Oriense,** os máis cultos (cf.A**uria) Portu Auriense,** e así se chamóu por moitos anos deica habilitar, por aumentar o paso de transeúntes e comezar a ser cruce de camiños, outro por onde aínda se lle di O Vao, arriba da Ponte Romana.

É cando, tamén con toda razón, se lle dixo ò primeiro *Porto Vello.* É outra proba do asentamento romano à dereita do río. E tendo en conta que à saída dos portos adoitaban ter un oratorio ò *deus Portunus*.¿Non sería cristiano do lugar à saída cun oratorio con cuia tradición enlaza a finais do XIV a ermida da Virxe: *Nª Sª de Porto Vello*?

Todo fai crer que de primeiras os romanos non lle deron nome especial ò poboado das Burgas, que Burgas se chamaría porque daí tradicionalmente ven o nome. Dirían 'imos ò pobo, ò *locare*' namáis. O nome da cidade empola ò aumentar o poboación e sair da beira das Burgas, este un topónimo moi localizado que xa non cubría a nova realidade. Pero non é cos romanos que xorde o nome da cidade, nome (*Portu Auriense*) que daquela non pasóu do Río Miño. É cos bispos que no séc. VI acuden òs concilios, feito

que esixía identificar òs asistentes, indicando dónde viñan: o nome persoal máis o de orixe ou xentilicio, inzando esta forma de adxetivo, que aquí levaba xa máis de cinco séculos creado. Poida que mesmo fose polo de *Auriense*, que se aplicase o sistema denominador òs demais bispos. *Tude, Lucus, Conimbriga, Astúrica*…xa tiñan nome e escusaban adexetivación ningunha: *de Tude, de Lucu*…

EXTENSIÓN E USO

Á semellanza de *Porto Auriense*, que de continuo está en boca do pobo dende o séc.I, xorde coa cristianización e xerarquía eclesiástica o **Episcopo Auriense**, xa dixemos que por esixencias de identificación. O **Episcopo Auriense** dise ser de **Civitate Auriense / Oriense**. Así é cómo, perdido o xenérico 'civitate', ficará pra sempre **Auriense**. Sigámo-los seus pasos ò longo dos séxulos-

No ano 569 (Flórez,XL,342-3) vemos no Concilio de Lugo: **Ad Auriense, Ad Auriensem**, *Ad Iriensem, Ad Tudensem, Ad Lucensem*. No ano 572 (Ib.p.344): **Auriensis Episcopus ss. Andreas***, Tudensis Episcopus ss. Polimius, Bracarensis*

Episcopus ss. Remisol, etc. é xa xeral. No mesmo 572 (Ib.350) *Episcopos*: *Tudensem et* **Auriensem***, et Iriensem*…Circa 650 (moeda de Chindasvinto): **Aurense**. Na Divisio de Wamba (672): **Auria** e 7 veces **Auriense**. No *Liber Fidei* (Braga): **Aura** *teneat* (cf. **Aure**, na escritura comentada). No *Liber Itacii*, **Auriense, Ad Auriensem** sedem. No ano 746 (Yusuf-el-Ferhi): **Auria**. No 832, **Auriensem** urbem. No ano 886 (Flórez, XVII, 237) **Auriensis Ecclesiae**; no 890 (Ib.235) *ab* **Orensi civitate**. No Albeldense (s.IX): *Sebastianus sedis* **Auriensis**.

No ano 938, *De* **Auriense** *sede*; 950, *Didacus* **Oriensis** *episcopus*; 968, *Episcopo* **Auriense** *Pº*.

No documento do Mosteiro de Celanova citado (ano 1010) **villa vocabulo ab antiquis nomine Aurea,** *villa ubi dicunt* **Auria,** *ad* **villa de Aure,** formas que son a base de tódalas posteriores ò séc. I, xunto coa orixinaria **Oria** do lugar à dereita do Río Miño hoxe chamado **Oira.** No 1071 (Flórez, XVII,.240) ad Luco sic et **ista Auriense,** in civitate **Auriense**.

En 1122, **Auriensi** *sede, ad* **auriensem burgum**; 1136, *In* **Auriense** *Martino episcopo*

Ano 1159, *per portum de* **Ourens** (DMPg.,s.a.); 1164, *porto* **Auriense***; sancto Iacobo de Caldas iuxta* **portum de Aurens**.

En 1173, sedes ***Aurie***, Episcopus Adam ***in Auria***; 1174 **in Auriense** *Adephonsus eps.*; 1175, *katedra* Auriense*, ep. Alfonso in* **Ecclesia S.Nicholai de Portu Auriense**.

No ano 1200, *Episcopo Alfonso existente* **Auriam**; 1203, *Ecclesiam Auriensem*; 1204 *per carrariam* **de Auria ad Moreiras**; 1205, *Apud* **Auriam**.; 1211, *Fernando E.* **Auriensem** *regente*; 1215,…*notario de* **Ourensse***,.. .coengo de* **Ourense**; 1229, **in Auria**.En 1232, *Alvarus episcopus* **in Auria***; episcopo* **in Auriense**.

No 1247, **ab Aquilare in Auriam**; 1251, *episcopus* **in Auria**; 1253. *juyzes* **dOurense**.; 1258, *castellum de* **Auria**; 1258 *bispo en* **Ourense***, bispo en* **Aurense**.

Nas Cántigas de Alfonso X o Sabio (por 1250) **d'Ourens**; 1278 *Esleyto en* **Ourense**.

En 1291, *bispo en* **Ourense**; 1296, *Dom F. Bispo en* **Ourense** (e no 1302).

No 1304, *bispo* **dOurense***, çiudá* **dOurense**, 1316, *actum* **Aurie**; 1324, *bispo en* Ourens.

En 1329, *levar o pan a Lobazes ou* **Aurense**.; 1349 *Domingo* **dorens**; 1351, **Ourens**

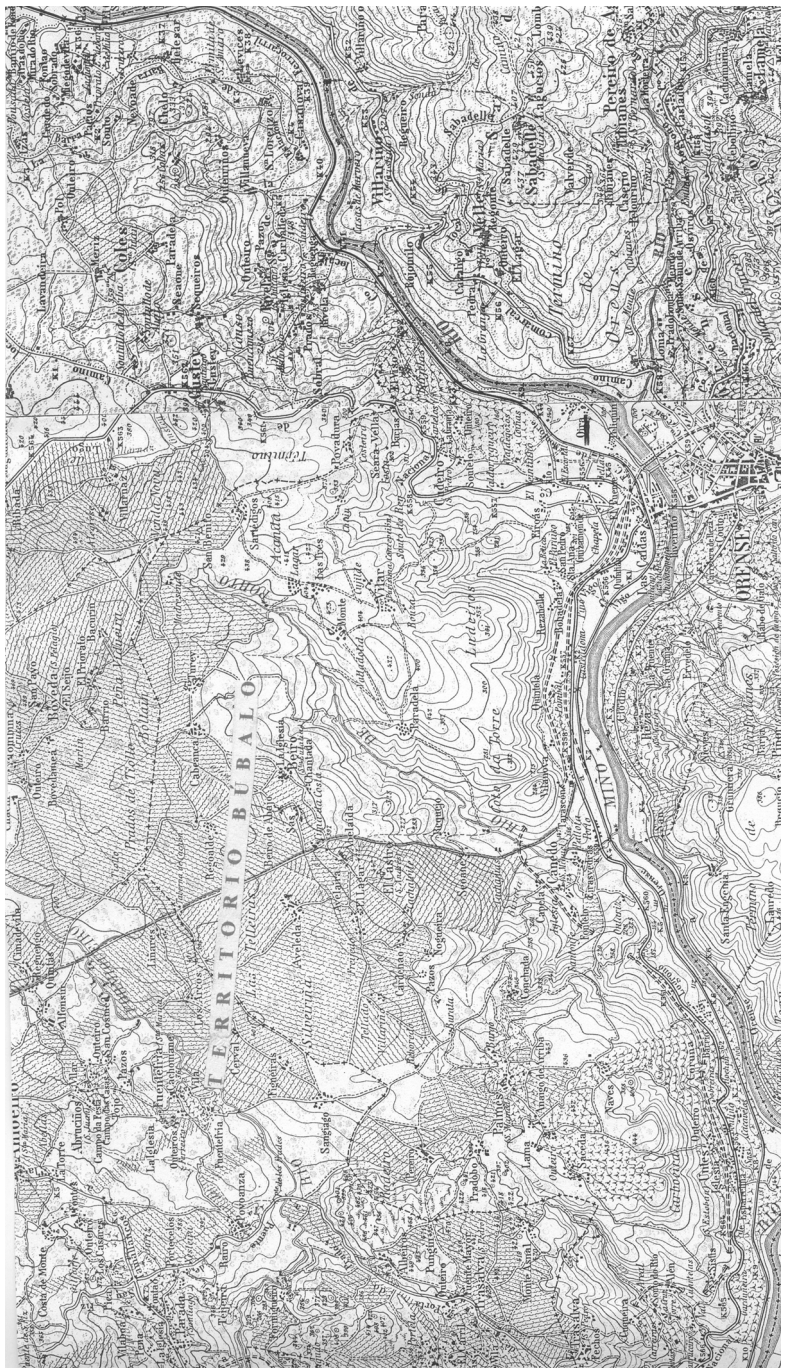
No1363, *ciudade de* **Orens, Dourens**; no ano 1376 repítese dez veces **Ourense**.

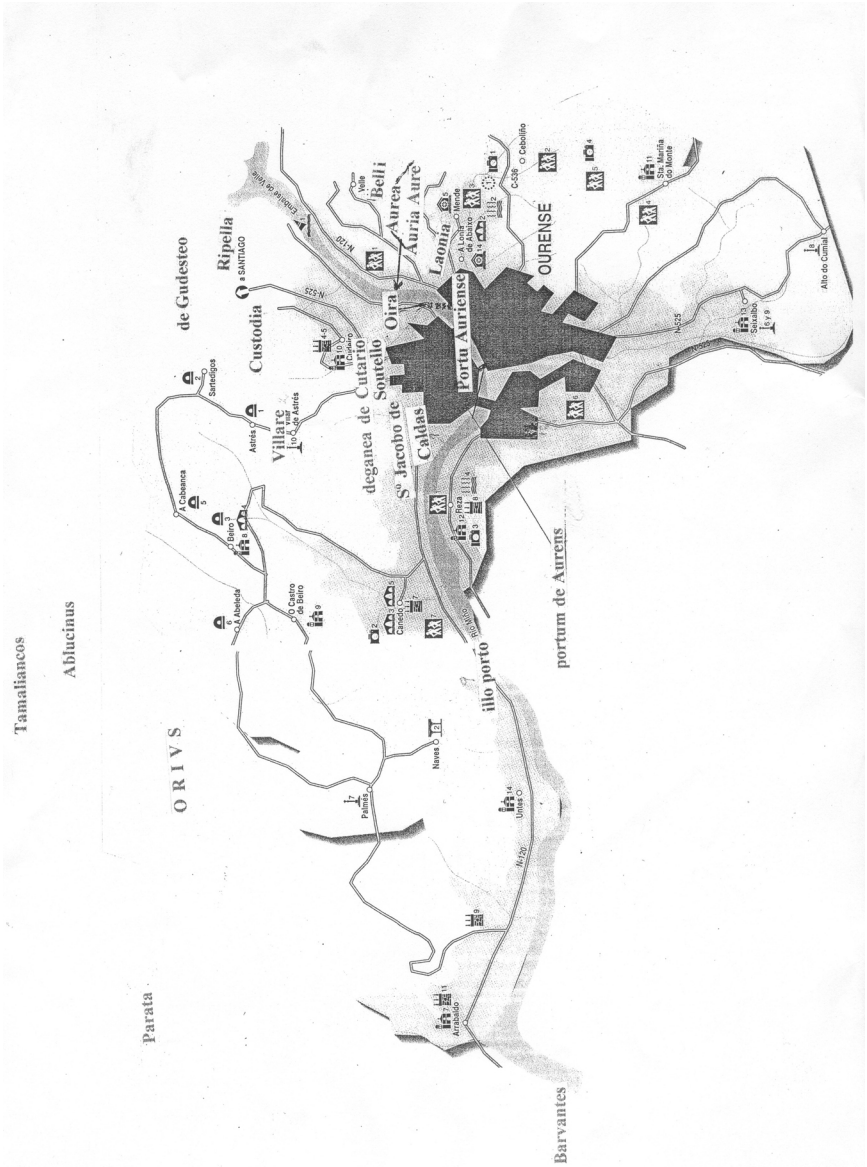
Deica 1491 (Devanceiros II) *ponte* **dOurense**, *iglesia* **de Ourense**, **en Ourense**, *Obispado* **d'Ourens**, *cibdade / cidade* **d'Ourense**, *Campo* **d'Ourense**, etc.

Podiamos multiplicar as citas. Coido que abondan para ver o proceso e a forma máis estabilizada, que é **Ourense**, a partir de **Auriense**, forma adxetiva do b.lat. **Auria**. É curioso ollar cómo ò tempo que vai perdendo o matiz de calificativo, se vai impoñendo o de apelativo a que chega ò comezar o séc. XIII; do 1204 vexo a última cita con **Ecclesiam Auriensem**.

Orense é a forma etimolóxica, a partir de **Oriense**, forma adxetiva da latinización vulgar **Oria**, en realidade a forma propia, prelatina, a que aquí atopan os romanos à súa chegada. É polo tanto a máis propia, pero non foi a máis usada ò longo da historia.

A loita entre formas é longa e sostida, inzando por adstrato; a fonética de acordo coas normas da lingua galega a partir de *Oriense, Auriense*- O recurso a **Auria**, así coma o semprego, é culto e artificial, à porfía deica o séc. XIV. **Oriense** chega a **Orense**, pois no 1363 temos a forma apocopada: *ciudade de* **Orens.** Gana a de máis vitalidade: **Auriense**, semiculta, con ditongo primario descendente propio do galego, cunha evolución normal: **Auriense> Aurense> Ourense> Ourens**(e); no séc. XIII houbo intento de apócope, de influxo áulico (Alfonso X), polo que aparecen algunhas formas *Orens / Ourens*, que desaparecen no séc. XIV. Así temos **Ourense**.


