RAÍGAME

REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓNS POPULARES

Agosto | Eost | Août 2026 nº 56

Galicia e Bretaña 2026
Percorrendo os camiños de Castelao II

Galiza ha Breizh e 2026
En ur vont gant hentoù Castelao II

Galicia y Bretaña 2026
Recorriendo los caminos de Castelao II

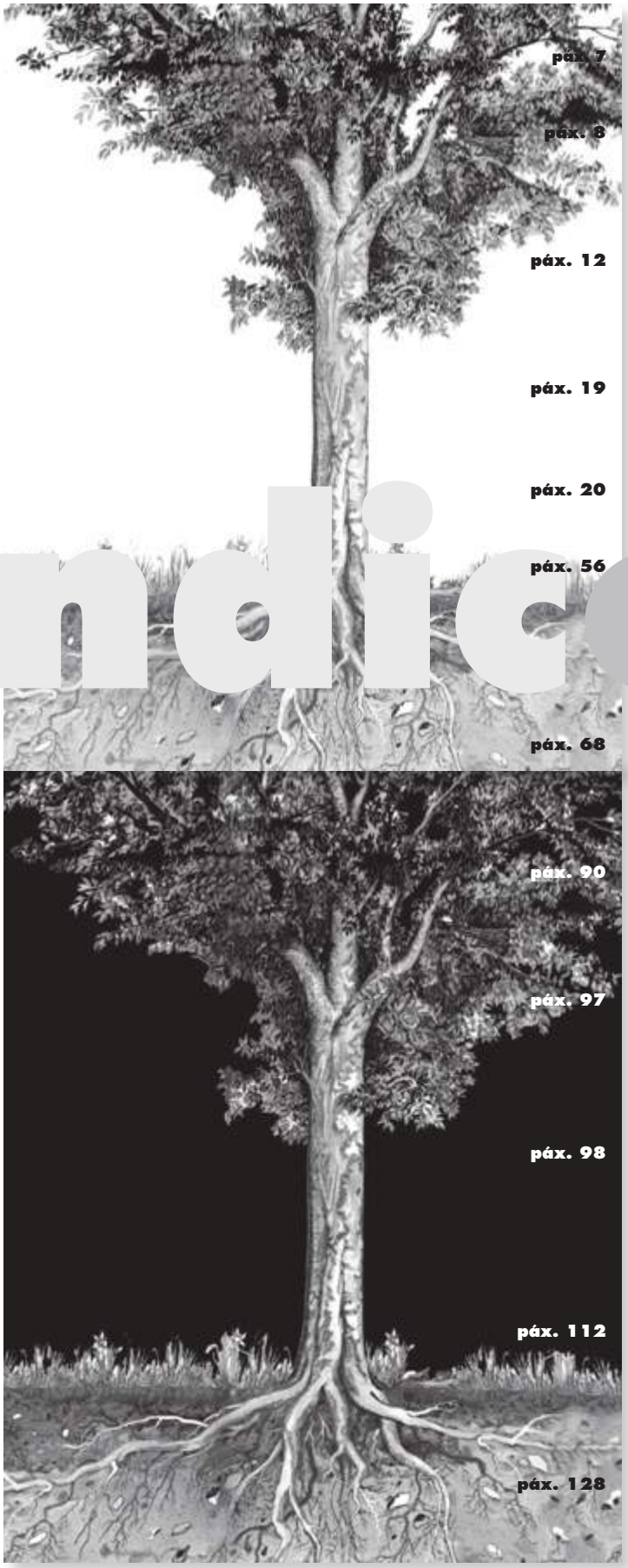
La Galice et la Bretagne 2026
En parcourant les chemins de Castelao II

REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓNS POPULARES

DEPUTACIÓN OURENSE

CENTRO DE CULTURA POPULAR XAQUÍN LORENZO

índice



PARTE I
A LINGUA | *AR YEZH* | *EL IDIOMA* | *LA LANGUE*

A LINGUA GALEGA, UN MEDIO ÚTIL E VIVO DE COMUNICACIÓN | *LA LANGUE GALICIENNE, UN MOYEN UTILE ET VIVANT DE COMMUNICATION* | *LA LENGUA GALLEGA, UN MEDIO ÚTIL Y VIVO DE COMUNICACIÓN* — **Valentín García Gómez** — **páx. 7**

A LINGUA BRETOA NA ENCRUCILLADA | *AR BREZHONEG EN UR C'HROASKENT* | *LA LENGUA BRETONA EN LA ENCRUCIJADA* | *LA LANGUE BRETONNE A LA CROISEE DES CHEMINS* — **Rozenn Milin** — **páx. 8**

PARTE II
CASTELAO, GALICIA E BRETAÑA | *CASTELAO, GALIZA HA BREIZH* *CASTELAO, GALICIA Y BRETAÑA* | *CASTELAO, LA GALICE ET LA BRETAGNE* — **páx. 12**

CASTELAO E OURENSE | CASTELAO ET OURENSE | CASTELAO Y OURENSE — ***Afonso Vázquez-Monxardín Fernández*** — **páx. 19**

CASTELAO EN BRETAÑA (1929): INVESTIGACIÓN, IDENTIDADE E DIÁLOGO ATLÁNTICO ARREDOR DAS CRUCES DE PEDRA | *CASTELAO EN BRETAGNE (1929) : RECHERCHE, IDENTITÉ ET DIALOGUE ATLANTIQUE AUTOUR DES CROIX DE PIERRE* | *CASTELAO EN BRETAÑA (1929): INVESTIGACIÓN, IDENTIDAD Y DIÁLOGO ATLÁNTICO EN TORNO A LAS CRUCES DE PIEDRA* — ***Mª Ángeles Tilve Jar*** — **páx. 20**