TERRITORIO BUBALO
ORENSE
MINO


Tamaliancos
Ablucinus
ORIVS
Parata
Barvantes
de Gudesteo
Ripella
a SANTIAGO
Custodia
Villare
Santedigos
Astrés
A Cabeanca
Beiro
A Abeleda
O Castro de Beiro
Canedo
Rio Miño
illo porto
portum de Aurens
Naves
Palmés
Unies
Arrabaldo
N-120
N-525
deganea de Cutario
Sº Jacobo de Soutello
Caldas
Oira
Portu Auriense
Belli
Aurea
Auria Aure
Laonia
OURENSE
Vella
Mende
A Lonia de Abaixo
C-536
Cebolfiño
Sta. Marina do Monte
Alto do Cumial
Seixalbo
Reza

Fr. Mª Damián Yáñez Neira

ARCHIVO ACTUAL DEL MONASTERIO DE OSEIRA

CAJA 104. *Documentación del Monasterio de Santa Ana de Madrid.*. 1. Fundación de una obra pía para casar doncellas pobres, por don Alonso de Peralta en Santa Ana de Madrid, 2/VII/1603. Ms original, forrado en pergamino de 95 fls.+ Fundación de mayorazgo otorgado por el mismo fundador del monasterio a favor de su sobrino don Urbán de Peralta, año 1609, fls. 60. Este manuscritos y los siguientes contenidos en esta caja, fueron adquiridos en Burgos en 1998.- 2. Transacción y concierto del Mayorazgo de Valtierra hecho con doña María Maldonado y Ocampo y Garci López de Chaves, marqueses de Cardeñosa y doña Isabel de Vivanco y Guzmán, hermana de la dicha doña María y su marido don Luis de Peralta y Cárdenas, Ms original, sin foliar, forrado en pergamino -. 3. Escritura de apartamiento otorgada por el abad y monjes de San Bernardo, quienes desisten y se apartan del pleito introducido contra don Luis de Peralta y sucesores, en la casa y mayorazgo de Alonso de Peralta...30/III/1667. Manuscrito original, forrado en pergamino, de 54 fls. de preciosa caligrafía.- 4. Requerimiento y diligencias practicadas en virtud de despacho del Sr. Nuncio, a pedimento de don Alonso de Peralta, al abad de san Bernardo de Madrid para que los días de Jueves Santo le diese la llame del Santísimo Sacramento. Ms original de 5 fls. forrado en pergamino. Van incluidos otros tres documentos sobre el mismo tema. 5. Ejecutoria ganada en juicio contradictorio por los Sres. Marqueses de Legarda, Patronos de Santa Ana de Madrid, orden de san Bernardo, con el abad y monjes de dicho monasterio sobre reintegro de 802 ducados en que se intentó hallarse desfalcada la Renta de su dotación y otras cosas. Ms original, forrado en pergamino, a.1781, 37 fls. sin numerar.- 6. Certificación del visitador general de la regalía de Casa Aposento por donde consta los censos enfitéuticos que corresponden al vinculo de Peralta, 1756-1761, Ms forrado en pergamino, de 67 fls.. preciosa caligrafía, adquirido por la comunidad.-

CAJA 105. 1. Título de una capellanía a favor de Fr. Ángel de Ochoa, monje de Sandoval, 1702. un folios.- 2. Poder otorgado por don Alonso de Peralta en favor de su sobrino Gabriel de Peralta para que en su nombre compusiese las diferencias existentes entre dicho señor y la orden de San Bernardo sobre la fundación del monasterio de SANTA ANA DE MADRID, 24/VII/1609. Dos doctos.

originales.- 3. Documentos originales sobre la obra pía para casar doncellas, fundada en Santa Ana de Madrid, por don Alonso de Peralta, fundador del monasterio.- 4. Nombramiento de capellán hecha por la marquesa de San Esteban en la persona del padre Juan Campuzano, definidor general y abad de Valparaíso, San Martín de Castañeda y Ovila, por muerte de fray Crisóstomo García, abad de san Martín de Castañeda.- 5. Pleito que doña Victoria de Grimaldo litigaba con don Urbano de Peralta, sobre la habitación de san Bernardo en el monasterio de Santa Ana. 1699.- 6. En este legajo hay apuntes que me sirvieron para hacer el avance de abadolodio de Santa Ana en 1997. Hay un documento interesante sobre el estado de la hacienda en 1764. Se señalan algunas fuentes documentales y algunas obras que tratan sobre el monasterio, facilitadas por la Sta. Elena Casas Castells, de Madrid. Acompaño abadologio.- 7. Los enviados del amor, interesante trabajo sobre mongolismo, trabajo de Jesús Muñoz Sancho, elaborado ante un caso experimental.- 8. Reparos sobre los cargos que el P. Díaz hace a los padres administradores de Carracedo, a.1744. Interesante documento del ms existente en Cacabelos.- 9. Algunos datos sobre fr. Andrés Cid, monje de Sobrado y obispo de Orense.- 10 Borrador de una monografía sobre el monasterio de San Salvador de Benavente; no está publicada. Se hizo otra mayor que se halla inédita. Lo único publicado es otra que salió en Archivos Leoneses.(P.D.)- 11. Borradores de algunos escritores españoles para poner al día la Biblª cisterciense española, que no llegó a realizarse, por haberla empobrecido al quitar las órdenes militares y los autores portugueses.-12.Lista de escritores antiguos de la orden, extractada principalmente de la P. L. por dom Anselmo Le Bail, hacia 1930-40.-13. La capilla real castellano leonesa en el s.XV. Trabajo histórico enviado por el autor José Manuel Nieto, de 48 fls, y 14 documentos, que no sé si está publicado.-

CAJA 106. Escritos del padre Germán Díez Martínez, monje de este monasterio, + 27/IX/1992. 1. Borrador de la obra de san Elredo, *Espejo de Caridad, pgs. 66+39-43*.- 2. Apuntes íntimos. Reglamento particular- plan de vida de un monje, máximas de perfección, 3. Pláticas espirituales de sus primeros tiempos de sacerdote. Pgs. 75.- 4. Sermones predicados en 2937-1939 siendo capellán castrense a los soldados, durante la guerra y en el hospital de San Servando de Toledo, pgs. 156.-5. Sermones a los prisioneros –en su mayoría sacerdotes- vascos que se hallaban concentrados en San Isidro de Dueñas, al frente de cuya prisión había un señor que estaba cojo, 1939-1940, pgs. 159.- 6- bis. Continuación con el mismo contenido del número anterior. Pgs. 135.- 7. Sermones de las principales fiesta del año, toma de hábito y profesión religiosa. Pgs. 97.- 8. Edéntica temática del ms anterior, pgs. 94.- 9. Pláticas diversas sobre las verdades eternas, las virtudes, vicios... pgs. 135.- Miscelánea espiritual: preciosa selección de anécdotas y hechos de diversas materias religiosas y profanas, de las cuales se extrae una moraleja edificante. Pgs. 136.- 11. Sermones de profesiones y tomas de hábito, predicados en Alloz 1947- 1953. Pgs 158-. 12. Homilías litúrgicas del tiempo

y de los santos y temas morales, pgs. 253. Advierto que este manuscritos –y el que sigue- Posiblemente sean de su hermano el padre Francisco, muerto de accidente en Toro en 1954; me parece caligrafía distinta.- 13. Pequeño opúsculo sin paginar sobre la manera de cantar sabiamente.- 14. Extractos de ejercicios espirituales, pgs. Es de advertir que todos los ms llevan su índice correspondiente, y la caligrafía es preciosa.

CAJA 107. 1. SAN MARTÌN DE CASTAÑEDA: Parte del tumbo del AHN de Madrid, códice 1703. Contiene la hacienda que tenía el monasterio por multitud de pueblos de la comarca. Obra de gran interés para el conocimiento de la zona. Van incluidos en este legajo media docena de documentos manuscritos, al parecer extraídos de algún manuscrito tal vez del s. XVI. - 2. Intento de creación en Oseira de la BIBLIOTECA DE GRAHAM GREENE. De hecho se puso en marcha con todos los permisos necesarios y comenzó a funcionar, pero murió en la lactancia, porque el presidente o fundador de la misma don Leopoldo Durán Justo mandó suprimirla. Se consiguieron unos cien volúmenes de él / o sobre obras suyas , que constan en la actual biblioteca del monasterio.- 3. Amigos del Camino de Santiago de Sevilla. Facsímil de un precioso manuscrito escrito a máquina, 32 fls. en el que se contiene el itinerario de dicho camino desde Sevilla, con mapas, croquis, señalamiento de pueblo, monumentos, etc..- 3. SAN MARTIN DE CASTAÑEDA, borrador de 29 fls. En el cual se contienen los orígenes del monasterio y la comarca donde se halla asentado el monasterio. No lleva título de autor, pero me figuro que es del padre Miguel de Prada, de los Paulinos , que luego publicó una obra que trata de los primeros siglos del monasterio.- 5. AREVALO – GÓMEZ ROMÁN. Fotocopia de documentos del s. XII en que se habla de que en este monasterio hoy de religiosas, hubo antes monjes, que siguieron allí hasta las primeras décadas del s. XIII. Por lo tanto, echan por tierra lo que se viene diciendo, de que se fundador allí las religiosas en 1200.- 6. AREVALO: *Murallas medievales de* -, Copia de un manuscrito interesante, creo que inédito, de Ricardo Guerra Sancho, vecino de la ciudad.

CAJA 108. Documentación moderna relacionada con archivos y bibliotecas, en la cual se contienen normas particulares sobre los mismos, cartas de solicitud, órdenes transmitidas por el ministerio o la Xunta, etc.- 2. Bula de 3-X- 1800, sobre exacción de un noveno extraordinario de todos los DIEZMOS de España. Real Instrucción. Traducida e impresa en 1831, pgs. 21.- 3. A) AROUCA. Museo de Arte sacro en Arouca, (monasterio cisterciense), por A, M. S. Montes, Porto, 1994. B) Documento de J. Márquez sobre Jurisdicciones señoriales galaico - leonesas al norte de Portugal.- 4. OSEIRA. Artículo del Marqués del Villar aparecido en Blanco y Negro de 1931. Interesantísimo, sobre todo por las fotografía que aporta del Baldaquino, en el cual se advierten una serie de relieves en la parte

alta, de los cuales sólo se conservan dos, la lactación y la enfermedad de san Bernardo. Aparece también una santa desconocida.- 5. SAN ANDRES DE ARROYO. Fotocopias de varios trabajos sobre este monasterio que sirvieron para la elaboración de la guía editada por *Edilesa*.- 6. Serie de Cartas y documentos escritos por don MANUEL F. LOPÈS, bibliotecario de Póvoa de Varzim, gran entusiasta del Císter que ha trabajado mucho y sigue trabajando para llevar de nuevo la orden a Portugal. La correspondencia es modelo de bien decir y profundidad filosófica.

CAJA 109.- 1. Palacio de Juan II o las Casas Reales de AREVALO, Y Constituciones y Actas de la Cofradía de Ntra. Señora de las Angustias, patrona de dicha ciudad, con entradas y salidas de hermanos durante los últimos siglos. Por Ricardo Guerra Sancho, hijo de la misma ciudad. –AREVALO: Borrador inédito con la biografía de sor Catalina del Espíritu Santo, monjas cisterciense de Santa Mª la Real de dicha ciudad e hija de la misma, por Constancio Rodero Sanz, autor de otra biografía que se editó hace más de medio siglo.- 3. MEIRA: - Acta de Cesión del inmueble hecha a favor del Ayuntamiento de la villa al poco tiempo de expulsar a los religiosos en 1835. Sigue la relación manuscrita de la documentación generada por el inmueble hasta fines del siglo XIX, existente en el Archivo prov. de Lugo.- 4.- Pequeño artículo conteniendo las fundaciones religiosas en el valle del Duero en Portugal, tanto cistercienses como de otras órdenes. -5. Legajo con recortes de prensa variada, entre la que destaca la relacionada con la visita de la REINA SOFÍA al monasterio de Oseira para otorgar a los monjes el Premio Europa Nostra. También hay un trabajo relacionado con el hallazgo de un manuscrito desconocido de san Juan de la Cruz...

CAJA 110.- 1. BEATO RAFAEL. En esta carpeta hay abundante contenido, muy interesantes, sobre todo las Deposiciones de los Duques de Maqueda, de los familiares, artículos míos que han salido no sé dónde, fotografías del traslado de los restos en cuyo acto hice de secretario, etc..- 2. Compartimentos y actitudes religiosas en el archivo de la Mitra de Zamora, 1893-1914. – 3. Conferencia del padre Gil de Muro en Burgos en 1990, sobre tres obras aparecidas sobre el Beato Rafael.- 4. Catálogos de fuentes sobre el Císter existentes en diversos archivos y bibliotecas, abundando las relacionadas con San Bernardo de Burgos y Gómez Román (Arévalo). Resúmenes de conferencias y comunicaciones tenidas en Orense el Centenario de San Bernardo en 1998, cuyos trabajos completos figuran en los dos tomos de Actas que salieron con tal motivo. - 5. TAROUCA. Expediente elaborado por la Comisión de Fabrica de la Parroquia, dando cuenta de la situación de los monasterios portugueses, que se están desmoronando. ¡Lo mismo sucede con los españoles! Sigue en pequeño trabajo sobre el monasterio de LAFÔENS durante la reconquista cristiana.

CAJA 111. 1. COLEGIO DE SAN BERNARDO, EN COIMBRA. Algo sobre sus orígenes, así como lista de catedráticos cistercienses y otros datos interesantes relacionados con el colegio y algunos monasterios. Sigue un trabajo sobre *O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa, s. XIII- XIV.* BENAVIDES, fotocopias de documentos del códice 712 del la B N que fueron publicados en la rev. Tello Téllez de Meneses por Luis Fernández. MONFERO, Intento de restauración cisterciense en el s. XIX, extraído de los documentos existentes en el archivo de la casa Generalicia de Roma de la C. O. Advierto que casi al mismo tiempo salió otro trabajo mío en ABRENTE, elaborado a base de los documentos de Oseira. Los dos artículos se completan. Con el artículo del padre Gibert Turruel va un pequeño trabajo sobre los orígenes del monasterio. 2. Expediente del Arquitecto Tejuela Juez sobre la restauración de VALDEIGLESIAS, bien poco se hizo, porque si estaba todo en ruinas, las mismas ruinas siguen esperando que vayan monjes como los de Oseira que tenga otros criterios en la restauración. CARRACEDO, Serie de tarjetas y notas relacionadas con la pretendida restauración de este monasterio, sobre el cual podemos cantar la misma música que del anterior: Ruinas había, y ruinas siguen después de la restauración. – 3. En este legajo van de una docena o dos de GRABADOS de los siglos XVIII y XIX, la mayoría tomados de antiguos misales. Hay uno de la Virgen de las Ermitas tal vez del s. XVII, muy deteriorado. 4. 1) Memorial de bienes de don Mateo Núñez de Velasco, vecino que fue de Villafranca. XVII? Una hora. 2) Venta hecha en san Payo de Diomonde, por Francisco Feijoo y su mujer, a Juan Rodríguez, cura de Belesar, año 1619. Hay un árbol genealógico de los poseedores de la Casa de las Cortes, otros documentos.del s. XIX. 3) Se habla de la casa de Naya, en santa María de Sanfiz. 4) Documento moderno en que se contienen datos preciosos de la Virgen de Armada, devoción y culto. (Parecen de don Armando Araújo).28 fls. 5) Proyecto de electrificación de varios lugares de las parroquias de Brozas, Castro de Rey Ourense y Remesar, de los ayuntamientos de Saviñao, Bóveda y Paralela. Año 1962. Contiene planos, presupuestos y gráficos.

CAJA 112. 1) PASTELERO DE MADRIGAL. Conferencia pronunciada en Madrigal de las Altas Torres en 1995, sobre el famoso personajes. 14. Fls. Historia de Gabriel de Espinosa según un manuscrito de la época. 52 fls. Advierto que por mi parte hice otro trabajo idéntico y ofrecí la transcripción de otro manuscrito que hay en la biblioteca de Oseira sobre dicho personaje, desmintiendo cuanto se viene fantaseando sobre los amores de doña Ana de Austria con dicho pastelero. Salió publicado en Hidalguía. 2) Proyecto museográfico de exposición temporal "Los monasterios Cistercienses, Por Juan Suero Sosa. 3)Algunos documentos particulares sobre don Fernando Asensio, beneficiado de la S.I.C. de Ourense, bienhechor de la biblioteca de Oseira, Entre ellos hay un curioso "Himno de los Bedoyanos", en gallego, escrito con motivo de una con-

vivencia que tuvieron en 1981. – 4) Sexxâo de Poesía. Alcobaça, 1991. en portugués.- 5) MORERUELA. Pequeño estudio sobre el Tumbo de este monasterio, descubierto hace unos años en Benavente, por Juan Antonio Vega Casado.- 6). SAN CLODIO. Fotocopia de una carta hecha a petición de don Alvaro de Sotomayor, conde de Camiña, para que se le devuelvan los bienes y vasallos que el abad de san Clodio le tomó estando él preso en Portugal. un documento de 20-III- 1489. Va la carta original y la transcripción en letra del XVII. – 7) Varios trabajos en portugués sobre SANTA MARÍA DE AGUIAR, O SANTUARIO DE LA ABADÍA. BIENES DEL MONASTERIO DE SALZEDAS. 8) OVILA. Pequeño trabajo en el que Merino de Cáceres lamenta el desdichado final que tuvo este monasterio, con motivo de habérselo llevado los norteamericanos para edificarlos en una ciudad de América. Se aportan fotografías de los que de trataron sobre este punto. Desde luego es una gran pena perder el patrimonio que nos legaron nuestros mayores, pero al ver tanto monasterio convertido en ruinas, ojalá se los llevaran todos los americanos, para conservalos como reliquias en los parques principales de las ciudades. Esto lo dice un quidam que ama a España tanto o más que el primero. 9) Fotocopia de una carta real ejecutoria sobre el origen de la Feria de CARBALLIÑO. O nacemento da feira 1661 – 1728. Pgs. 33-103.

CAJA 113.- 1) Apuntes espirituales, conferencias y correspondencia variada del PADRE HONORIO.- 2) Conferencias propias y del abad General, de las que suele pronunciar éste en los capítulos generales. He aquí los principales temas de las mismas: (Circulares) Fidelidad a la vocación. Alejamiento del mundo. Vida contemplativa. Pobreza. Trabajo. Vida común. Misiones.(A los abades): Formación de los jóvenes, estudios. Infantilismo. Amar a sus hijos. Atraer a sus hijos. Gobernara a sus hijos. Formar a sus hijos. Activismo. Alejamiento del mundo. Historia de las adaptaciones. Contemplación y penitencia. Nuestra Vocación. Obligación de tender a la perfección. 3) Fajo de cartas y conferencias revueltas que no sé decir si son del padre Germán o del padre Honorio. Algunas cartas llevan nombre de cada uno de ellos otras, las conferencias, no lo llevan.-

CAJA 114. 1). Padre HONORIO, correspondencia de diversa índole. 2) OSEIRA. Historia del clérigo nigromante que amonesta a su amigo el supuesto abad don Lorenzo, a fines del s. XII, por Jaime Ferreiro Alamparte. 3) Algunas notas insignificantes sobre mis modestas aportaciones a la Gran Enciclopedia Gallega y al Diccionario de Historia Eclesiástica. 4) Documentación medieval de la Catedral y del Archivo Histórico de Zamora. Hay la regesta de los monasterios de MORERUELA, VALPARAÍSO Y SAN MARTÍN DE CASTAÑEDA. + El monaquismo y la economía rural.- 5) Guión de Arturo Luna, que trata sobre los ermitaños y los monjes, que debió servir para radiar,- 6) Entre el vino sacro y el

profano: caminos de la Música, Conferencia de Linage Conde. Id. La paleografía gregoriana, 7) Derribo del Convento de Santa Ana de Madrid, de religiosas carmelitas, en 1809. 8) Documentos originales de 1841 y posteriores sobre foros en Santa Comba de Gargantós. 9) Indices del contenido de las cuatro tomos de actas del congreso celebrado en 1998 en Ourense, sobre él Císter en Galicia, Portugal y antiguo Reino de León y Asturias. Se añade la lista y dirección de los colaboradores que tomaron parte en el mismo. 10) Estudios del canónigo J. Goñi Gaztambide, sobre el obispo de Pamplona ARIAS TEIXEIRO ,monje benedictino e hijo de la aldea de Cabanelas, aparecido en "Hispania Sacra" en 1967. Desarrolla su actuación en la diócesis, no la desarrollada en Valencia, de donde fue nombrado arzobispo. Sobre él tengo una pequeña biografía pequeña, todavía inédita. 11) Revista CISTERCIUM. Multitud de datos relacionados con la revista, entre los que destacan la lista de intercambio con otras, cuantas, proyectos, y cantidad de noticias relacionadas principalmente de cuando el P.D. era vocal de la misma, hacia 1960-70.

CAJA 115. 1) Resumen de autores cistercienses portugueses que trae el diccionario de Innocencio.- 2) Lote de imágenes antiguas barrocas, aparecidas hacia 1999 en un refugio oculto del monasterio de SAN CLODIO, cuando se llevaban a cabo obras importantes en dicho monasterio. No dejan de tener su valor en el momento que las restauren.- 3) Monografía inédita sobre el monasterio de OIA, de la profesora de Arte Marta Cendón. Al final lleva el catálogo de Abades.- 4) El monasterio de Santa María de SACRAMENIA, por José Manuel Merino de Cáceres. Fotocopia de la obra impresa en 162 pgs,, con ilustraciones. 5) Monasterio del SALVADOR de Benavente. Notas particulares sobre fuentes de su archivo y algunas tomadas por don Vidal Aguado, que en su mayoría han sido utilizadas en trabajos impresos. Hay una copia del documento fundacional- 6) *Itinerario cisterciense da Galiza a o Barroso.* Curioso fascículo ilustrado en color con fotografías de a Franqueira, san Clodio, Oseira, Junias y algunos pueblos.- 7) Algunos datos impresos y de prensa aparecidos cuando su beatificación y canonización sobre san JOSÉ ESCRIVÁ DE BALAGUER. Ya sé que no goza de buena prensa no sólo entre los seglares, sino también en el clero, pero no me arrepiento de lo que dije en una homilía mucho antes de ser beatificado. Algo así: "Dadme otro sacerdote que arme en el mundo una "revolución" espiritual tan tremenda como él, y yo propondré que se le beatifique sin proceso alguno. Esto lo dije sin ser del Opus ni estar aconsejado por nadie de la Obra. Es la verdad. Si en Francia o en Italia ves a uno que tire piedras contra España, no preguntéis de dónde es: español tiene que ser.- 8) Algunos documentos sobre la reapertura de OSEIRA en 1966. 9) Parte de un códice existente en el AHN de Madrid, posiblemente del s. XVI, en el cual se habla de los Usos de la Congregación de Castilla. Fotocopia del original.- Carta original de fray CIPRIANO DE LA HUERGA,

monje de Nogales, a don Antonio de Rojas, ayo del príncipe don Carlos, s. XVI, fotocopia. 16 fls.

CAJA 116. 1) Dossier de documentación y registro de trabajos aportado al congreso de san Bernardo en Orense, para la vuelta del Císter a Portugal. Vistoso legajo ilustrado, así como los que le siguen en esta caja, hechos por MANUEL LOPES, bibliotecario de Póvoa de Varzim. 2) Les abbayes cisterciennes portugueises dans la seconde moitié du XXe Trabajo del padre Cocheril en el cual se refiere una noticia de cada monasterio y se ofrece la fotografía principal. 3) Monasterio de Santa María de JUNIAS, notas para su estudio y evolución arquitectónica., por Mario Jorge Barroca.- 4) Los ANALES DE FRAY ÁNGEL MANRIQUE, 39 fls. Estudio presentado por Fr. Mª D.Y., en un congreso de Cóbreces en 1994, en el cual se hace una valoración de los mismos y se rebaten a ciertos autores que los critican, cuando ellos meten la pata en nuestros tiempos, pero sobre todo se rebate a un escritor extranjero que dice de el que corporalmente era un monstruo. 5) O valor histórico de FRAY ANTONIO BRANDÂO, monje de Alcobaça, 22 fls. Sigue un pequeño estudio sobre los sepulcros de don Pedro y doña Isabel, del mismo monasterio, por José Augusto Seabra. 7) El Monasterio de SAN JUAN DE TAROUCA, por María Elena da Cruz Coelho. 8) Guía turística de Santa María de AGUIAR, POR José Canario Martins. 9) Santa Cruz de Coimbra y SANTA MARÍA DE ALCOBAÇA, por Joaquín Veríssimo Serrâo. 10) La orden del Císter en el Archivo de la Universidad de Coimbra. Hay datos curiosos sobre algunos monjes, uno de ellos guerrillero contra los franceses, y fray Buenaventura, que fue nombrado arzobispo de Evora, mas al advenimiento de los constitucionalistas se vio obligado a marchar para Roma. 11) Hospedería monásticas en la provincia de Ourense, fr. D. Y. Id. LOS ESTUDIOS EN LA CONGREGACIÓN DE Castilla. Conferencia en Cóbreces hacia 1994. Id. Centenario de un alma de selección. Trabajo inédito sobre sor PILAR VEGA Vega, monja del Salvador de Benavente. Como d ato curioso, se hicieron las primeras pruebas en la rev. *Lucensia* pero luego desistieron con la disculpa de que era largo el trabajo. 12) Apuntes de diversa índole que han servido, en su mayoría, para mis trabajos sobre el monasterio de FERREIRA DE PANTÓN.

CAJA 117. En el año 1981, se celebró en el monasterio de Santa María de HUERTA el IV centenario de la muerte de fray Luis de ESTRADA, monje y abad de dicho monasterio. Como se trata de un personaje de relieve cultural y por su vida de perfección, los monjes de dicho monasterio organizaron grandes actos, siendo uno de los principales recoger todas las fuentes conocidas en que se trata él para poder estudiar y calibrar debidamente su persona. El principal promotor de estos trabajos fue fray Luis Esteban, abad a la sazón de dicho monasterio

–muerte algunos años después en plena juventud. 1) En esta primera carpeta se hallan multitud de trabajos fotocopiados que llevan este título: *Textos e imágenes recopilados por Julio Gómez de Salazar y Alonso.* Se abre con un sermón de 85 fls que el propio Estrada predicado en el Colegio de Alcalá en 1565. – Siguen las fotocopias de las extensas referencias que sobre el sujeto tratan los autores más conspicuos y de mayor fama de la orden. Todos los trabajos son dignos de destacar, pero entre ellos está el del padre Eriz, benedictino, quien en la Historia de las grandezas de Avila , trae el origen de la familia Estrada, a la que perteneció nuestro monje. 2) Continúa en esta carpeta toda una serie de trabajos alusivos a fray Luis de Estrada, entre los cuales merece destacar la fotocopia de un manuscrito suyo en el cual se habla de la vida de don RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, arzobispo de Toledo, inhumado en Huerta. Con todas estas fuentes y los trabajos aportados por los distintos especialistas en la semana de estudios que se celebró, se compuso una preciosa obra que está difundida por las principales bibliotecas. 3) Escrituras relacionadas con los 604 mil maravedís de principal 1 30.200 maravedís de renta a razón de veinte que se compraron de don José del Río y doña María Enríquez de Castro, su mujer, contra el concejo de la villa de Arévalo, en relación con el monasterio de Santa MARIA LA REAL de dicha villa. Documento existente en el archivo de la villa..

CAJA 118.- 1) Documentación variada y original perteneciente a las villas de Tolosa y Santa María de Ugarte, en la diócesis de Pamplona, año 1610.- 2) Contiene este legajo cinco memorias o fundaciones de capellanías en diversos lugares de la comarca del sur de Soria. Documentos originales del s. XVIII.- 3) Testamento del presbítero beneficiado de Corbera en el valle de Toranzo, residente en el hospital de Ntra. Sra. de la Concepción, "pariente y de la casa del Serenísimo rey de Escocia". extramuros de la ciudad de Burgos, año 1579. Documento original de 4 fls,, por ambas partes, legible, pero mala conservación-.- 4) Curioso manuscrito de unas 50 hojas escritas por ambas caras, sin paginar, 15X20 cms, forrado en papel oscuro, en el cual se contiene la Historia de CIUDAD RODRIGO. Se divide en capítulos. El 1º lleva por título: "Del sitio y fundación de la ciudad de Ciudad Rodrigo, de los diversos nombres que ha tenido y de sus columnas. Lleva una serie de inscripciones y un resumen de algunos personajes que han salido de ella. Ignoro si está publicada. Me da la impresión de que el autor –que no lleva nombre, aunque es posible que lo diga dentro del texto- no debía ser muy experto en la historia, pues al hablar de Cristóbal de Castillejo no menciona para nada su calidad de monje de Valdeiglesias durante algún tiempo. 5) Pliego de seis folios en que se habla de una capilla dedicada a la Virgen del Carmen en Noia, fundada por don Jerónimo Durán y se trata de la manera de proceder al pago de las misas concertadas para mantener el culto. Aparecen en la tramitación del concierto don Fernando María Carantoña y Mendoza, Conde de Medina y Contreras, vecino

de Noia.- 6) Justificación dada por el Cabezalero Manuel Alvarez en el ayuntamiento de Puenteareas de que han sido pagados al Cabildo de Tui los derechos que anualmente le correspondían por derecho foral.- 7) Executoria o instrumentos de Hidalguía de Sangre; por los apellidos de Meléndez Fuete Encalada y Mohanes. Manuscrito original, forrado en cartoné de la época, sin los cierres de seda. Se abre con un escudo original en color en la primera hoja, y en la segunda aparece este título: "Línea de los Meléndez, Fuente Encalada y San Martín de Ciudad Real, a la que sigue el árbol genealógico que se inicia en 1599. Está sin foliar, comprendiendo unos sesenta o setenta folios, próximamente. Se trata de un manuscrito original, muy valioso.- 8) Real provisión del Real tribunal expedida contra el Sr. Conde de Medina y Contreras, vecino de la villa de Noia. Año y782. Documento original de la época, sin foliar.

CAJA 119. PADRE GERMÁN DÍEZ. 1) Libreta con algunos apuntes espirituales extraídos de diversos autores. Son pocos. 2) Esta carpeta contiene unas pocas conferencias de ejercicios espirituales que dio a las teresianas de Dueñas en 1942 no el padre Germán, sino su hermano carnal el padre Francisco que murió de accidente en el seminario de Toro en 1954. Lo deduzco de la letra de éste, que me es muy conocida. 3) Borradores de sermones del mismo padre Francisco predicados a la comunidad en capítulo en las fiestas: san Pedro, Visitación, Circuncisión, Domingo de Ramos y profesión religiosa. 3 –bis. Id. Id.- 4) Borradores de pláticas del padre Germán, en tomas de hábito y profesiones. 5) Apuntes sobre un curso de francés que dio un monje belga en san Isidro allá por el año 1962..- 6- Apuntes diversos, licencias ministeriales. 7) Algunas conferencias del padre Germán.- 8) En esta carpeta hay incluidos los carnets y algunos pasaportes de los tres hermanos: Padre Francisco, Germán y hermano Angel. Como dato curioso los tres hermanos únicos del matrimonio ingresaron en la Trapa de Dueñas, y al fallecer la madre, entró también el padre que falleció allí de hermano lego con el nombre de fray Tescelino. 9) Libreta con apuntes de espiritualidad. Acompaña otra con apuntes sobre los orígenes del Císter, de autor desconocido, que no era muy experto.

CAJA 120. 1) Fotografías halladas entre los apuntes del padre Germán. Algunos monjes me son conocidos, otros no.- 2) Explanación de los Salmos, sólo unos pocos, por el padre GERMÁN. 3) Apuntes teológico morales de id.- 4) Fichas marianas que pertenecieron al padre HONORIO ARCE, seguramente para sus conferencias marianas a la comunidad o al pueblo.- 5) MONFERO: Copia del catálogo abacial del códice 114-B del AHN de Madrid. Como dato curioso he de advertir que las correcciones que lleva al margen en los primeros son de fray Ambrosio Alonso, monje de Carracedo, natural de Beade (Ourense), que fue abad de Monfero.- 6) Historia del monasterio de MONFERO, por José López Sangil,

86 fls. Estaba destinada para el Monasticón, pero luego salió otra más reducida. 7) El Arte en el monasterio de Monfero de SOBRADO, por Dolores Ribadulla, para la misma obra. 8) El monasterio de ARMENTEIRA, historia y arte, por R. Tobío Cendón, para la misma obra del Monasticón, pero salió muy recortado por razón de espacio. 9. Dos conferencias sobre Santa BEATRIZ DE SILVA, una defendiendo su contacto inexcusable con el Císter y vida en Sto. Domingo el Antiguo, de P. Patricio Guerin, y otra sobre su ascendencia familiar.

CAJA 121. 1) Correspondencia del señor Ameal González, gran entusiasta del Císter, perteneciente a la sociedad de AMIGOS del Císter, de la Común Observancia, radicante en Poblet. a) Con San Isidro de Dueñas: Casi todas las cartas son del Hº Pablo García Górriz. b) Con Oseira: hay una o dos del padre Ildefonso, primer superior, varias del padre Ernesto, algunas del padre Lope, una del padre Gonzalo, y de los demás superiores que siguieron después. Por supuesto, también las hay mías. c) Con el monasterio de Poblet: algunas de los primeros monjes que abrieron el monasterio hacia 1940, algunos extranjeros, y varias del padre Garreta. d) Con el monasterio de san Pedro de Cardeña. e) Con el monasterio de Sobrado. Hay dos con el padre Antonio Fernández Cid, restaurador del monasterio. f) Con Roma, Hay un par de ellas de el abad general Bernardini. g) Con la abadía de Cóbreces. Casi todas son del padre Ceferino García. h) Con el monasterio de Huerta. 2) Precioso álbum que lleva por título: Ramillete literario dedicado al catedrático de retórica y poética don Clemente Cortejón, por sus alumnos en el curso 1884-1885. Escritura manual a modo de fotocopia, imposible en aquellos tiempos. Cada trabajo, de preciosa caligrafía, está firmado por el interesado. Encuadernado en tela. Está si paginar. 3) Crisóstomo HENRIQUEZ Traducción de la obra latina PHOENIX REVIVISCENS, sólo escritores españoles, por don Zacarías Prieto. No se ha publicado aún porque contiene errores y hay que corregirlos antes.- 4) Precioso manuscrito encuadernado en pergamino de la época y con sus broches auténticos, que lleva este título: *Monstruosa vida del Rey Dn. Pedro de Castilla llamado el Cruel, por ANTONIO PÉREZ.* 82 fls. De letra clara per muy espaciada, que puede ser de fines del s. XVII o comienzos del XVIII. Como no lleva ni una sola nota ni, ni capítulos, sino que comienza como una carta ejecutoria y termina de la misma manera, y ni siquiera lleva índice, nos deja en la incertidumbre si será verdad todo lo que dice. Al menos a mí no me merece mucha fe por la carencia de estas. El catálogo de la librería POVIL de Barcelona, donde fue adquirido, daba a entender que sería obra desconocida. Fue costeado por la comunidad en 150.000 pts.-

CAJA 122. 1) ANÓNIMO, *Los arcanos mayores del Tarot*, Meditaciones. Prólogo de Hans Urs von Balthasar. Obra fotocopiada.- 2) Fotocopia de una tra-

ducida posiblemente del italiano donde se narran las apariciones de la Santísima Virgen a una señora de San Damiano en 1964. Se narran mensajes y curaciones. 3) Serie de mensajes comunicados por la Santísima Virgen. En francés.- 4) Fotocopia de una obra curiosa sobre GOLPISMO MILITAR. Se aportan gráficos, mapas y hasta en la primera página hay escudo del Vaticano, la Tiara y las Llaves de san Pedro, con este título: " La doctrina de los Santos Padres". 5) MONFERO. Documentación variada existente en el Archivo Histórico Diocesano en la cual se contienen inventarios de las existencias de ornamentos sagrados y utensilios que había para el culto en 1843, a los pocos años de la expulsión de los monjes. Se añade también preciosas noticias sobre el intento de reapertura del monasterio hacia 1882, sobre todo unas muy desconcertantes del principal propulsor de la reapertura, que se titulada primer ABAD DE MONFERO, título sacado del bolsillo de su pantalón. Antes de dos años fracasó rotundamente y se fue por esos mundos de Dios haciendo fechorías, engañando a obispos y demás. Se decía Dom Manuel Antonio Díez, que no era ni monje ni nada, sino un vivales. 6) Copia de una obrita sobre SAN CHARBEL MAJLUE, monje de la orden libanesa maronita , beatificado por Pablo VI. Se habla sobre el Líbano y la iglesia Maronita.