NÓS E GWALARN: TRES FACTORES DE XEMELIDADE | *TEIR FARENN GEVELLEK ETRE NÓS HA GWALARN* | *NÓS Y GWALARN: TRES FACTORES DE GEMELIDAD* | *NÓS & GWALARN : TROIS FACTEURS DE GÉMELLITÉ* — ***Tristan-Enmanuel Ioarer*** — **páx. 56**

TRAS OS PASOS DE CASTELAO NA BRETAÑA | *WAR ROUDOÙ CASTELAO E BREIZH* | *TRAS LAS HUELLAS DE CASTELAO EN BRETAÑA* | *SUR LES PAS DE CASTELAO EN BRETAGNE* — ***Robert Neal Baxter Ford*** — **páx. 68**

PARTE III
A ICONOGRAFÍA RELIXIOSA NOS CAMIÑOS DE OURENSE
AR SKEUDENNAOUEG RELIJIEL HENTOÙ OURENSE
LA ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LOS CAMINOS DE OURENSE
L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE SUR LES CHEMINS D'OURENSE — **páx. 90**

ICONOGRAFÍA RELIXIOSA NAS «PEZAS DO MES» DO MUSEO ARQUEOLÓXICO PROVINCIAL DE OURENSE | *ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE DANS LES « PIÈCES DU MOIS » DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE PROVINCIAL D'OURENSE* | *ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LAS «PIEZAS DEL MES» DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE OURENSE* — **María Belén Lorenzo - Ana María Veiga Romero** — **páx. 97**

AS PINTURAS MURAIS DE SANTA MARÍA DE NOGUEIRA DE MIÑO. UN ESTUDO ICONOGRÁFICO | *LES PEINTURES MURALES DE SANTA MARÍA DE NOGUEIRA DE MIÑO. UNE ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE* | *LAS PINTURAS MURALES DE SANTA MARÍA DE NOGUEIRA DE MIÑO. UN ESTUDIO ICONOGRÁFICO* — **Berta Varela Rodríguez** — **páx. 98**

OS CALVARIOS GALEGOS | *LES CALVAIRES GALICIENS* | *LOS CALVARIOS GALLEGOS* — **Clodio González Pérez** — **páx. 112**

índice

páx. 140

ANÁLISE ICONOGRÁFICA DAS ADVOCACIÓNS XACOBÍPETAS NO TRAMO QUE FAI O CAMIÑO A COMPOSTELA EN FORMA DE OITO DENDE OURENSE | *ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DES VOCABLES JACOBÉENS DANS LE TRONÇON EN FORME DE HUIT QUE SUIT LE CHEMIN DE COMPOSTELLE DEPUIS OURENSE* | *ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ADVOCACIONES JACOBÍPETAS EN EL TRAMO EN FORMA DE OCHO QUE HACE EL CAMINO A COMPOSTELA DESDE OURENSE*

Francisco Xavier Limia Gardón

páx. 160

RECANTOS DO CAMIÑO DA PRATA. A MIRADA DE MARÍA | *RECOINS DU CHEMIN DE LA PLATA. LE REGARD DE MARÍA* | *RECOVECOS DEL CAMINO DE LA PLATA. LA MIRADA DE MARÍA*

Ángeles Álvarez Rodríguez

páx. 176

DEZ REPRESENTACIÓNS RELEVANTES DE SAN ROSENDO | *DIX REPRÉSENTATIONS SIGNIFICATIVES DE SAINT ROSEND* | *DIEZ REPRESENTACIONES RELEVANTES DE SAN ROSENDO*

Miguel Ángel González García

páx. 186

ARTE E DEVOCIÓN: ICONOGRAFÍA MARIANA NA COMARCA DO RIBEIRO | *ART ET DÉVOTION : ICONOGRAPHIE MARIANALE DANS LA RÉGION D'O RIBEIRO* | *ARTE Y DEVOCIÓN: ICONOGRAFÍA MARIANA EN LA COMARCA DE O RIBEIRO*

Ángel Domínguez López

páx. 203

PARTE IV

ACHEGAS SOBRE O PATRIMONIO BRETÓN | *AOZADENNOÙ DIWAR-BENN AR GLAD BREZHONEK* | *APORTACIONES SOBRE EL PATRIMONIO BRETÓN* | *APPORTS SUR LE PATRIMOINE BRETON*

páx. 204

O CALVARIO DE KILINENN | *KALVAR KILINENN* | *EL CALVARIO DE KILINENN* | *LE CALVAIRE DE KILINENN*

Daniel Kernalegenn

páx. 216

PANORÁMICA DO FONDO FOTOGRÁFICO JACQUES DE THÉZAC NO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN | *APERÇU DU FONDS PHOTOGRAPHIQUE JACQUES DE THEZAC AU MUSEE DEPARTEMENTAL BRETON* | *PANORÁMICA DEL FONDO FOTOGRÁFICO JACQUES DE THÉZAC EN EL MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN*

Sarah Le Berre

páx. 220

A INCANDESCENCIA BORDADA DOS TRAXES DE PLOARÉ | *L'INCANDESCENCE BRODEE DES COSTUMES DE PLOARÉ* | *LA INCANDESCENCIA BORDADA DE LOS TRAJES DE PLOARÉ*

Jean-Pierre Gonidec

páx. 230

OS «AMERICANOS» EN EN PONT-AVEN | *LES « AMERICAINS » A PONT-AVEN* | *LOS «AMERICANOS» EN PONT-AVEN*

Sophie Kervran

páx. 236

MORLAIX | *MORLAIX* | *MORLAIX*

Rose Faujour

páx. 250

POULDAVID, ¿PORTO DE EMBARQUE CARA A SANTIAGO DE COMPOSTELA? | *POULDAVID, PORT D'EMBARQUEMENT VERS SAINT JACQUES DE COMPOSTELLE ?* | *POULDAVID, ¿PUERTO DE EMBARQUE HACIA SANTIAGO DE COMPOSTELA?*

Françoise Jully

páx. 258

A IGREXA DE SAINT-JACQUES DE POULDAVID | *L'ÉGLISE SAINT-JACQUES DE POULDAVID* | *LA IGLESIA DE SAINT-JACQUES DE POULDAVID*

Michel Mazéas

páx. 272

O VAL DOS SANTOS. UNHA APOSTA TOLA POLA ETERNIDADE | *LA VALLÉE DES SAINTS. UN PARI FOU POUR L'ÉTERNITÉ* | *LA VALLÉE DES SAINTS. UNA APUESTA LOCA POR LA ETERNIDAD*

Sébastien Minguy

Galicia e Bretaña 2026
Percorrendo
os camiños de Castelao II

Galiza ha Breizh e 2026
En ur vont
gant hentoù Castelao II

Galicia y Bretaña 2026
Recorriendo
los caminos de Castelao II

La Galice et la Bretagne 2026
En parcourant
les chemins de Castelao II

REVISTA DE ARTE, CULTURA E TRADICIÓNS POPULARES

*Dirección	Renerezh*	Xulio Fernández Senra
*Secretaría	Sekretouriezh*	Fco. Javier Álvarez Campos
*Coordinación xeral en Francia	Kenurzhiadur e galleg*	Dominique Gérinard
*Colaboración especial	Kenlabour ispisial*	Ti ar Vro Kemper, Comité de Jumelage Quimper-Ourense, Association Bretonne des Amis de Saint-Jacques de Compostelle
*Agradecementos particulares	Trugarekaat ispisial*	Loïc Philippon, Roger Gadonna, Fco. Javier Baltar Tojo, Familia Conde Corbal
*Traducción ao bretón	troidigezh e brezhoneg*	Anna ar Beg
*Tradución ao francés	Troet e galleg*	Dominique Gérinard, Jean Paul Caudrec
*Tradución ao galego e castelán	Troet e galisianeg hag e kastilhaneg*	Mariló Fernández Senra, Salomé Fernández Senra
Icono Raigame (contraportada)	Tomás Vega Pato
Coordinación xeral	Centro de Cultura Popular Xaquín Lorenzo F.
Edita	DEPUTACIÓN OURENSE
Deseño e Realización infográfica	Redeiras.net / disigna edenia
Impresión	Imprenta Deputación Provincial Ourense
Dep. Legal	OU - 75/95
I.S.S.N.	1136-3207

Todas aquelas persoas que teñan interese en publicar artigos ou traballos nesta revista poden dirixirse a:

RAIGAME
Aptdo. 484
Tlf. e Fax 988 317 880
32080 - Ourense
ccpxaquinlorenzo@depourense.gal
www.ccpxaquinlorenzo.es

Revista de distribución gratuíta previa subscrición no correo electrónico anteriormente indicado.

Tódolos dereitos de reprodución, adaptación, tradución ou representación dos textos, ilustracións e fotografías están reservados, e só poderán ser exercidos por terceiros previa solicitude e correspondente permiso dos editores ou dos autores.

I

A lingua

Ar yezh

El idioma

La langue

A LINGUA EN 2050
A LINGUA EN 2050
IDEAS E ACCIÓNS PARA
O FUTURO DO GALEGO
CATRO VENTOS
EDITORA

castellano

A LINGUA GALEGA, UN MEDIO ÚTIL E VIVO DE COMUNICACIÓN

LA LANGUE GALICIENNE, UN MOYEN UTILE ET VIVANT DE COMMUNICATION

Traduction française: Dominique Gérinard

Valentín García Gómez
Secretario xeral da Lingua
Secrétaire général de la Langue

En 2021, publicouse *A lingua en 2050*, un libro no que 25 persoas reflexionamos sobre o futuro do galego, entre elas eu, que, mentres escribía as primeiras liñas daquel texto, axiña me decatei de dúas cousas. A primeira: de que hoxe, máis ca nunca, é moi difícil predicir o futuro, porque os cambios aos que asiste a nosa sociedade se producen a velocidade de vertixe e cunha contundencia tan inapelable que confunde. A segunda: a reflexión que se nos convidaba facer era plenamente acaída, porque a lingua de noso remanece en Galicia hogano, ao igual ca nos últimos mil anos, como un medio útil e vivo de comunicación para o que é lexítimo e realista pensar un futuro.

Así pois, antes de facermos calquera outra consideración, cómpre insistir na idea de que debemos ter os pés no chan e, polo tanto, ser conscientes de que vivimos un momento de cambios rápidos que esixen un esforzo de actualización permanente, case titánico. Levado isto ao campo da lingua, supón aceptar que o galego, como calquera outra variedade lingüística con vontade de proxectarse cara ao futuro, non pode quedar á marxe destes cambios, dado que suporía para el perder todo valor instrumental. É por esta razón pola que os maiores esforzos presentes en materia de promoción social da lingua galega estean dirixidos a adecuar o noso idioma aos novos usos e necesidades. Un exemplo disto, entre outros moitos aos que me podería referir nestas páxinas, é o Proxecto Nós, iniciativa de grande envergadura principiada en 2021 co propósito de xerar

En 2021, *A lingua* en 2050 a été publié, un livre dans lequel 25 personnes, parmi lesquelles moi-même, avons réfléchi à l'avenir du galicien. Alors que j'écrivais les premières lignes de ce texte, je me suis immédiatement rendu compte de deux choses. La première : qu'aujourd'hui, plus que jamais, il est très difficile de prévoir l'avenir, car les changements auxquels notre société assiste se produisent à une vitesse vertigineuse et avec une force si irréfutable qu'elle déconcerte. La seconde : que la réflexion à laquelle nous étions invités était pleinement pertinente, parce que notre langue demeure en Galice aujourd'hui, comme au cours des mille dernières années, un moyen utile et vivant de communication pour lequel il est légitime et réaliste d'envisager un avenir.