CAJA 123. 1) Documentación original de la comarca de Monforte de Lemos: Foros y ventas en san Vicente de Pinol, San Payo de Dimonde. Castro de Ferreira, Piñeiro, San Román de Moreda y San Salvador de Moreda, Porto, San Julián de Villacayz, Santa Olaya de Veiro, Villacaiz, Santa María de Tuiriz, Recesende. Todos estos documentos originales son del s. XVII, se hallan en mejor o peor estado. Al comienzo tienen todos una notica indicadora del contenido. 2) Documentos variados en que se contienen dotes, rentas de diversas fincas en la comarca de Lemos. Muy deteriorados y muchos ilegibles. A. XVII. 3) Ventas en san Fiz de Laxe. Belesar, Santa María de Marrube, Sarria, Rosende. 4) Ventas, foros rentas y documentos privados por el etilo, pertenecientes al s. XVII. Muchos difíciles de leer. 5) Id. Id.

CAJA 124. 1) Monasterio de la Inmaculada Concepción de VILLARROBLEDO : Fotocopias de algunos documentos y datos modernos.- 2) En la Caja 104 hay algunos manuscritos relativos al monasterio de SANTA ANA DE MADRID. Aquí hay fotocopias de otros pocos que no caben en aquella caja. Se trata de fuentes inestimables que pueden servir para la historia de dicho monasterio. Acompaña una pequeña monografía mía. 3) Documentos relacionados con la Xunta, entre los cuales hay solicitudes y "memorias" que han servido para obtener diversas subvenciones. 4) Preciosa separata del jesuita Rafael de Ornedo, sobre los MÁRTIRES DE LA GUERRA CIVIL, al hacer la recensión de la obra sobre el tema de A. Montero, en la cual se hace una valoración muy

positiva del ejemplo que dieron a la Iglesia. Sobre todo, se pregunta si hoy se diera una persecución parecida, ¿se hallaría tanta fe en Israel? Lo dudo bastante, a juzgar por el indiferentismo religioso que se advierte por loquier Acompañan dos separatas una de Pérez Embid titulada *Violencias y luchas campesinas en el Marco de los dominios cistercienses. Castellanos y leoneses en la Edad Media.* La otra de M. Romaní: *El Burgo de Ribadavia* y Oseira, sobre jurisdicciones eclesiástica 1170-1244. 5. Copia servil del latín de los cincuenta SIMBOLOS DE LA REGLA DE SAN Benito, realizada por una profesora de Santiago, y que se está preparando para imprmirla. Se debe a un padre austríaco. 6) Testimonios jurados ante notario el 25/XI/2001, por fray D. Y., enviados en sobre cerrado a las religiosas del amor de Dios de Madrid, proponiendo la introducción del proceso de beatificación de M. **Cruz Rodríguez,** religiosa que fue general de loa misma congregación muerta en olor de santidad en 1970.- 7). Colección de semblanzas sobre religiosas cisterciense muertas en olor de santidad , de distintos monasterios, en su mayoría inéditas. Son dignos del mayor interés, dignos de sacar a la luz pública para que se vea que la santidad florece en nuestro días, porque la gracia está siempre a nuestro lado pidiendo que la dejemos actuar.

CAJA 125. En esta carpeta hay cantidad de mensajes mariano hallados en la documentación del padre Lope Nuño Gallas, quien tuvo que salir del monasterio en 1960 y vivió en Madrid hasta su muerte, fuera de la orden pero anclado su espíritu e ella.. Fue profesor de Filosofía. 1) Mensajes de (La Cruz Blanca) en que se hacen referencias a España y a su Caudillo Franco. 2) El tiempo que se aproxima. Trabajo del padre J. Luis de Urrutia, de 40 fls, 1985), en el cual reproduce una serie de testimonios sobre acontecimientos venideros y fin de los tiempos, basados documentación pontificia y revelaciones privadas.- 3) Fotocopia de 57 folios todos de un manuscrito privado sobre el tema siguiente: *Maríe- Julie Jahenny, la stigmatisee bretonne,* editada por "La Association des amis de Marie-Julie.- 4) Facsímil sobre el opúsculo titulado : *Los hechos de Ezquioga* ante la razón y la fe, por fray Amado de Cristo Burguera y Serrano, O.F.M., Valladolid, 1934 , 27 pgs.- 5) Serie de mensajes o *Predicciones comunicadas a través del Trompetero.* Son más de una docena de fascículos de ocho o diez folios. Están presididos por la imagen de una Virgen con el Niño en brazos, sobre la cual hay este título OUR LADY COMESTO AUSGTRALIA. Se trata de una serie detallada de futuros acontecimientos futuros en los cuales se predicen sucesos de la Iglesia y de los estados, sobre todo relacionados con guerras y cataclismos. Desde luego no he tenido curiosidad de mirarlos, porque me parece que hay mucha fantasía y credulidad. Quizá otros con más fe pueden creer en ellas; yo, como Tomás: "Si no meto el dedo el la llaga, no lo creo..." Al final hay un doble titulado: Mensaje dado por la Santísima Virgen al vidente Ángel Muñoz en el Monte de Alcira (Valencia) el 15 de marzo de 1987.- 6) En esta carpeta se halla

una variada documentación sobre las supuestas apariciones del EL ESCORIAL, documentos del arzobispado, informaciones periodísticas, con muchas ilustraciones, entre las que destaca la supuesta vidente, una mujer casada llamada Amparo, para unos –como siempre- una embaucadora, para otros, una elegida de Dios. Lo cierto es que ya apareció un documento del arzobispado aprobando la erección de una capilla en el lugar. Algo parecido sucedió en los orígenes de Fátima...

CAJA 126. 1) Traducción del Diálogo de San Elredo, sobre el alma. No señala quién la hizo, pero debe ser una de las obras traducidas por el padre Germán Díez, monje de Oseira, que salió publicada en Buenos Aires por nuestros padre de Azul. 2) Traducción del Espejo de la Caridad, de San Elredo, hecha igualmente por el padre Germán para la colección de Azul, aun que no se diga nada al comienzo.- 3) Traducción de los Sermones Varios de San Elredo, hecha igualmente por el padre Germán Díez para la colección de Azul. 4) Carta apostólica dirigida por el papa Pablo VI al cardenal Roy el 14 de mayo de 1971. Aunque habrá otraas fuentes donde se encuentre toda seguida y mejor legible, el hecho de que esté recortada a trozos y subrayada en colores, merece la pena hacerle el homenaje de que figure en el Archivo como testimonio de agradecimiento a don Luis Campo Fernández, que llevó a cabo esta labor y la utilizó para su vida.- 5) Fascículo de 185 fls. en inglés, en el cual se contiene un elenco de los título de trabajos publicados por monjes del Císter en diversas obras hasta el año 1988,. Los títulos de los trabajos están redactados en el idioma propio del monje escritor.

CAJA 127. 1) En esta carpeta hay cantidad de MATERIAL GRÁFICO muy interesante relacionado con el monasterio, sobre todo en los primeros años de reconstrucción –entre 1966 y 1980, principalmente. Destaca un manuscrito de tamaño cuartilla que contiene información gráfica de ciertos detalles de las obras, como son tejados, escaleras, columnas, etc., o sea, está la fotografía y a su lado una pequeña nota - mala caligrafía, hecha por el padre Martín García, el primer superior que tuvo la casa después de la restauración en 1966 -. Muchas fotografías están arrancadas. Aparecen muchos religiosos en las distintas obras, así como los obreros que las estaban realizando bajo la dirección del padre Juan María Vázquez. 2). Catalogo de varias recetas para hacer bebidas, tartas, galleas de queso, etc. (No respondo de los efectos secundarios que pueden producir). 3) Copia de algunos documentos sobre foros y otras noticias relacionadas con el obispo Odoario en el s. VIII. 4) Copia de un expediente simple en que se nombra con un título del Imperio Azteca, por el que se le nombra *Conde de Eyré de Teacapán*. 5) Apuntes sobre la Leyenda de Carlomagno, por don AVELINO GÓMEZ LEDO, junto con algunos títulos auténticos relacionados con este cultísimo sacerdote un gran bien hechor de la biblioteca y archivo de Oseira.

CAJA 128.- El contenido de esta caja son: TODOS DOCUMENTOS DE LA ORDEN, s. XX. 1) Actas de la Conferencia regional italo – española a partir del año 1973. Hay varios años, ya que la colección de todas las actas. Las conserva el padre abad.- 2) Algunos números de *Comunión y servicio*, pequeño boletín privado de la comisión española de Liturgia de la orden.- 3) Estudios dados por especialistas sobre la *Función animadora del superior local*: PP. Aquilino Bocos, Isidoro morales y Félix Torrealday. -4) Diversos documentos: Estadísticas de la orden, cartas del abad General, boletín informativo.- 5) Declaraciones sobre la rama femenina. Cap. Gen. De 1981. Consilium General de Clairefontaine, 1975. No están bien ordenados.

CAJA 129. El contenido de esta caja son igualmente que la anterior: TODOS ASUNTOS DE LA ORDEN, segunda mitad del s. XX. Entre ellos hay más actas de capítulos generales, cartas del abad general, conferencias de id. Trabajos sobre formación, sobre las nuevas constituciones. Etc. etc. No están ordenados porque no llegan al archivo más que algunos documentos esporádicos, porque de lo contrario, se haría lo posible para tenerlos ordenados. la mayoría los tiene el padre abad.

CAJA 130. 1) Parte de ella es continuación de las dos anterior, es decir, documentos variados sobre el capítulo general de la orden en la segunda mitad del s. XX, todos de notable interés porque han servido para elaborar las nuevas constituciones, poner en marcha la formación de los religiosos jóvenes, etc. 2) Sigue la documentación variada de los capítulos generales. 3) Actas del capítulo general femenino de abadesas de la E. O., de 1975.- 4) Serie de conferencias dadas por don JUAN FERNÁNDEZ, Pbro, comandante capellán de la academia de Artillería, dadas a los cadetes. Hay dos lotes de ellas, unas de formación religiosa, propiamente dicha, y otras de virtudes morales y cívicas, como el heroísmo, religión y patria, el valor, espíritu de sacrificio, la vida y el suicidio, la religiosidad en el ejército...Cada conferencia consta de una docena, próximamente de cuartillas, que a veces se duplican o triplican, porque desarrolla el tema en varias veces. Recuérdese que don Juan fue natural de Confurco, gran bienhechor de la biblioteca de Oseira. Véase cajas.... 4) En este legajo hay una serie de defunciones de religiosos/as de diversos monasterios nacionales y extranjeros, de los cuales se ofrece una pequeña semblanza no carente de interés para los que vivan en el año 3.0025..

CAJA 131. 1) Trabajo mecanografiado sobre la **isla de Negros** en el archipiélago filipino, obra voluminosa, sólo paginados algunos capítulos, lo que indica que se ha hecho en varias veces. Su autor, el religioso recolecto padre Antonio Martínez Cuesta. Lleva muchas correcciones originales, lo que supone que no es

una copia del trabajo, sino el borrador del mismo. ¿Estará publicada? Eso es lo que pregunto a quien lo sepa. Es una verdadera historia que abarca todo lo que se sabe de aquella región bajo diversos aspectos. 2) Precioso manuscrito mecanografiado muy bien encuadernado, de 113 fks, con este título: **Colonización del Muni-Benito,** por don Manuel Martínez Arenzana , fechado en Barcelona el 17 de mayo de 19º3. Lleva al comienzo una dedicatoria autógrafa al general don Antero Rubín. Al final lleva un mapa en que se reproduce la Guinea Española, hecho por el mismo autor. La obra la juzgamos de singular interés y me figuro que haría su fruto. No sé si está publicada.- 3) El segundo Conde de Tendilla en el renacimiento español. Especie de tesina mecanografiada, de 87 fls. elaborada por Mª Teresa Fernández. Se aportan fuentes importantes y documentos que esclarecen el texto. 4) Extracto de los bienes que la Duquesa de Benavente tenía en las villas de Torremormojón y Baquerín de Campos, en Palencia. Documento original de 8 fls de preciosa caligrafía. Fue adquirido por la comunidad.

CAJA 132. El contenido de esta caja se refiere a **Navarra.** 1) Algunos sermones originales : A la Virgen de los Dolores, a Ntra. Sra. del Rescate, a Ntra. Sra. del Carmen y de la Siete Palabras, probablemente por el Canónigo de Pamplona don Martín Antonio de Oroquieta, probablemente inéditos. No llevan fecha, pero deben ser de mediados del s. XIX. 2) Testamento , codicilo y demás noticias pertenecientes a don Pedro Ignacio Garviso, presbítero arcediano de la S.I.C, de Pamplona, otorgado en 1834. 3) Escritura de fundación de varias pías memorias en las iglesias de Villanueva de Araquil y Latóstegui, otorgada por el canónigo don Martín Antonio de Orquieta , el 22 de julio de 1859.- 4) Diversos documentos del cabildo de Pamplona elevados a la Santa Sede, unos en español y otros en latín de mediados del s. XIX. 5) Documentación variada difícil de clasificar, perteneciente al cabildo de Pamplona, toda del s. XIX. 6) Contiene una serie de recibos y algún otro documento menudo. Además, dentro de este legajo van dos hatillos, A) B), de los cuales interesa el primero, porque contiene una obra manuscrita de 37 doble cuartillas, escritas por ambas caras, letra muy menuda pero legible bastante bien, de hacia 1835, cuyo contenido no sé exactamente, porque como no lleva títulos ,se ve que es una obra que alude algo a la desamortización. El mayor fallo de esta obra es que no está paginada, y como se halla muy revuelta, se necesita mucho tiempo para ordenarla. Esta labor queda para mis nietos.

CAJA 133. 1. Monografía inédita sobre el monasterio de FONS SALUTIS (Algemesí-Valencia), hoy desaparecido. P.D. Inédita tal como está, aunque han salido distintos opúsculos con la mayor parte de su contenido.- 2. Un pequeño lote de cartas inéditas del PADRE GONZALO MARTÍNEZ SUÁREZ, muerto en olor de santidad en san Isidro de Dueñas 10- XII- 1963. Acompañan unas pocas

fotografías auténticas, una de ellas de sus padres y alguna otra de sus familiares íntimos. Las entregó su hermana Ofelia poco antes de su muerte hace dos o tres años. **Nota**. Se advierte que las cajas **16, 17 y 18,** contienen la correspondencia auténtica suya, centenares de cartas.- 3. Trabajos sobre SAN ANDRÉS DE ARROYO (Palencia), por don Enrique Almaraz; Tesoro artístico del Real Monasterio; y "La Casa de Haro en León y Castilla durante el s. XII, por José María Canal Sánchez – Pagín.- 4. EL MONASTERIO DE VILLAMAYOR DE LOS MONTES (Burgos) , por Salvador Andrés Ordax, Universidad de Valladolid, 1992; 5. Popurrí de datos sobre el Bto. Rafael, sobre todo algo de prensa sobre su beatificación.- 6. Borrador de la obra *MI RAFAE**L,*** publicado por el padre Juan Antonio Martínez Camino, con este subtítulo: "El padre Teófilo Sandoval, confesor, intérprete y divulgador del Beato Rafael Arnáiz.- 7. OSEIRA. Inscripciones de la bóveda del locutorio, con una ficha y fotocopia de casa lauda, trabajo interesante, realizado por el profesor Patricio Fernández García, de la universidad de León, pgs. 149- 179.- OSEIRA Documentos en fotocopia sobre el monasterio de los últimos tiempos. Acompañan fotocopias del periódico LA ZARPA, correspondiente a 1930, año en que se inauguró oficialmente la vida monástica por los monjes restauradores que llegaron de Francia, con algunos españoles que se les sumaron.