Ainsi donc, avant toute autre considération, il convient d'insister sur l'idée que nous devons garder les pieds sur terre et, par conséquent, être conscients que nous vivons une période de transformations rapides qui exigent un effort permanent d'actualisation, presque titanesque. Transposé au domaine de la langue, cela suppose d'accepter que le galicien, comme toute autre variété linguistique désireuse de se projeter dans l'avenir, ne peut rester en marge de ces changements, puisque cela reviendrait à perdre toute valeur instrumentale.

C'est pour cette raison que les plus grands efforts actuels en matière de promotion sociale de la langue galicienne

os recursos dixitais e lingüísticos necesarios para facilitar o desenvolvemento de aplicacións baseadas en intelixencia artificial e tecnoloxías da linguaxe, tales como asistentes de voz, tradutores automáticos e axentes de conversación en lingua galega.

Nesta mesma liña de propósitos enmárcase o proceso, neste momento en marcha, de actualización do Plan Xeral de Normalización da Lingua Galega, cuxo fin non é outro que adaptar as accións recollidas neste documento de 2004 á realidade social, demográfica e lingüística actual.

En calquera caso, esta análise non sería realista —esixencia á que apelamos máis arriba— sen recoñecer que existen actualmente dous retos non pequenos, o referido á acollida lingüística e cultural dun número crecente de persoas foráneas e máis o que ten que ver co progresivo descenso da chamada transmisión interxeracional da lingua galega, que se dá entre a mocidade, especialmente a que fai a súa vida en contornas urbanas.

Estes dous retos están a marcar as liñas de actuación do Goberno Galego (así como das persoas, organizacións sociais e outras institucións que o acompañan nesta tarefa), centradas en estimular a transmisión da lingua galega dentro das familias, e en lograr que a xuventude, tanto foránea como autóctona, cuxa inmensa maioría sabe falala e escribila porque a estuda ou a estudou na escola, dea o paso de facer do galego unha das linguas de uso nas súas interaccións presenciais e en redes sociais, nas relacións familiares e nos contactos laborais.

Así pois, pódese afirmar que os tres últimos lustros consistiron en teimar en conseguir que o galego se introducise nos novos e mutantes escenarios que foron xurdindo, porque dese «estar no mundo hoxe» vai depender o seu futuro. No entanto, cómpre deixar patente que para que esta tarefa que nos ocupa teña éxito, debe conseguir tamén a implicación dunha cidadanía que estea disposta a participar do proxecto a través da súa actividade cotiá (familiar, empresarial, social).

Sendo sincero, estou convencido de que foi así se nos atemos aos datos, pois o galego é na actualidade a lingua oficial de España distinta do castelán máis empregada e co índice máis alto de coñecemento de lectoescritura; o idioma maioritario entre as persoas nadas no seu

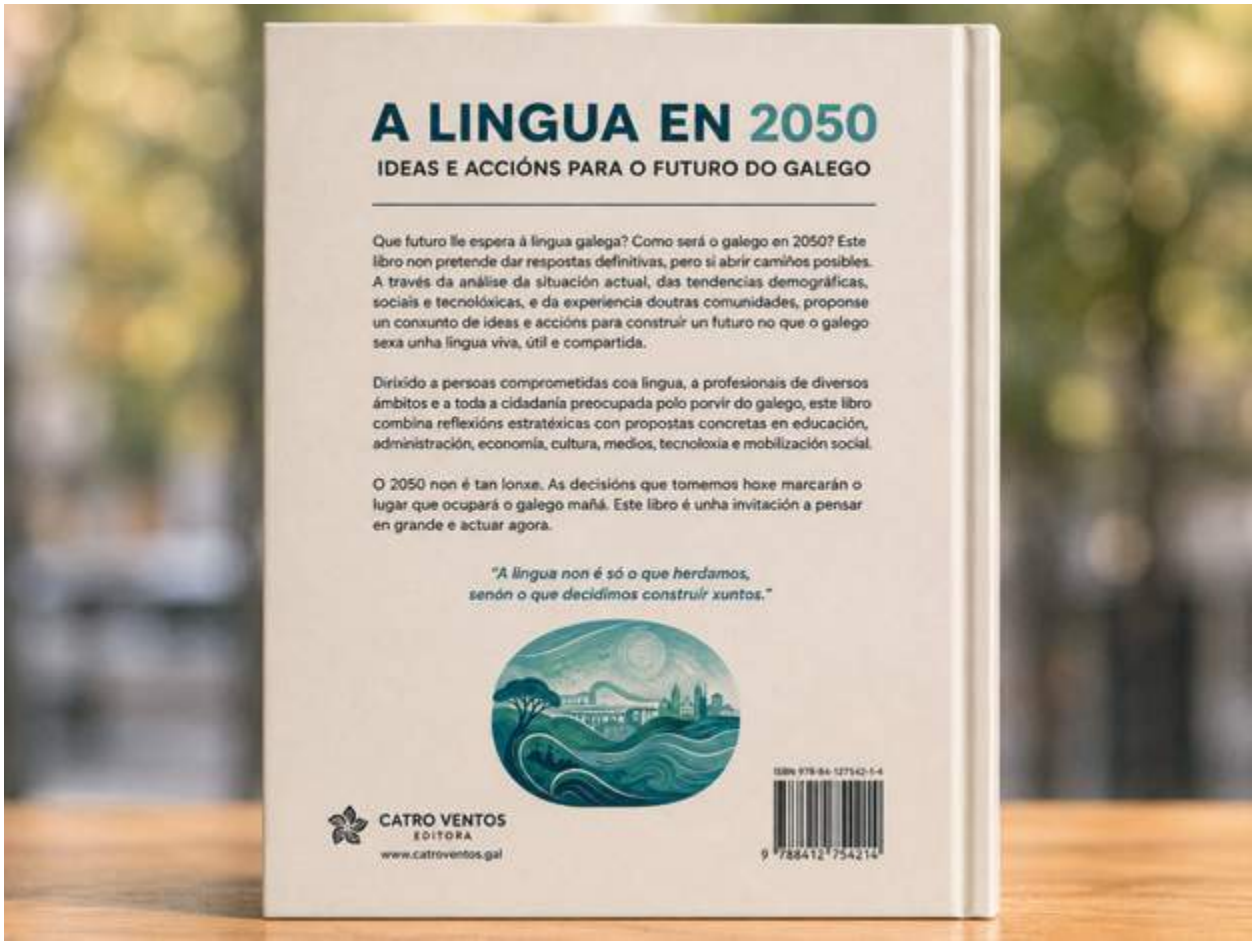
sont orientés vers l'adaptation de notre langue aux nouveaux usages et besoins. Un exemple parmi tant d'autres auxquels je pourrais me référer dans ces pages est le Projet Nós, une initiative de grande envergure lancée en 2021 dans le but de générer les ressources numériques et linguistiques nécessaires pour faciliter le développement d'applications fondées sur l'intelligence artificielle et les technologies du langage, telles que les assistants vocaux, les traducteurs automatiques et les agents conversationnels en langue galicienne.

Dans cette même ligne d'objectifs s'inscrit le processus, actuellement en cours, de mise à jour du Plan général de normalisation de la langue galicienne, dont la finalité n'est autre que d'adapter les actions recueillies dans ce document de 2004 à la réalité sociale, démographique et linguistique actuelle.

Quoi qu'il en soit, cette analyse ne serait pas réaliste — exigence à laquelle nous faisions appel plus haut — sans reconnaître qu'il existe actuellement deux défis loin d'être mineurs : celui relatif à l'accueil linguistique et culturel d'un nombre croissant de personnes étrangères, et celui qui concerne le déclin progressif de ce que l'on appelle la transmission intergénérationnelle de la langue galicienne, particulièrement perceptible chez la jeunesse, notamment celle qui développe sa vie dans des environnements urbains.

Ces deux défis orientent les lignes d'action du Gouvernement galicien (ainsi que celles des personnes, des organisations sociales et des autres institutions qui l'accompagnent dans cette tâche), centrées sur la stimulation de la transmission de la langue galicienne au sein des familles, et sur la volonté d'amener la jeunesse, tant étrangère qu'autochtone, dont l'immense majorité sait la parler et l'écrire parce qu'elle l'étudie ou l'a étudiée à l'école, à franchir le pas consistant à faire du galicien l'une des langues d'usage dans ses interactions en présentiel et sur les réseaux sociaux, dans les relations familiales et dans les contacts professionnels.

Ainsi donc, on peut affirmer que les trois derniers lustres ont consisté à insister sur la nécessité de faire entrer le galicien dans les nouveaux scénarios changeants qui ont émergé, parce que c'est de cette « présence dans le monde d'aujourd'hui » que dépendra son avenir.



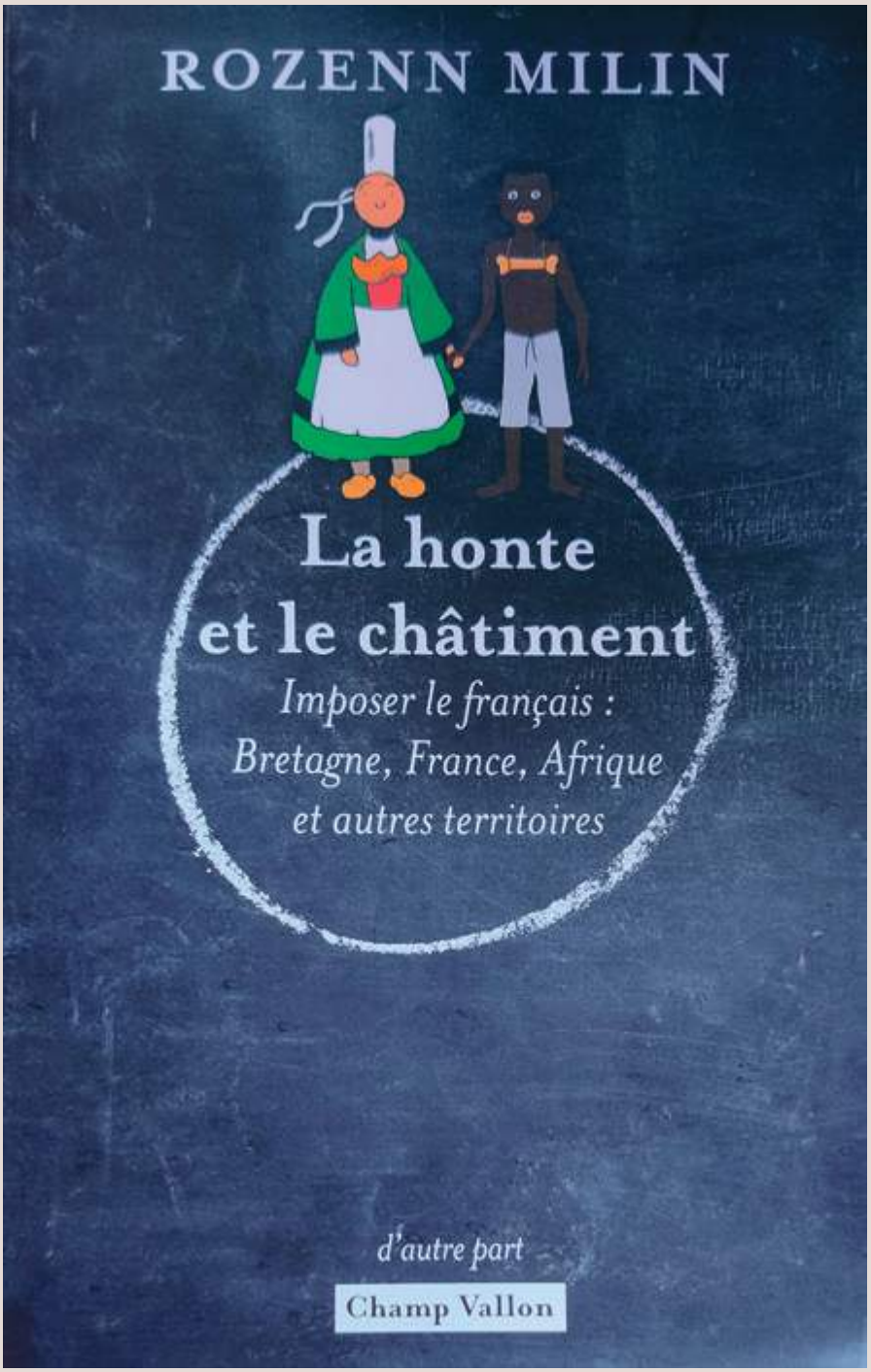
territorio; e a lingua de comunicación cotiá de 6 de cada 10 persoas residentes en Galicia.