CAJA 134. 1. Interesante documento sobre el monasterio de SOBRADO :Fotocopia del expediente- inventario de los muebles existente en el monasterio de los muebles y existencias del monasterio en diciembre de 1820, realizados por los comisionados del crédito público Juan Arriaga y el secretario Vicente Parada, secuestrados cuando el periodo constitucional. El documento original lleva otro anejo, transcrito y escrito a máquina. 2. Contiene unos pocos modelos que se pidieron a la abadía de Westmalle (Bélgica), que se pidieron hace en su día cuando se intentaba elaborar el Monasticón de Galicia, como orientación sobre el método que se suele seguir en estas obras. La verdad es que cada cual somos hijos de nuestra madre, y a la hora de poner en marcha una obra, no siempre se sigue el método de la otra.- 3. Pequeña semblanza de san Bernardo Calvó, abad de Santes Creus (Tarragona)y obispo de Vic. P. D (Vale muy poco). 4. MONASTº DE MEIRA. Fotocopia de la pequeña obra de J. Villa –Amil y Castro, *Santa María de Meira*, Lugo, 1897, pgs. 51. Ofrece un plano de la iglesia, claustro, y sala capitular, de la cual dudo bastante, incluso de otros locales que ofrece, porque varía totalmente del plano tradicional de los monasterios cistercienses.- 5. Monasterio de VALDEDIÓS. Estudio de la profesora María Pilar García Cuetos, publicado en el "Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos", nº 139, enero – junio 1992., p.183. 207. Resalta el tema económico, plano de la iglesia y sala capitular, que creo no están exactos, por no corresponder con el plano tradicional de la orden, que suelen tener los monasterios antiguos. Se añade un legajo que contiene los fondos del mismo monasterio en el AHN de Madrid, legajos, libros

y documentos.- 6. Documento de cinco folios relacionado con la crisis de la Congregación de Castilla entre los años 1733- 1738 en que quedó resuelta y vuelta a su ser de manera canónica.- 7. Constituciones de las monjas Recolectas de SANTA ANA DE VALLADOLID,(fotocopia) elaboradas por fray Agustín López y Gaspar de Úbeda, monjes de Valbuena e, 1664, que sirvieron para poner en marcha la recolección de monjas Bernardas, en el monasterio de Perales (Palencia) trasladado luego a Valladolid, de la cual salieron por lo menos doce fundaciones en menos de un siglo, sobre todo fue un plantel de almas santas, todavía poco estudiado. Fichas utilizadas por el P.D. para elaborar dos trabajos, uno sobre los orígenes del Císter en el reino portugués, y el otro para componer una semblanza sobre san Gil de Casayo,

CAJA 135. 1. Copia de una obra de gran calidad que tiene la biblioteca de Oseira. Está toda ella en latín y lleva por título traducido: el contenido es el siguiente: *CINCUENTA SÍMBOLOS HEROICOS SOBRE LOS PRINCIPALES CAPÍTULOS DE LA REGLA DE SAN BENITO,;* su autor un monje austríaco con apellido muy difícil, impreso en Viena en 1741, pgs 100, de gran formato. Después de una introducción en que se explica lo que son los símbolos. Cada símbolo se compone de un texto de la regla de san Benito, sigue un cuadrado en el que aparece una figura simbólica alusiva al texto de la regla. Seguidamente se explica el significado de la figura y por fin se hace una especie de exégesis de las ideas que entraña el símbolo. Advierto que esta obra la tradujo una profesora de latín de la Universidad de Santiago, pero la he revisado y adaptado el texto en un español castizo, y por colofón se añade como algo nuevo tres sugerencias cada símbolo nacidas al calor de su significado. Se intenta dar a la publicidad en breve. 2. FRAY GODOFREDO DE AUXERRE, obra inédita denominada *El Marial de G. De Auxerre,* fue publicado por J. Mª Canal en "Ephemerides Mariologicae Separata, s/a. Acompaña un artículo del mismo autor sobre el tema *Testimonios de Godofredo de Auxerre* sobre la vida cisterciense, en latín y francés, muy anotado por Jean Lecrecq en latín y francés. 3. ORDEN MILITAR DE ALA: *Real irmandade de sâo Miguel de Ala" historia y estatutos.* Editada en Fátima, 2002, pgs. 104. Su autor Carlos Evaristo. Contiene esta obra faximilada, lo mejor que sabemos sobre esta orden. – 5. GARRALÓN, Fray Baltasar. Monje de Carracedo, asesinado por los franceses con otros dos monjes en 1809. Se trata de una fotocopia de la profesora Inmaculada Urzainqui, de la Universidad de Oviedo, la cual descubrió un modestísimo trabajo de este monje cuyo título es: *La pensatriz salmantina, por doña Escolástica Hurtado Girón y Silva de Pico,* en la cual aparece como censor el padre Garralón, con la agravante de que se trata de una obrita que escribió el mismo en defensa de las mujeres –hoy se diría feminista- la que salió a nombre de una mujer, debajo de la cual ocultó su persona, que no era cualquiera, por tratarse de un maestro significado del Císter. El caso no puede ser más original. En el diccionario biográfico espa-

ñol, próximo a salir, de la R.A.H. aparecerá una pequeña semblanza de este monje, al que sin duda le tomarán por patrono en el momento que en el s. XVIII fue uno de los que levantaron la voz de esa manera tan solapara, a favor de ellas, que estaban entonces sin voz ni voto.- 6. DIONISIO SÁNCHEZ MONTERO: *Poesía Mística Cristiana,* por "Dionisio Sánchez Montero. Precioso manuscrito de 65 páginas inéditas del autor, antiguo coronel de infantería, gran amigo del Císter, que vivió en el mundo sin ser del mundo, con espíritu monástico. Están escritas entre los años 1991 2002 Fue enviado desde Madrid al P.D. en marzo de este último años. Creo que no existe copia alguna. Dentro del manuscrito o legajo está la copia del escrito que hizo el interesado según la cual hace entrega al monasterio de Oseira el 8 de agosto de 1990 de un valioso escrito personal. Se trata de una serie de manuscritos inéditos titulados DIARIO DE UN CREYENTE, realizados entre los años 1963 –1989, en los que hay depositados los sentimientos más variados que bullían en su alma en las distintas ocasiones y lugares por donde andaba. Están depositados todos estos manuscritos en la caja nº 65 de este archivo. La entrega se hizo formalmente y aceptada por el padre abad, que la firma, con algunos monjes de Oseira.- 7. El contenido de este legajo es una serie de contratos o presupuestos para realizar la RESTAURACIÓN **de una serie de ESCULTURAS** y algunas otras piezas artísticas que se hallaban deterioradas, algunas a punto de deshacerse por completo, como la de san Miguel, por ejemplo, de Alonso Martínez, Se incluyen en los presupuestos algunas fotografías de las imágenes restauradas. La mayoría han sido restauradas gracias a la antigua CAIXA OURENSE, en tiempos de don David Ferrer Garrido, que se comprometió a restaurarlas todas, pero en el momento que falleció, se acabaron las ayudas.- 8. Fotocopia de dos pequeños trabajos: Uno sobre el monasterio de SANTA MARÍA DE VEGA(Palencia), de Torres Balbás, aparecido en "Archivo español de Arte", en 1925, de cuatro folios, y reproducción de la cabecera del templo, p.317- 320. El otro, el informe de declaración de monumentos nacionales las iglesias de SAN MIGUEL DE CELANOVA, SAN PEDRO DE ROCAS, OSERA Y RIVAS DE SIL, aparecido en BRAH, tomo: LXXXII, p.194- 197.

CAJA 136. – 1. Como vi yo a don AVELINO GÓMEZ LEDO., presbítero, gran bienhechor de la biblioteca de Oseira. Conferencia del P.D. en la casa de la Cultura de Chantada con motivo de su centenario. 16 folios. Creo se halla inédita.- 2. SOR ANA MARÍA DE LA CONCEPCIÓN, fotocopia de la noticia que ofrece de ella Carlos González de Losada, en sus "Memorias históricas del Principado de Asturias, p. 317-26. Añade una pequeña noticia del padre RAFAEL LLANO PONTE, monje del Císter.- 3. Pequeña semblanza inédita de Fr, ANDRÉS DE FUENSALIDA, monje de Montesión, abad de La Vega(Palencia) y obispo de Trípoli. Personaje no poco enigmático.- 4. Reseña que sobre CARBALLIÑO y su entorno ofrece el "Diccionario geográfico de

España", 1960.- 5. Copia del borrador en 6 folios que el padre Benito Ramos mandó hacer al P.D. sobre las relaciones que hubo entre la Congregación de Castilla y las religiosas de la federación cisterciense, sobre cuyo tema no se encuentra nada. De él puede decir el que tenga curiosidad por verlo: menos es nada...- 6. LISTA DE MONJES CISTERCIENSES que trae A. Manrique en los Anales, con las páginas donde se habla de ellos en el t. IV de los Anales Cistercienses. No deja de ser interesante para enriquecer la bibliografía de dichos monjes. Este curioso trabajo se debe a mi compañero de fatigas el padre Patricio Guerin, monje del monasterio de Viaceli(Cantabria), de origen irlandés, fallecido recientemente, en 2002.- 7. *Antonio de Guevara (1480? 1545) et l´Espagne de son temps. Pórtico morales.* Se trata del capítulo VIII en que el profesor de la Universidad de Tours, trata sobre *Le célebre evoque de Mondoñedo.* Se trata de un interesante trabajo en francés en el cual se describe con minuciosidad la vida de este célebre obispo de MONDOÑEDO. Abarca desde las páginas 425 hasta la 771, con reproducción de su retrato y un detallado índice en las últimas páginas, en las cuales se describe la labor realizada. – 8. Fotocopia sobre FRAY VEREMUNDO ARIAS TEIXEIRO (1804-1815) extractada del t. II de la "Historia de los obispos de Pamplona", pgs. 16-163, por el canónigo J. Goñi Gaztambide, quien estudia a fondo la labor de este ilustre benedictino, natural de Cabanelas (Ourense), sobre el cual apareció recientemente una semblanza en la obra homenaje de José María Fernández Catón.- 9. A) Datos modernos sobre el monasterio de OSEIRA. Número 7 del periódico TORRE DE MASIDE, en el cual viene una pequeña reseña del monasterio. El primer documento de 1749 contiene la pelea que se armó entre dos familias dentro del templo monacal. Sigue otra serie de documentos sobre asuntos agrarios, también del s. XVIII. y por fin una copia moderna de un foro efectuado en la parroquia de Lueda, lugar de Lousado. b) más documentos modernos, Una carta dado cuenta del fallecimiento original de fray Esteban en Penamayor: documento de 1790 en que se trata de edificación de casas en el sitio de la Feria de Carballiño: Documento mecanografiado de Hipólito de Sa Bravo, justificando que Santa María de Pesqueiras estuvo vinculado a Oseira; Fotocopia de un documento existente en el archivo del Asilo de Carballino, según el cual el sitio que ocupa era posesión de Oseira 10. OSEIRA. Una hoja con reproducción de signos lapidarios en la iglesia y monasterio, y otra con una lista de prioratos de Oseira en Lugo.- 11. Un mapa con el plano de todos los conventos de Galicia, de los cuales se ofrece una pequeña foto y los planos de cada uno de ellos. 12. Dos trabajos inéditos de mi buen amigo Juan Antonio Vega Casado, de Benavente, uno sobre Tomás Merton y el Zen, y el otro sobre fray Juan Caramuel.

CAJA. 137.- 1. MEDINA DEL CAMPO. Convenio transacción y ajuste otorgado entre el Hospital de la Piedad de dicha villa y don Agustín de Rivas Rodríguez Peralta i Velasco, vecino de la misma, sobre derechos a diferentes pro-

piedades en término y lugar despoblado de Travancos y otras cosas. Manuscrito de 16 folios, debidamente legalizado, que va cosido al manuscritos forrado en pergamino, que es una Real carta ejecutoria ganada a pedimento de don Miguel López Castellanos, presbítero, Rector- administrados del Hospital de Ntra. Sra. de la Piedad de Medina del Campo, del pleito litigado en la Real Audiencia con Juan Calleja, poder habiente de don Agustín de Rivas sobre la validación y un apeo y otras cosas. Año 1758. .Manuscrito origina forrado en pergamino de buena caligrafía, de 199 fls.- 2. Borrados del curioso trabajo sobre el RELOJ de Oseira, original de José Ricardo Rodríguez Pérez, próximo a ser editado con el título *O Reloxo da Abadía de Santa María a Real de Oseira na torre da casa do Concello de Maside.*- 3. Manuscrito sin pastas que lleva por título: *El Carmen de Sn. Próspero de Aquitania contra los ingratos o enemigos de la Gracia de Dios, traducido en verso español.* Se compone de un prólogo y unos 44 capítulos, distribuidos todos seguidos en 29 folios, letra muy menuda, posiblemente del s. XVII. Como no llega la menor indicación, nombre de autor ni fecha cuando se escribió, sino que la única señal es la que dice al principio que se trata de una traducción en verso. Por lo tanto, profetas y doctores tiene la Santa Madre Iglesia que sabrán adivinar todas estas cosas, ya que el pobre archivero que lo reseña aquí no tiene ni un pelo de profeta, a pesar de ser tan viejo. 4. Otro manuscrito también curioso, tal vez original de tema bíblico, también sin principio ni fin. Comienza así: *El Libro del Genesis, en Hebreo Beresith. Llaman a este libro los Hebreos Beresith de su primera dicción hebrea, así como los Griegos y Latinos le llaman Genesis porque cuenta la creación del cielo y de la tierra y la genealogía de Adán y sus descendientes...* El tamaño del ms. se compone de 40 pliegos dobles, tamaño folio, escritos por ambas partes, letra por lo general bien legible, y los renglones a triple espacio. Parece que llega el texto original hasta la muerte del patriarca José en Egipto. A mi modo de ver es letra de fines del s. XVII.

CAJA 138.- Copia de un apeo y prorrateo del lugar de San Román de Viña, en Foramontaos, en 1858.- Historia y memoriales del monasterio de MONFERO. Trabajo de 26 fls. realizado por mi buen amigo José Luis López Sangil, de la Coruña, que tiene publicados varios libros sobre este monasterio.- 3. Biografía inédita de 43 fls., letra bien apretada, del siervo de Dios Mñor. ANGEL RISCO CARBAJO, realizada por un sacerdote astorgano admirador suyo, que le conoció y trató a fondo. Fue obispo auxiliar de Oviedo, luego le arrinconaron en Tafalla, dependiente del prelado de Pamplona. Fue muy probado, aceptó siempre todas las cosas más adversas, diciendo siempre: "Es El Señor", pues si, era el señor que le llevaba por caminos de cruz, dejando en la iglesia una congregación de Misioneras apostólicas, y una estela de santidad tan luminosa, que le acercó a las gradas de los altares. Su proceso de beatificación se halla en Roma con bellas perspectivas. - 4. Informe que el médico Fernando Gonzalo Elizondo hace al venerable episcopado sobre publicaciones contrarias a la moral de la Iglesia, ven-