Aínda que persisten problemas vellos e xorden outros novos, convén coincidirmos en que a lingua que foi o código de expresión das persoas que habitaron Galicia durante os mil últimos anos está en condicións de seguilo a ser durante os mil anos futuros grazas á vontade inquebrantable dos seus falantes.

Néanmoins, il convient de souligner que, pour que cette tâche qui nous occupe réussisse, elle doit également obtenir l'implication d'une citoyenneté disposée à participer au projet à travers son activité quotidienne (familiale, entrepreneuriale, sociale).

Pour être sincère, je suis convaincu qu'il en a été ainsi si l'on s'en tient aux données, puisque le galicien est actuellement la langue officielle d'Espagne autre que le castillan la plus employée et celle qui présente l'indice le plus élevé de connaissance de la lecture et de l'écriture ; la langue majoritaire parmi les personnes nées sur son territoire ; et la langue de communication quotidienne de 6 personnes sur 10 résidant en Galice.

Bien que d'anciens problèmes persistent et que de nouveaux surgissent, il convient de reconnaître que la langue qui fut le code d'expression des personnes ayant habité la Galice au cours des mille dernières années est en mesure de continuer à l'être pendant les mille prochaines années grâce à la volonté inébranlable de ses locuteurs.



castellano

français

A LINGUA BRETOA NA ENCRUCILLADA

AR BREZHONEG EN UR C'HROASHENT

Troidigezh e brezhoneg: Anna ar Beg

Rozenn Milin
Historiadora e socióloga
Istorianez ha sokiologez

En 1952, estímase que Bretaña contaba con 1.100.000 falantes de bretón. En 2024, un estudo do instituto TMO determina que só quedan 107.000 persoas capaces de falar bretón. É dicir, que o número de falantes reduciuse a unha décima parte no transcurso de 75 anos. E é moi probable que, dado que a maioría dos falantes son hoxe anciáns, o seu número caia a 50.000 dentro de 20 anos, ou incluso menos.

Como puido unha lingua que antano florecía declinar tan rapidamente? E que levou aos falantes a deixar de transmitir aos seus fillos a súa propia lingua materna, que lles fora herdada de xeración en xeración durante séculos?

Invócanse varios factores: a Primeira Guerra Mundial e os homes que regresaban do fronte falando francés, a aspiración ao ascenso social, o desexo das mulleres dos anos 50 de acceder á modernidade, etc. Todos estes argumentos conteñen unha parte de verdade, pero esquecen o esencial: a vontade do Estado de obrigar a toda a poboación a falar francés, e unicamente francés.

Esta vontade remóntase ao período do Terror (1793-1794), durante a Revolución. Entón preséntanse varios informes ao Comité de Salvación Pública, como o *Informe sobre a necesidade e os medios de aniquilar o patois e de universalizar o uso da lingua francesa* do Abade Grégoire, ou

E1952 e veze brasjedet e oa 1 100 000 a vrezhonegerien e Breizh. E 2024, hervez un enklask kaset da benn gant ensavadur TMO, ne chom nemet 107 000 den gouest da gomz brezhoneg. Da lavaret eo eo bet rannet dre zek niver ar vrezhonegerien e-korf 75 vloaz. Ha chañs bras zo e kouezho niver ar gomzerien da 50 000 bennak a-benn ugent vloaz, pe nebeutoc'h c'hoazh, pa'z eo darn vrasañ anezho tud kozh hiziv an deiz.

Penaos eo bet posupl d'ur yezh a oa ken bev gwechall mont war zigresk ken buan ? Ha petra en deus broudet ar vrezhonegerien da baouez da dreuzkas o yezh-vamm d'o bugale, ur yezh a oa bet treuzkaset a rummad da rummad abaoe kantvedoù ?

Meur a abeg a vez lakaet war-raok : Brezel-bed kentañ (1914-1918) hag ar soudarded distroet eus an talbenn o komz galleg, ar c'hoant da bignat er renk sokial, pe c'hoazh c'hoant merc'hed ar bloavezhioù 1950 da vont gant ar vodernelezh. Ul lodenn a wirionez zo en holl arguzennoù-se, met ankounac'haat a reont an dra pennañ : youl Stad Frañs da rediañ an holl dud da gomz galleg ha galleg hepken.

Ar youl-se a gaver he orin e mare an Terror (1793-1794), e-pad an Dispac'h Gall. Meur a zanevell a voe kinniget neuze d'ar Poellgor ar Surentez Foran, evel an *Danevell diwar-benn an ezhomm hag an doareoù da zistrujañ an*

o *Informe do Comité de Salvación Pública sobre os idiomas* do deputado Barère, por citar só os máis célebres. Moitos outros informes e decretos seguirán, consolidando a ideoloxía da lingua única concebida durante o período do Terror e aínda vixente hoxe.

Con todo, hai que agardar case un século máis para que esta vontade se traduza en feitos, grazas á escola, que se volve obrigatoria en 1882. A única lingua autorizada no recinto escolar é o francés, e a escola utilízase como unha ferramenta para "aniquilar" (ese era o termo empregado) todas as linguas territoriais de Francia. O bretón queda así excluído dos centros escolares, onde todos deben falar agora francés, e unicamente francés. Os alumnos son castigados, ás veces duramente, se son sorprendidos pronunciando unha palabra ou frase na súa lingua materna. Esta asimílase, por tanto, a un erro, e bretón rima desde entón con castigo.