didas en España por editoriales y librerías católicas. Pertenece a la sociedad española de Defensa de la Tradición, familia y propiedad, denominada comúnmente *Covadonga.* No lleva año de lanzamiento del escrito, pero dentro de él figura hacia 1988. Bien. Eran los comienzos del desmadre que hoy estamos padeciendo. Habría que ver lo que dice esta Sociedad que dan la voz de alerta a los prelados para que se den cuenta de que un grupo de escritores de aquellos años estaban demoliendo la religión. Una pena que hayamos tenido esos falsos evangelizadores que constituían la ***ECCLESIA MALIGNANTIUM*** no sentían ni pensaban con la Iglesia, y peor que hayan tenido tanta facilidad para publicar esas obras demoledoras en editoriales que dirigen religiosos o sacerdotes seculares. 5. Fascículo de 92 páginas tamaño cuartilla, escritas mano por la autora Lolita Ruiz, gran devota de la Santísima Virgen sobre la cual escribió tanto y dio conferencias. Intentó hacer una obra de advocaciones marianas de España, para la cual me pidió ayuda y se la presté, pero luego no se publicó la obra porque abundaba en ella la devoción, y poco el rigor científico. Sé que hizo varios manuscritos ilustrados con las imágenes y santuarios más importantes. Al llegar cerca de los ochenta años, se le ocurrió redactar una obrita sobre SAN JOSÉ. Es ésta, la cual recojo aquí, pero no la he leído, porque sabiendo que el rigor científico fallaba en sus trabajos, no convida a hacerlo. Quien desee ahondar en ella, aquí la tiene a su disposición.- 6. Dos pequeños escritos que figuran en la institución Fernán González de Burgos, relacionados con los Mártires de Cardeña y sobre el pueblo de Ubierna, patria de nuestro padre Honorio, fallecido en Oseira en 1992.- 7. Dos catálogos de exposiciones de pintura del maestro burgalés Luis SÁEZ, e uno de los cuales vienes sus datos biográficos y detalles de las exposiciones. El motivo de recogerlo aquí es porque en Oseira se conserva un cuadro suyo, el retrato de don Servando Escanciano, sacerdote muy amigo de la Comunidad, a la cual obsequió con gran parte de la biblioteca. El mencionado cuadro se halla actualmente limpiándose en un grupo de restauración.- 8. Las MURALLAS DE ARÉVALO. Trabajo interesante debido al ingenio de mi buen amigo Ricardo Guerra Sancho, realizado en el año 2002. Creo que se halla inédito, y es digno de que se diera a la publicidad porque recoge datos interesantes. En su interior se contiene un disquete en el que vienen las ilustraciones correspondientes al estudio. Interesante la que aparece en la portada con parte del castillo en ruinas que al restaurarlo no da idea de la grandiosidad del mismo.- 9. Relación que con motivo de la Real única contribución que intentó fijarse en tiempo del rey Fernando Sexto se hizo de las rentas que percibía este monastº de Oseira en los lugares de su feligresía y en los de las demás de su jurisdicción, de manera especial de la zona de Carballino, Partovia, Moldes... Dos documentos algo deteriorados por el uso. Al final va un acta recibo extendido en Roma el 14 de noviembre de 1695, firmado y sellado debidamente por el cardenal Juan Francisco Nigionus, camarlengo del sacro colegio, en el cual acusa recibo del importe del pago del quindenio.- 10. Constituciones para el gobierno del Colegio de PALAZUELOS, hechas en tiem-

pos del general fray Bernabé de la Torre el 20 de febrero de 1790, 5 pgs. En hoja aparte se ofrece una lista de monasterios de España, con la fecha de su fundación, tomada, según se dice de unas definiciones hechas en un capítulo intermedio celebrado en Valparaíso en 1531. La lista es sui generis, pues pone la fundación de Oseira en 1145 y Carracedo en 1127, por citar sólo dos nombre. En el reverso de esta página hay otra lista de cuándo se unieron estos monasterios de la orden a la Congregación de Castilla. También sigue hoja moderna del Escribano Antonio Pérez Sampayo, en la cual se citan varios novicios de Oseira, entre 1746 y 1792, que hicieron testamento o renuncia de bienes a la hora de emitir los votos. Debo esta hoja a la gentileza de mi buen amigo el profesor Limia Gardón, de Ourense.

CAJA 139. Documentos originales sobre foros, extendidos legalmente como estaba exigido, de los cuales ofrezco solamente los pueblos y las fechas. Monforte, 1561; lugar de Quiroedo, dos folios, letra preciosa, año. 1608; otro idéntico en todo, del mismo año: una venta en san Martín de Triban, en 1618; foro en San Fiz de Asma en el año 1542; otro en Bej.an, año 1578; Id, en 1d, en 1574; id en el lugar de Galegos, feligresía de san Payo de Diomondi, 1576; Ventas hecha en el lugar de San Pedro de Besteyros en 1573 y 75. 2. Varios documentos de tema agrario, foros, compras, ventas... en la comarca de Monforte, Pobla de Brollón...,etc., Casi todos del s. XVI, muchos en mal estado de conservación, algunos, en cambio, bien legibles, los menos, y todos, con abundancia de suciedad o grasa de gorrino. La ventaja que tienen es que llevan adherido al principio una pequeña ficha en que se expresa el contenido, por lo que algún día es posible ofrecer detalles de cada uno de ellos, que no dejan de tener interés para los pueblos.- 3. Parte de una obra del jesuita Constantino Bayle titulada *El Culto del Santísimo en Indias,* compuesta de 346 folios.- 4. Testamento abierto que hizo ante don Manuel Ángel Martín García, notario del ilustre Colegio de la Coruña, **don Emilio Francisco Eyré Lamas**, nacido en 1905 en la parroquia de San Julián de Mato, sacerdote domiciliado en el pazo de Abral; el día 21 de junio de 1988, por medio de escritura otorgada ante el Notario de Madrid D. Blas Piñar López, donó a la asociación ciudad de los Muchachos, representada por su presidente don Jesús César Silva Méndez el Santuario y fincas adyacentes en el castro de Centulle, en las cuales no quiero detenerme, porque este testamento se dice que fue rectificada un año más tarde, por contener en ella ciertas anormalidades existentes en ella. Advierto que en ella se ofrece un resumen de la vida casi de película, porque refiere los afanes que le tocó pasar hasta llegar a contar con el precioso santuario a la Virgen de Fátima, donde descansan hoy sus restos mortales. No omite el proyecto que tuvo de haberlo edificado en Argentina, pero el obispo tuvo celos de que estando la patrona de Lujan cerca, le restara importancia. Acompaña un artículo de periódico en que se contienen importantes noticias de su vida, así como dos trípticos

y dos cartas personales al autor de este trabajo.- 5. En este legajo se incluye fotocopia de un artículo poema dedicado a la villa de Carballiño y a su precioso templo recién terminado. Su autor el Hº Pablo Gª Gorriz, monje de San Isidro de Dueñas, uno de los primeros que llegó a Oseira en 1929, autor de la primera guía del monasterio. Al mismo tiempo, en una carta sin fechar, anuncia a la comarca la reciente reapertura legal del monasterio de Oseira. Primero habla de que hubo problemas que llegaron a clausurar ña casa , y luego de pasar varias vicisitudes, de nuevo volvió a abrirla la Santa Sede en 1964. Aunque no lleva fecha, deduzco que fue a comienzos de 1965 en que el abad de san Isidro celebraba sus bodas de plata abaciales.- 6. Legajo con varias escrituras auténticas cuyo contenido son foros y ventas en la comarca de Monforte y zonas adyacentes. Todas llevan una curiosa reseña al comienzo, que da idea del contenido de cada documento, pero esto queda para tenga tiempo y humor para hacer un archivo más detallado.- 7. Fotocopia sobre un documento impreso sobre el Condado de Maceda en que se hace relación de muchas casas particulares, como son Lanzos, Villouzas, Sobran, Taboada, Villamarín, Sereijo, Vassallos, etc. . El documento original se halla en el AHPOU, CAJA 9725. 8. Pragmática original e impresa en 1734 en la cual Felipe IV mandó "promulgar contra los que cometieren en la Corte y las cinco leguas de su Rastro, y distrito el crimen de Hurto, o cooperaren en él, assi nobles como plebeyos y penas que por ella se les imponen. Papel de la época, impreso con escudo real en la portada, de dos hojas. Muy deteriorado pero bien legible. 9. Trabajo mecanografiado enviado por el autor Juan Suero Sosa, buen amigo de Zaragoza, con este título *Breves apuntes de Geografía,* que no sé si están publicados, realizados por el autor para perfeccionar la enseñanza de sus alumnos. Comprende 11 capítulos en los cuales, en cada uno de ellos se van desgranando todos aquellos términos de uso más corriente, explicándolos en breves palabras fáciles de retener. Juzgamos que puede ser una especie de vademécum estupendo para los jóvenes estudiantes, porque hallarán en él explicados en pocas palabras cantidad de términos sobre cada materia. En el índice al final se ofrece la lista de estos términos.

CAJA 140. 1 Grueso legajo de fascículos cosidos, muchos de ellos poco legibles, pero que habiéndolos revisado parece pertenecieron todos lo la mayor parte de ellos al lugar de Penelas. Se trata de una serie de foros, ventas, contratos, etc.., todos o casi todos, del s. XVII.- 2. Otra serie de documentos del s. XVII, idénticos a los reseñados en el legajo anterior, entre los cuales acoto algunos, una venta en Vilamalle en 1660, venta del lameiro do Amedo en Bolmente; compra del mesón sito en el arrabal de Monforte, en 1665; Camporeal; Santa María de Prohendos, Santa Cecilia de Freán, San Martín de Liñarán, San Esteban de Anllo, etc. – 3. Copia manuscrita del libro de donaciones, regalías e inmunidades que el Monasterio de Osera tiene en el coto de MARÍN. Fue realizada por el abogado don Julio Pazos Gómez el padre Damián. Las noticias que ofrecen van del s. XV

al XVIII. 4. Noticias con poco interés relacionadas con el Congreso del Císter de 1998, sobre el cual se habla en otras partes, pero que me agrada archivar, porque siempre pueden completar datos..- **5.**. Biografía mecanografiada de la Madre Severiana de San José, presidenta que fue del monasterio de la Purísima Concepción de Villafranca del Bierzo(León), 1847- 1905. Ignoro si se ha publicado, creo que no, y merecería la pena, por tratarse de un alma que dejó profunda huella de espiritualidad. Llega al momento de su muerte en 1905, pero se ha debido extraviar la última o últimas hojas.- **6.** Carta circular del padre **Roberto Larrinoa**, fundador de la federación de monjas Cistercienses de San Bernardo, con el tema *En La Soledad de María,* dirigida a las religiosas el 19-20. IV. 1957. Sobre ella ofreció una paráfrasis sor Fernanda Soriano, monja del Salvador de Benavente en el Congreso del Císter en Galicia y Portugal, 22-24. X.2005. – **7.** Noticias sobre la Virgen de la **Cela**, del monasterio de Monfero, y polémica habida entre los pueblos por razón de llamarse a la propiedad de la imagen, después de marchar los monjes,(P.D.).- **8.** Tratamiento de las fortalezas en las Cantigas de Santa María, por Mª Isabel Pérez de Tudela y Velasco, publicada en la Asociación de *Amigos de los Castillos,* junio de 1987. Preciosa fotocopia con ilustraciones, p. 15 -33.-

CAJA. 141. Monasterio de Matallana(Valladolid). En este legajo prevalece la documentación de este monasterio, de manera especial el Tumbo, los 200 primeros folios. **1.** Acta de profesión del Marqués de Montealegre, de la orden de Calatrava, Luis Francisco Núñez de Guzmán, 1631 e inventario de bienes, 4. fls. Se adjuntan los estatutos que deben observar los caballeros: cuándo, cómo y con quien deben hacer la profesión, 7. fls.- **2.** Apuntes sobre el monasterio de Matallana, algunos ya publicados.(P.D.).- **3. A)** Informe mecanografiado de los departamentos de proyectos y teoría e historia. En él se recogen dibujos y planos de F. Antón, Ortega Rubio y otros, que yo llamo trabajos de buena voluntad que no conducen a nada, si no es a gastarse cantidades fabulosas entre los que se hallan al frente del cotarro en aquel momento, de momento, pero si había ruinas antes, las mismas ruinas siguen ahora, un poco peores, por acción corrosiva del tiempo. Cuando se hicieron estos planos, hace más de treinta años, debían haberse dado una vuelta por Oseira los que los hacían, y ver cómo un monje fue capaz de restaurar la mole de Oseira con poco más de sesenta millones de las antiguas pesetas. Claro, no estaba tan arruinado como Matallana. B) Libro de inventario del Archivo de Montealegre.- **4**. Tumbo de Matallana (más de 200 fls.) fotocopia del existente en el AHN de Madrid, signatura 16.257, con un contenido muy rico sobre privilegios reales, difusión de la hacienda en la comarca y otros temas fundamentales. Advierto que en el citado Archivo madrileño hay una documentación valiosísima sobre este monasterio, sobre temática que no es fácil hallar. En mi trabajo *El Monasterio de Matallana y sus abades,* aparecido en "Archivos leoneses". A. XXIX, León 1915, p. 311-12, ofrezco una lista de lo

más principal de dichas obras.- **5.** Carta de las carmelitas de la Encarnación de Avila, comunicando la muerte santa de la antigua Duquesa de Maqueda, convertida en sor Clemencia de la Transververación.. Acompañan dos biografías, una de dicha duquesa, doña María del Socorro de Moscoso y Reinoso, aparecida en la rev. Hidalguía de Madrid, nº 296 (2003), p. 111-27) (P.D.) Acompaña otra de su esposo don Leopoldo Barón Torres, aparecida en la misma revista, a. LI (2004). P.381- 399) P.D)..**-6.** En este legajo hay una serie de apuntes variados de don Luis Campo Fernández, gran bienhechor del Archivo de Oseira (casi iniciador), entre los cuales hay fotocopias de documentos del s. XVII, recortes de periódicos interesantes.

CAJA 142. 1. En esta caja lo que más abundan son una serie de cartas variadas de todos los temas agrarios, familiares, e íntimos de las personas, pertenecientes a la casa de MOURELOS.- **2** Continúan las cartas personales sobre diversos asuntos, en relación de la mencionada casa, que puede servir para quien tenga interés y gusto para hacer la historia de esta casa noble.- **3.** Cartas de temas distintos, sin clasificar, entre los familiares y amigos de los señores de la casa de Mourelos., 1800- 1849..

CAJA 143. 1. *Francisco de Moure, su Genealogía, su Cuna y su Obra.*, por José Costa Figueiras, 1952. Se trata de un borrador incompleto, de 304 cuartillas a doble espacio en que se narra la obra que parece fue presentada en el "Concurso presentado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (B.O. del Estado, 8 de abril de 1952), cuya finalidad era optar a la consecución del Premio FRANCISCO FRANCO. Se adjunta un sobre con esta dirección: "Excmo. Sr. Secretario del Consejo Superior de Investigaciones científicas" Serrano, 117 Madrid. Se añaden notas ininteligibles a lápiz al fin de la obra, que no sabemos la suerte que pudo correr, o si llegó a imprimirse. **2.** *Pequeña Historia de Marín,* por José Torres Martínez, 1954. Borrador mecanografiado que me entregó don Julio Pazos Gómez, abogado de la misma villa de Marín. Luego se publicó en edición especial a los pocos años. En Oseira se conserva un ejemplar. **3**. Carta autógrafa de doña Amancia Ferro Pazos –de ocho folios bien aprovechados y escrita a mano -, dirigida al prior del monasterio de Oseira en 1958 dirigida al prior del monasterio de Oseira alertándole del peligro que corre hacer desaparecer el priorato antiguo que hay en la ciudad. Comienza exponiéndole algo de la historia del mismo, archisabida en Oseira, luego habla de la grandiosidad, tanto del monumento como de su situación y entorno. Le ruega que aproveche su valimiento para exponer a Franco que impida que se lleve a cabo tal salvajismo, por el perjuicio que supone. Es más, que traten los monjes de adquirirlo para restaurarlo. Desde luego, la idea era buen y noble, pero no sabía la buena señora que entonces era todavía Oseira un montón de

ruinas.- **4.** Dos artículos sobre el monasterio de **Poblet** *La decoración de la Sacristía Nueva del Monasterio de Poblet,* hallazgo y restauraciones de pinturas en su cúpula, por Juan Bassegoda Nonell, y *Jaume Cascalls, escultor de Tarragona y Poblet,* por Emma Liaño Martínez, ambos aparecidos en la rev. "Reales Sitios." **5.** *Abadologio del monasterio de* MONFERO, fotocopia del códice 259 b) del AHN de Madrid. Llega hasta el año 1827, contabilizando 103 abades, con una reseña más o menos larga de las actividades de cada uno de ellos. 6. *Dos documentos fotocopiados sobre los orígenes y vicisitudes del monasterio de San Felices de Burgos,* orden de Calatrava. Por don Luciano Huidobro Serna. Sacerdote e ilustre historiador. Acompaña un documento mecanografiado hacia 1980 en el cual se habla de los varios traslados que ha sufrido hasta llegar al Barrio de San Cristóbal, extramuros de Burgos, donde se hallan en la actualidad. 7. Copia de un trabajo de síntesis de varios trabajos hechos para emitir un juicio certero sobre los diversos escritos de Monseñor D. Francisco Blanco Nájera, obispo de Orense. Ya en otra ocasión ofrecí un primer juicio de dada uno de esos escritos, ahora se me pidió hacer una síntesis de todos ellos, que es la copia de la que aparece aquí en 29 folios. (P. D) **8.** Pequeño folleto titulado *Recuerdo del cincuentenario del colegio del Patrocinio de san José, Cóbreces, Santander, 1922.* Ceremonia presidida por el padre Domingo Van Hout, monje cisterciense del monasterio de Viaceli, en el cual se halla un discurso que comienza en la p. 6 y finaliza en la 22. Es de admirar el orador porque siendo holandés lo pronunció magníficamente en español.- 9. Fotocopia de un manuscrito desconocido que llevaba este título: FUNDACIÓN DE ESTE MONASTERIO DE SANTA MARIA DE LA VEGA, Orden de Císter, hecha por el muy noble señor Don Rodrigo Rodríguez, Conde de Carrión y Saldaña, año 1215. (Palencia).Consta de 17 folios sin numeración alguna, a dos columnas, con algunas líneas borrosas, Contiene los orígenes, algunos documentos y bulas, interesantes datos sobre fray Andrés de Fuensalida, hijo de Montesión, electo abad de la Vega en 1535, luego le envió la orden como procurador en Roma, impetrando luego la abadía de por vida, y por fin remata el ms con el abadologio del monasterio que se inicia en 1215 en el año 1620 con la muerte de Fray Bartolomé de Lazcano, hijo de Valparaíso, que murió en san Francisco de Carrión el 15- VI- 1621, añadiendo que se le dio sepultura en la iglesia de dicho convento, al lado del Evangelio. Era el abad 44. Convenía confrontar este abadologio incompleto con otro completo que publiqué yo en la Revista de las Benedictinas de Zamora, "Nova et Vetera", XI(1986), pgs. 123- 163.- **11.** Varios trabajos de **DON AVELINO GÓMEZ LEDO,** gran bienhechor de la Biblioteca y Archivo de Oseira. He aquí los títulos: "Cancioneiro da Nosa Señora do Faro", Se incluyen felicitaciones navideñas con poemas y dibujos propios". "A estela de Belén. Panxoliñas – romances- canciós de Nadal –propias e alléas". Se añade al final una biografía de don Avelino y las obras que escribió.

CAJA 144. **1**. *Foral de Longos: Demarcaciones de la feligresía de Longos con las de Cea, Lueda y San Mamed, sacadas del Archivo de Osera con citación de las partes interesadas.* Fotocopia del precioso foral en que además de las dichas, se hallan las feligresías de San Martín de Lamas, Cea, Osera, San Payo de Lueda, San Juan de Barran, san Mamed de la Canda. Abundan en esta obra los límites no sólo de las parroquias, sino también de algunas aldeas pequeñas que están diseminadas por los mismos. **2. A)** Patrimonio litúrgico del Monasterio de santa María de Oseira, San Cristovo de Cea (Ourense). Se ofrece una idea general de la sencillez mostrada por nuestros antepasados con respecto al mobiliario y ornamentos litúrgicos del templo. Se añade un inventario de los ornamentos preciosos que conserva Oseira de los siglos XVI –XIX, de cuando se abrió la orden y dio paso a seguir la corriente de los tiempos tanto en catedrales como en las órdenes religiosas. (P.D.).- **3. B)** Este dossier o fascículo es continuación del tema anterior, con la particularidad de que se ofrecen además del texto que figura en él, a continuación una foto en color de cada ornamento precioso, que da una idea de la riqueza de estos ornamentos, que están reclamando una pronta restauración, sobre todo algunos más castigados por el abandono y poca delicadeza con que se han tratado.- **4.** Dossier que lleva por título: *Memoria de las restauraciones de los retablos y las pechinas de la iglesia del Monasterio de Oseira Cea Orense.* Se inicia con unas notas sobre el tratamiento que necesita dar a las piezas artísticas, y seguidamente se aportan ilustraciones en color, muchas de ellas de piezas antes y después de la restauración. Las restauración de las pechinas fue difícil y costosa, por estar colocadas a respetable altura. Se hallaban completamente carcomidas las cuatro imágenes de los fundadores y san Bernardo, de tal manera que las bajaron los obreros debajo del brazo, y eso que son estatuas un poco inferiores a la estatura de un hombre no muy alto. La obra de todo fue llevada a cabo el equipo "Conservación de Bienes Culturales", de Tui.- **5.** Documentación moderna procedente de la Conferencia Episcopal Española dando normas sobre la manera de conservar las bibliotecas de la Iglesia.- **6.** Avance de una conferencia que tendría el padre Enrique Llamas sobre *El Cisterciense* ***Francisco de Bivar*** *(1584-1634), y su defensa de la Inmaculada concepción y de doctores inmaculistas en los albores de la edad Media*,(16 fls) Luego leería otra equivalente en el Congreso sobre el Císter en Galicia y Portugal, el 23. IX. 2005. Este trabajo el que más luz dio para ulteriores aportaciones a la Mariología en el Císter, porque estáN sin estudiar a fondo los autores cistercienses que, en contra de la opinión que hay de ellos, fueron grandes defensores de la doctrina de la Inmaculada Concepción.- **7.** Dossier de nueve folios sobre el monasterio de **Junias** en el cual se ofrecen datos sobre su arte, situación, estado ruinoso, proyecto de restauración, con el fin de fomentar el turismo. La verdad es que comenzaron la restauración, pero se cansaron pronto de trabajar. Conozco la labor que realizaron los restauradores: una hoya en mitad del patio capaz para

enterrar en ella un perro, o a lo sumo una vaca no muy grande.- **8.** Trabajo *Inventario do fundo monástico conventual* , publicado por Antonio de Sousa Araújo, en "Arquivo distrital" de la Universidad de Minho, p.140- 150. Contiene fondos de los monasterio de **Bouro, San Bento de Castris, Ceiça, Fiães, Salzedas, Arouca,Lorvâo, Portalegre, Tavira, Documentación general de los monasterios.** Al comienzo de cada uno de estos monasterio suele traer unas notas históricas, muy breves, y luego la signatura de los libros o documentos.

NOTAS

Miguel Ángel González García

TRES NUEVAS OBRAS ATRIBUIBLES AL MAESTRO DE SOBRADO O SU TALLER

Enigmática la figura de este excepcional escultor que sigue ocultándonos su identidad a pesar de la intensidad de su obra. Es probable que se trate de uno de los muchos artistas flamencos o borgoñones que la documentación auriense de la primera mitad del siglo XVI documenta pero sin hasta el momento unirlos a alguna obra conservada que sirviera de referencia para las demás.

Le seguimos llamando con la denominación que en su día le dio el profesor Martín González por las obras localizadas en el Monasterio cisterciense de Sobrado dos Monxes y es ineludible dada su calidad su cita y referencia en todos los libros y trabajos sobre escultura gallega del renacimiento.

Al elenco y catálogo de obras que a este maestro y su taller atribuyeron en su día Martín González y González Paz[1] se han ido añadiendo otras tallas como la imagen de Santa Lucía de Poulo[2], así como se han ido restaurando y por tanto proporcionándonos mejor conocimiento del maestro, diversas tallas como el Retablo de la Quinta Angustia de la Catedral de Ourense en el año 2007, o el San Joaquín, también de la Catedral restaurado el mismo año.

En esta ocasión y a modo de simple nota que enriquezca el citado catálogo doy noticia de tres tallas que razonablemente pueden atribuirse al maestro. Las tres están repintadas y ello como es lógico les merma calidad, que podrán recuperar tras la restauración que merecen y que en el algún caso estamos propiciando.

En los tres casos serán las muy personales formas de hacer de nuestro escultor, con algunas "recetas" que casi son una firma de su arte las que avalan esta adscripción.

PALMES. Imagen de San Mamed.

Esta feligresía pertenece al Ayuntamiento de Ourense y fue en el pasado del Monasterio de Celanova. El patrono es el San Mamed, santo de hagiografía confusa en la que se mezclan diversas tradiciones. Sería pastor y mártir de Cesarea de Capadocia en el siglo III padeciendo martirio joven, en Galicia dejó de ser mártir para convertirse en un ermitaño de alguna de las alturas comarcanas, más

en concreto en nuestra provincia en la llamada sierra de de San Mamés. Y este será el santo representado en la imagen de Palmés, barbado y por tanto de edad madura, con un cayado, que no báculo, con un zurrón cruzado y leyendo un libro. Viste túnica y manto. El grosero repinte en colores plastificados es un grave atentado que ojalá se pueda corregir.

La atribución al maestro de Sobrado la avalan muchos estilemas de la misma, como la barba del santo igual a la del San Juan Bautista de Pazos de Arenteiro. La posición de la mano y los dedos que sostienen el libro que es la siempre repetida por nuestro autor en todas las obras en las que los personajes deben sostener algo. Los dedos medios unidos es la receta que utiliza. Del mismo modo las vestiduras se disponen en la misma forma y tipo de pliegues de otras muchas tallas a él atribuidas como la Santa Lucía de Cenlle.

La obra que se habrá realizado en Ourense como las otras debe fecharse hacia la mitad del siglo XVI.

IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA

Recordamos que en esta Iglesia apareció hacia el año 1987[3] una imagen mutilada de la Virgen con el Niño y que por ello había sido ocultada debajo del altar, obra indiscutible de este maestro. Hoy se conserva en la misma iglesia. Nos extraña sin embargo que esta pieza siga siendo prácticamente desconocida y no se mencione en recientes trabajos de síntesis sobre nuestro escultor por lo que nos parece oportuno al menos publicar su fotografía con el deseo de que se tenga en cuenta en el catálogo del maestro, ya que además es de una gran calidad, llena de serenidad y con las características tan llenas de personalidad de su arte[4].

MONTEDERRAMO. Imagen de San Roque.

En la moderna iglesia de Montederramo, ayuntamiento del mismo nombre en la provincia de Ourense, se conserva, procedente de la iglesia monasterial una talla hermosa representando a San Roque, con su habitual e indiscutible iconografía: vestimenta de peregrino, enseñando las llagas de la pierna y a los lados el perro y el ángel. También con repinte inadecuado que aminora su calidad.

De nuevo afloran en la talla todos los personales recursos del Maestro de Sobrado, las misma barbas de sus figuras masculinas, el modo de disponer y plegar las telas y la manera de trabajar la mano que levanta la corta túnica para mostrar la llaga del muslo, con los dedos centrales unidos que es como la firma del anónimo Maestro

Todo ello avala la atribución sin duda alguna, siendo la primera figura de San Roque que conocemos de este valioso artista que como las demás tallas hay que colocar cronológicamente hacia la mitad del siglo XVI

TIOIRA. Imagen de Santa Marta.

La parroquia de Tioira pertenece al ayuntamiento de Maceda en la provincia de Ourense, entre sus núcleos de población está el de Santa Marta, con una capilla dedicada a la hermana de María y Lázaro a la que luego legendariamente se hace presente en el sur de Francia, concretamente en Tarascón, donde sometería a un mortífero dragón (tarasca) y de ahí deriva su iconografía de mujer de mediana edad con un dragón a los pies y en las manos el acetre y el hisopo, ya que con agua bendita habría llevado a cabo su exorcismo.

Así se representa en esta pequeña talla, de canon corto como es habitual en las imágenes femeninas del Maestro de Sobrado, a quien es fácil la atribución de la esta Santa Marta por la reiteración de sus soluciones, así la manera de hacer el manto igual a la de María y las Santa Mujeres del grupo de la Quinta Angustia de la Catedral, de cruzar el manto recogiéndolo hacia la axila que repite en tallas como la de Santa Lucia de Cenlle o Santa Cristina de Freixo y de nuevo la mano que sostiene el acetre con los dedos medio y anular juntos como es uso suyo hacer.

Con grosero repinte bien valdría la pena una restauración que le devuelva calidad a esta pequeña pero deliciosa talla que añadimos al catálogo del Maestro de Sobrado.[5]

NOTAS

[1] Juan José Martín González, José González Paz "El maestro de Sobrado". Ourense : Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 1986

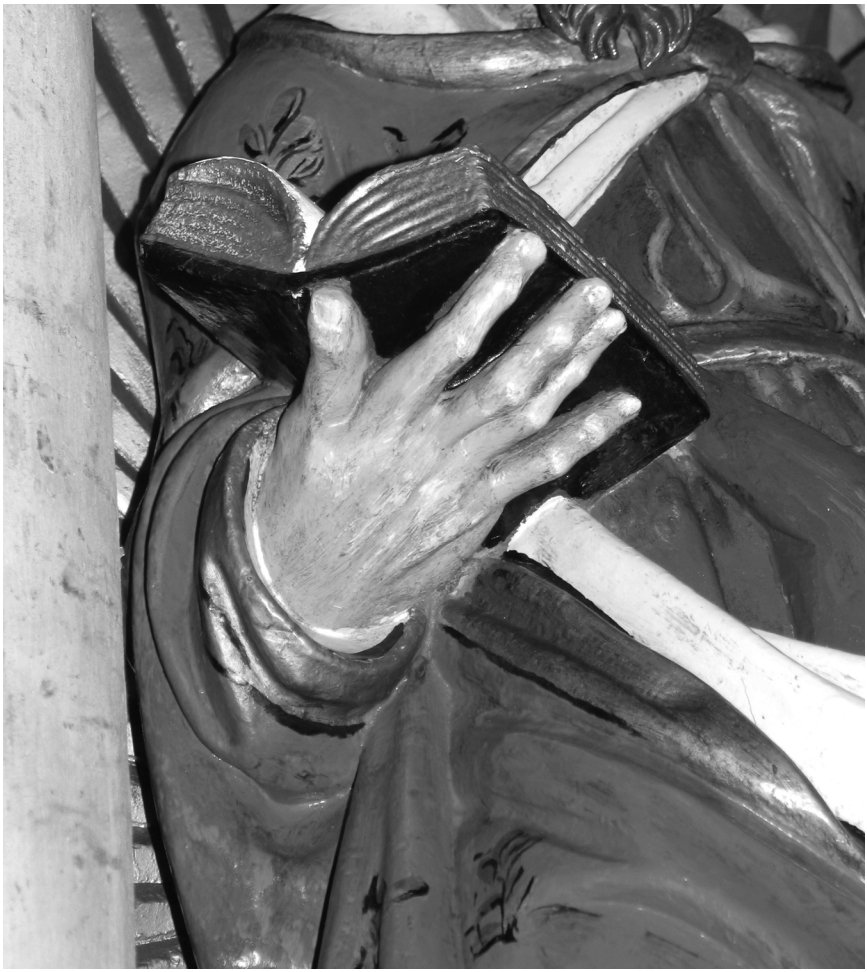
José Hervella Vázquez "La imagen de Santa Lucía de San Pedro de Poulo (Gomesende-Ourense) y una posible interpretación aclaratoria de la personalidad del Maestro de Sobrado. Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano, Nº. 6, 19941995, págs. 263-267

[2] Con Don Manuel Blanco Guerra y Don José González Paz estuve en Palmés con motivo de este hallazgo del que se dio cuenta entonces en la prensa local, con la atribución al Maestro.

[3] Así por ejemplo no la vemos citada en el artículo de Francisco Singul "El Maestro de Sobrado" Artistas Gallegos. Escultores siglos XVI y XVII. Nova Galicia Vigo 2004, que sigue como es lógico la obra de Martín González y José González Paz, aunque cita en la práctica varias fichas de exposiciones en las que han figurado obras de nuestro escultor, realizadas por la llorada profesora y amiga Dolores Vila Jato. Cita esta talla y publica una mediocre fotografía pero sin señalar atribución alguna y con el siguiente comentario a todas luces desacertado Enrique Bande en "Palmés, retazos de su historia" Ourense, 1994, pg 25 *"En la sacristía a la que se accede desde el presbiterio se conserva la efigie de la Virgen del Rosario, obra del siglo XVII una especie de madonna. Virgen sedente con el Niño en los brazos, muy deteriorada a causa de los xilófagos. Destacan en dicha escultura el trabajo de los paños que cubren el cuerpo de la Virgen y la factura del rostro de la Madre y del Hijo. Se trata de una escultura que nos recuerda las Matronas Romanas hecha en la línea de las Madonnas vaticanas. Para mi esta escultura está emparentada con otra que se conserva en el templo parroquial de Santa María de Melias"*

[4] Agradezco la fotografía de esta imagen a los servicios de Arquitectura de la Delegación Provincial de Cultura de la Xunta de Galicia, de Ourense.

1. Palmés. S. Mamed



2. Palmés. S. Mamed detalle

3. Palmés. Virgen con el niño

4. Montederramo. S. Roque

5. Montederramo. S. Roque detalle

6. Tioira. Santa Marta

Alfonso Prada Allo

A SÉ OURENSÁ E OS LIBROS IMPRESOS NO SÉCULO XV

Os primeiros estudios sobre o establecemento da imprenta en Galicia sinalaban a don Francisco de Zúñiga como promotor desta industria. Hoxe, sen deixar o plano da hipótese, aínda se pode soster a proposta e recuperar elementos que a reforzan: nun documento publicado por Ferro Couselo aparece Gonzalo Rodríguez de la Pasera, escribán de libros de moldes, residente no castelo de Monterrei, como testemuña na demanda presentada polo abade do mosteiro de Celanova contra don Francisco de Zúñiga o 16 de setembro de 1491. A presenza do tipógrafo en Monterrei tería que ser anterior e manteríase para despachar os encargos do señor, entre os que Rey Soto suxire un *Memorial* dirixido á Corte dos Reis Católicos no que don Francisco exporía a súa posición ante as diferenzas familiares dos Zúñiga. Pero só coñecemos a sinatura de Pasera en dous produtos de seu: o *Misal auriense* –en sociedade con Porras– e a *Folla de reliquias* da Catedral de Santiago de Compostela, datada por Norton nos primeiros anos do século XVI.