Ademais, a lingua queda desacreditada e inferiorizada, porque ao non ensinarse perde utilidade nun mundo no que todo progreso pasa pola escrita. A modernidade fala unicamente francés, e só nesta lingua se pode escalar socialmente. Á medida que todos os membros do fogar aprenden a nova lingua, o bretón é abandonado e os pais novos deixan masivamente de transmitilo nos anos 1950 e 1960.

Tamén é na posguerra, cando comeza o declive da lingua bretoa, cando fai a súa primeira tímida aparición oficial nas escolas. En 1951 apróbase a lei Deixonne, que establece "todo mestre que o solicite poderá ser autorizado a dedicar, cada semana, unha hora a actividades supervisadas dirixidas á ensinanza de nocións elementais de lectura e escritura da fala local e ao estudo de textos seleccionados da literatura correspondente". Pero esta lei é tan minimalista que o ministro conclúe os debates con estas palabras: "o texto que nos presenta a Asemblea Nacional non comporta practicamente ningunha obrigación e por iso estimo que non representa ningún perigo". Baleira de todo compromiso, esta lei non podía, en efecto, frear o declive do bretón.

Finalmente, en 1977 a historia dá un xiro cando un grupo de pais crea, contra todo pronóstico, a primeira escola infantil en lingua bretoa en Lampaul-Ploudalmézeau, en Léon. O que entón parecía unha aventura descabellada desenvólvese cos anos ata converterse nunha rede completa de escolas, desde infantil ata bacharelato.

trefoedajoù ha da ledanaat implij ar galleg e pep lec'h gant an Aotrou Grégoire, pe c'hoazh an *Danevell diwar-benn an idiomoù* kinniget gant ar c'hannad Barère e anv ar Poellgor Surentez foran, evit menegiñ ar re vrudetañ hepken. Kalz danevelloù ha dekredoù all a zeuas war o lerc'h, hag a greñvaas ideologiezh ar yezh unel, savet e-pad mare an Terror hag a chom bev c'hoazh hiziv an deiz.

Ret eo koulskoude gortoz tost da gant vloaz ouzhpenn a-raok ma trofe ar youl-se da wir, a-drugarez d'ar skol deuet da vezañ ret e 1882. Galleg hepken a veze aotreet er skolioù implijet da ostilh evit « distruj » (setu ar ger implijet d'ar mare-se) holl yezhoù tiriadel Frañs.

Ar brezhoneg a voe neuze skarzhet eus ar skolioù, ma ranke an holl skolidi komz galleg ha galleg hepken. Kastizet e veze ar skolidi, lod anezho garv a-walc'h, ma vezent klevet o tistagañ pa na vefe ur ger pe ur frazenn bennak en o yezh-vamm. Evel-se e voe lakaet ar brezhoneg da vezañ ur fazi, ha dont a reas da vezañ kevatal ouzh kastiz.

Disteraet ha disprizet e voe ar yezh ivez. Ne veze ket desket er skol, ha dre-se e kollas he dalvoudegezh en ur bed ma tremene pep araokadenn dre ar skrivañ. Ar vodernelezh ne gomze nemet galleg, ha dre ar galleg hepken e c'halle an dud pignat er renkad sokial. Diwar neuze, pa veze gouest holl izili an tiegezh da gomz ar yezh nevez, e voe dilezet ar brezhoneg tamm-ha-tamm, hag e paouezas an darn vrasañ eus ar gerent yaouank da dreuzkas ar brezhoneg d'o bugale er bloavezhioù 1950 ha 1960.

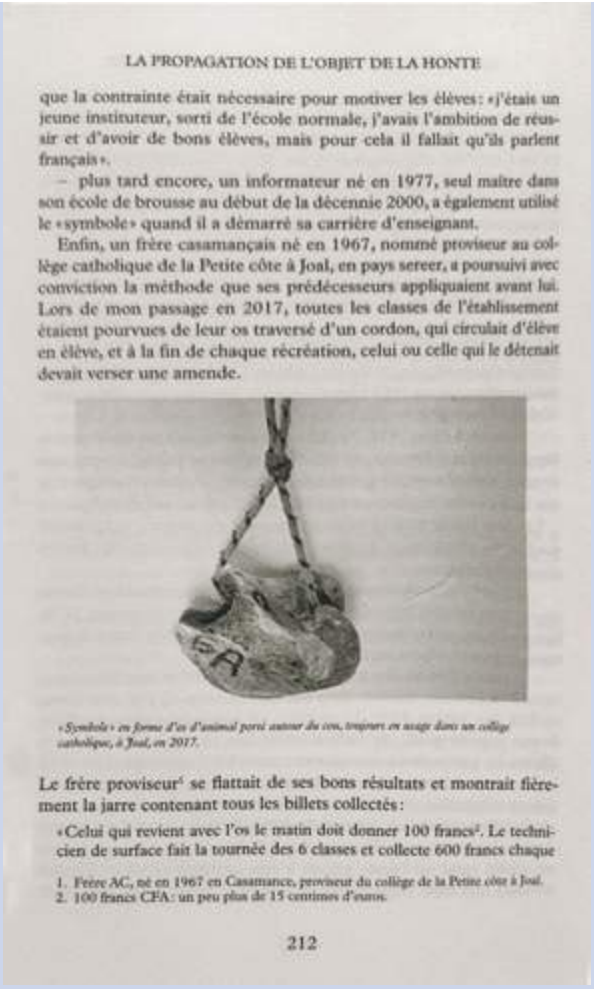
En amzer goude ar brezel, pa oa kroget digresk ar brezhoneg, e voe degemeret ar yezh evit ar wech kentañ en un doare ofisiel, met dister, er skolioù. E 1951 e voe votet lezenn Deixonne, hag a zisklêrie :

« Pep kelenner a raio ar goulenn a c'hallo bezañ aotreet da reiñ un eurvezh bep sizhun da obererezhioù renet gouestlet da gelenn diazezoù al lenn hag ar skrivañ er yezh lec'hel, ha da studiadenn testennoù dibabet eus al lennegezh liammet outi. »

Met ken dister oa al lezenn-se ken e klozas ar ministr an tabutoù evel-henn :

« Ar skrid a ginnig deomp ar Vodadenn Vroadel n'en deus redi ebet, koulz lavaret, setu perak e kav din ne ginnig riskl ebet. »

Goullo a bep engouestl gwirion ne c'halle ket ar lezenn-se, anat eo, herzel ouzh digresk ar brezhoneg.