A teoría da iniciativa civil na implantación da imprenta non vai máis alá, en canto o bispado ourensán aparece como impulsor da produción editorial no período incunable.

Foi no pontificado de Antonio Pallavicino Gentile, entre 1486 e 1507, cando se estampou o "posible" –para Odriozola– *Sacramental auriense* impreso antes de 1489, do que hai noticias nunha visita pastoral iniciada en xuño dese ano; acometeuse a publicación do *Misal auriense* impreso por Porras e Pasera en 1494 –existen dous exemplares, un en papel na Biblioteca Nacional de Madrid e outro en pergamiño na Catedral de Ourense–; algunha posible impresión anterior do mesmo, da que hai referencias que non vou traer aquí; o *Breviario auriense* composto cara 1495 por Gherlinc en Monterrei –segundo Odriozola, que identifica dúas follas en 4º custodiadas no Arquivo Histórico Provincial de Pontevedra– ou, mesmo, a edición do misterioso *Breviario Auriense*, datado na segunda mitade da década dos oitenta, que se conserva na catedral ourensá sen colofón nin noticias que o documenten. No mesmo episcopado circulou a *Bulla indulgentiarum* de Inocencio VIII, concedida á catedral auriense e impresa a finais dos oitenta segundo Haebler ou máis adiante segundo Norton, coa mesma tipografía do

Breviario bracarense de Gherlinc; da bula consérvase un exemplar na biblioteca da Hispanic Society of America, en Nova York. A penas deixando o século XV, para pechar o período incunable, o Bispado encargou o breviario impreso en Salamanca en 1501 por Porras e Gherlinc, do que se conserva un exemplar na Catedral de Toledo, e un certificado de confraternidade e sumario de indulxencias que imprimiu Gherlinc en 1503; deste último gárdanse tres exemplares no Arquivo da Catedral de Ourense.

Gentile –Antonio Pallavicino, Antonio Gentile Pallavicini ou Antoniotto Pallavicini, como aparece en distintos textos– nunca residiu na diocese ourensá, polo que habería que atender a outros nomes ilustres que puideron estar en torno á decisión, repetida ao longo dos últimos anos do século XV, de imprimir determinados libros litúrxicos. Entre eses nomes estaría o vicario xeral, Juan de Deza –representado no seu sepulcro cun libro que colle sobre o peito–, ou Esteban Rodríguez de Muros, provisor do bispo nos sínodos de 1497 e 1501, enfrontado daquela con Deza.

Dos incunables ourensáns quedan poucos exemplares e o aporte da diocese á nómina de autores da segunda metade do XV non é de máis. Por iso chama a atención que no catálogo de bibliotecas prestixiosas –universitarias de Oxford e Sevilla, Instituto Cervantes..., moitas en varios países– aparezan incunables baixo un encabezamento coa indicación "Bispo de Ourense". Son distintas edicións de *Fortalitium fidei*, obra de Alfonso de Espina, publicadas sucesivamente entre a década dos sesenta e a dos noventa. O autor nunca foi bispo de Ourense: o erro que afecta a bastantes coleccións de incunables ven arrastrado desde o *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, onde se confunde a Alfonso de Espina con Alfonso López de Valladolid que efectivamente foi prelado da diocese. A autoridade do repertorio fixo que se dera por boa a información que pasou aos catálogos desas bibliotecas. No *Unified index of authors, works, and identifications* compilado por Richard Sharpe –existe unha versión online:

<http://www.history.ox.ac.uk/sharpe/index.htm>–, localizouse o erro, que aínda persiste na maioría dos casos.

O outro elemento da confusión do *Gesamtkatalog*, Alfonso López de Valladolid, foi titular da diocese entre marzo de 1466 e agosto de 1468, e tamén tivo relación directa co mundo do libro, anque non do impreso: como respectado profesional da medicina, foi médico do rei Juan II de Castela e do arcebispo de Santiago de Compostela; este, don Lope de Mendoza, encargoulle un *Regimiento contra la pestilencia*, que se conserva en dous segmentos distribuídos no MS 6370 da Biblioteca Nacional de Madrid. A obra non chegou ao prelo ata a edición de Marcelino V. Amasuno (Valladolid: Universidade, 1988).

Antonio Pallavicino Gentile. Retrato ó óleo sobre lenzo realizado por Sebastiano del Piombo. Museo Pushkin, Moscú.

Juan de Deza. Sepulcro na Catedral de Ourense

Anselmo López Morais

UNA VAJILLA "PICKMAN" DE LA FAMILIA FEIJOO DE SOTOMAYOR

La fábrica de cerámica de "La Cartuja" fue fundada en el año 1839 (aunque las primeras piezas salieron de sus hornos dos más tarde) por el inglés Carlos Pickman Jones, comerciante afincado en España en donde comenzó importando vajillas traídas de su tierra de North Staffords Hire para atender la demanda de la burguesía de aquella época. Pero, a causa del aumento de los impuestos arancelarios y aprovechando los beneficios que le brindaban las leyes de la Desamortización de Mendizabal, primeramente arrendó y más tarde adquirió el antiguo Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, la Cartuja situada a orillas del río Guadalquivir. Aquí estuvo hasta el añor 1982 en el que el Gobierno expropió los terrenos, en los que más tarde situó la "Expo 92", trasladándose la fábrica a la cercana localidad de Santiponce (en el término de Salteros junto a la carretera de Madrid a Sevilla por Mérida) en donde hoy se encuentra.

En sus comienzos la empresa se denominó "Pickman y Compañía", siendo los primeros directores el fundador Carlos Pickman, a quien el rey Amadeo de Saboya concedió en 1873 el título de marqués, y su hermanastro el también inglés Benjamin Harris. Y aunque sus técnicos y operarios procedían de Inglaterra, muy pronto llegaron a la fábrica otros distintos puntos de España. Su tipo de decoración más característicos fue el de estampado, a la manera inglesa, pero también empleó el blanco, el pintado a mano y el pintado sobre barniz, todos en loza de pedernal, semichina y china opaca.

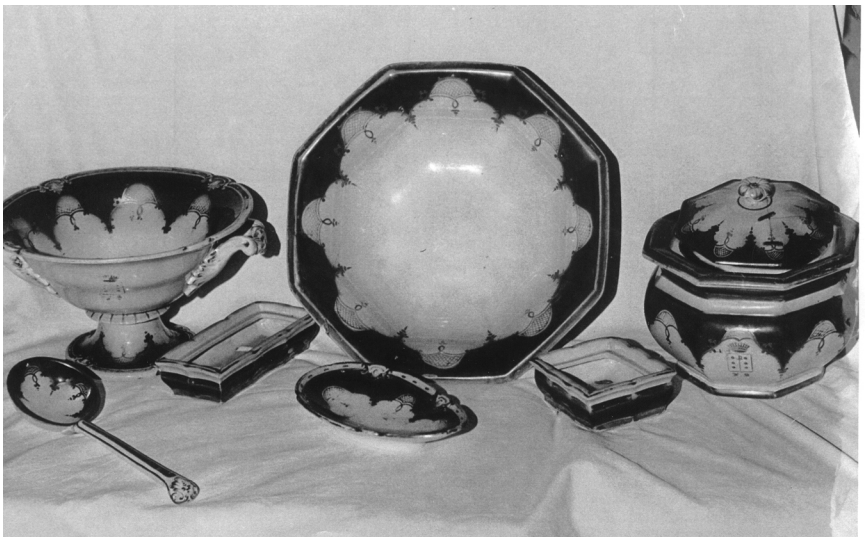
Pues bien, en esta clase de loza china opaca, que en realidad es casi porcelana, y dentro de la decoración de pintado sobre barniz, la fábrica de la "La Cartuja" realizó en 1858 una vajilla para la orensana familia de los Feijoo de Sotomayor. La forman doce juegos completos, incluidos los de tocador, de doce servicios cada uno, llevando todas las piezas el escudo de los Feijoo (aunque por error la espada está invertida) con las iniciales FS en oro y orla con motivos geométricos en oro y azul. La marca, estampada al reverso de las mismas, dice: "Pickman y Cía. China opaca. Sevilla".

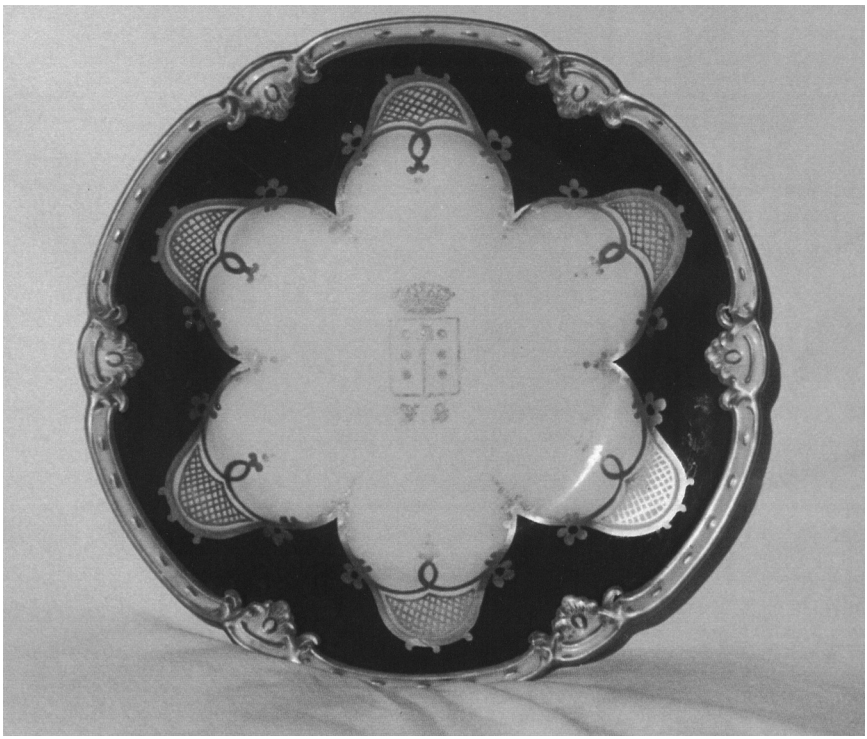
La vajilla fué encargada a la fábrica de "La Cartuja" por Camilo Feijoo de Sotomayor con motivo de un banquete que dio en su casa de Viana do Bolo a

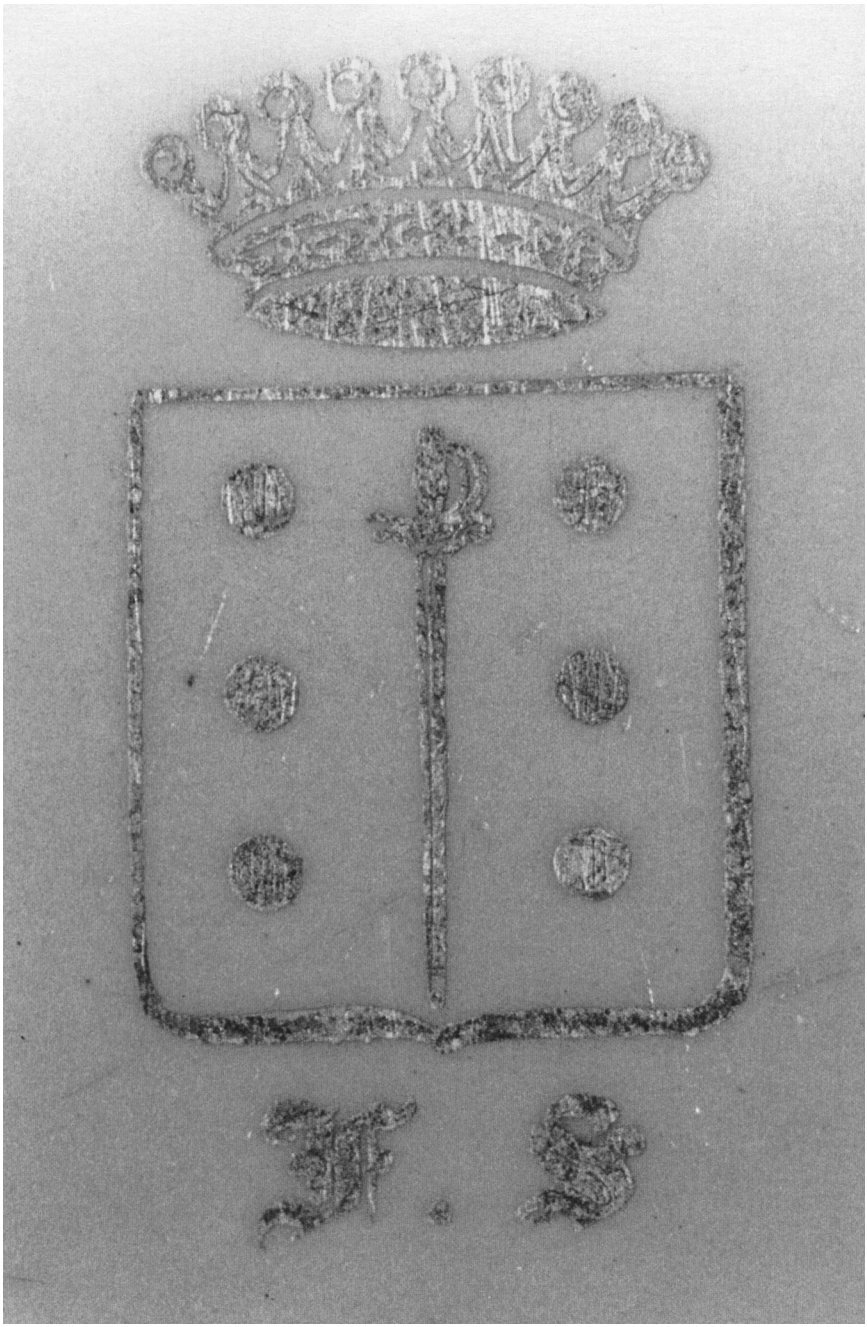
la reina Isabel II, a su regreso a Madrid de la visita que en septiembre de 1858 hizo a Galicia acompañada de su hijo el pequeño príncipe Alfonso (más tarde rey Alonso XII) y toda la familia real. En el tomo VI de la "Historia General de España" de Modesto Lafuente, escrito por Juan Valera, se hace referencia a este viaje al decir que "la reina (Isabel II), le firmó (el decreto de disolución de las Cortes) en La Coruña, durante el viaje que hizo aquel verano (de 1858) por Galicia y Asturias". La visita real a Galicia comenzó en La Coruña, en cuyo puerto desembarcaron los viajeros procedentes de Asturias, se dirigieron después a Santiago y de aquí continuaron por carretera a Madrid. Con motivo de la estancia en Santiago de los regios viajeros se editó en dicha ciudad en la imprenta de Jacobo Souto é Hijo, un curiosísimo Programa (que conservamos en nuestra biblioteca) en el que se incluye el ceremonial de las fiestas con el bando del alcalde y una colección de poesías conmemorativas de la misma.

La amistad de Camilo Feijoo de Sotomayor con Isabel II nació cuando aquel, siendo capitán de la Guardia Real, se opuso al golpe que en la noche del 7 de octubre de 1841 dieron los generales Gutiérrez de la Concha y Diego de León contra la reina niña con objeto de proclamar la regencia de su madre María Cristina, golpe que fracasó y costó la vida al segundo.

Las piezas que quedan de la vajilla que a mediados del pasado siglo realizó la fábrica de "La Cartuja" de Sevilla para la familia de los Feijoo de Sotomayor están repartidas entre sus descendientes: Cuqui Casaleiz en Madrid, Sofía Martínez en Murcia, y Marita Colemán, Manolita Alvarado y Segundo Alvarado en Orense. Regalado por este, en nuestro Museo Arqueológico Provincial se puede admirar un plato de la misma.







O número 12 da revista
"PORTA DA AIRA"
do Grupo Francisco de Moure
acabouse de imprentar
no obradoiro da Deputación Provincial
de Ourense
sendo o seu Presidente
D. José Luis Baltar Pumar
o día 16 de outubro de 2008
festividade de San Florentino