LA PROPAGATION DE L'OBJET DE LA HONTE

que la contrainte était nécessaire pour motiver les élèves : « j'étais un jeune instituteur, sorti de l'école normale, j'avais l'ambition de réussir et d'avoir de bons élèves, mais pour cela il fallait qu'ils parlent français ».

– plus tard encore, un informateur né en 1977, seul maître dans son école de brousse au début de la décennie 2000, a également utilisé le « symbole » quand il a démarré sa carrière d'enseignant.

Enfin, un frère casamançais né en 1967, nommé proviseur au collège catholique de la Petite côte à Joal, en pays sereer, a poursuivi avec conviction la méthode que ses prédécesseurs appliquaient avant lui. Lors de mon passage en 2017, toutes les classes de l'établissement étaient pourvues de leur os traversé d'un cordon, qui circulait d'élève en élève, et à la fin de chaque récréation, celui ou celle qui le détenait devait verser une amende.

« Symbole » en forme d'os d'animal porté autour du cou, toujours en usage dans un collège catholique, à Joal, en 2017.

Le frère proviseur[1] se flattait de ses bons résultats et montrait fièrement la jarre contenant tous les billets collectés :

« Celui qui revient avec l'os le matin doit donner 100 francs[2]. Le technicien de surface fait la tournée des 6 classes et collecte 600 francs chaque

1. Frère AC, né en 1967 en Casamance, proviseur du collège de la Petite côte à Joal.
2. 100 francs CFA : un peu plus de 15 centimes d'euros.

212

Páxina do libro *La honte et le châtiment* sobre as prácticas lingüísticas na escola en Senegal
Pajenn al levr* La honte et le châtiment *diwar-benn ar boazioù yezhel er skol e Senegal

Paralelamente créanse clases bilingües en centros públicos e católicos, e hoxe toda a oferta educativa en lingua bretoa acolle uns 20.000 alumnos. Esta cifra estancouse durante varios anos, e agora témese un retroceso. Os problemas son numerosos: dificultades financeiras da rede Diwan, que insiste en permanecer gratuíta e laica; esgotamento dos pais, que deben ser tamén activistas; escaseza de profesores; hostilidade dalgúns concellos, etc.

En 2021, o Parlamento adopta por ampla maioría a lei Molac, que debía resolver parte destes problemas. Pero esta lei é parcialmente censurada polo Consello Constitucional, baseándose no artigo 2 da Constitución francesa, que establece que "a lingua da República é o francés". Este apartado, engadido en 1992 por medo a un desbordamento do inglés en Francia con ocasión da integración europea, constitúe hoxe un obstáculo importante para calquera avance das linguas rexionais.

A-benn ar fin, e 1977, e kemmas tro an istor, pa grouas un nebeud kerent skolidi, daoust da bep tra, ar skol-vamm gentañ e brezhoneg e Lambaol-Gwitalmeze, e Bro-Leon. Ar pezh a seblante bezañ ur follentez d'ar mare-se a ziorroas bloaz goude bloaz betek bezañ ur rouedad klok a skolioù, eus ar skol-vamm betek ar vachelouriezh.

War-dro an hevelep mare e voe krouet klasoù divyezhek er skolioù publik hag er skolioù katolik. An holl hentadoù deskadurezh e brezhoneg a vod hiziv war-dro 20 000 skoliad. Chom a ra an niver-se hep kreskiñ abaoe meur a vloaz, ha bremañ ez eus aon da gaout e krogfe da vont war zigresk.

Niverus eo an diaesterioù : kudennoù arc'hant gant rouedad Diwan a fell dezhañ mirout ur c'helennadurezh digoust ha laik ; skuizhder ar gerent, a rank bezañ stourmerien war un dro ; diouer a gelennerien ; enebiezh a-berzh kumunioù zo ; ha kement zo...

Logo, en 2022, asínase entre o Estado e a Rexión un plan para as linguas que abarca de 2022 a 2027. Pero o Estado non cumpre coa súa firma e nada progresa. Por outra banda, o obxectivo anunciado é pasar de 20.000 a 30.000 nenos escolarizados en escolas bilingües ou Diwan. Este obxectivo parece pouco ambicioso, xa que supón aumentar só do 3 % ao 5 %, aproximadamente, a porcentaxe de nenos de Bretaña con acceso a ensinanza en bretón, polo menos parcialmente. Esta porcentaxe é obviamente demasiado baixa para que a lingua teña unha verdadeira oportunidade de revitalización, e as medidas previstas parecen coidados paliativos.

Hoxe atópanse, por tanto, na encrucillada. A escola utilizouse como ferramenta para facer desaparecer a lingua bretoa, agora debe ser a ferramenta para a súa revitalización mediante a ensinanza xeneralizada do bretón. Sen iso, a lingua converterase, a máis ou menos longo prazo, na lingua dun pequeno grupo duns poucos miles ou decenas de persoas que se aferren a ela, ou mesmo nunha lingua morta, como o latín, coñecida por uns poucos eruditos e estudada nas universidades.

As claves están en mans do Estado francés, que ten o poder de autorizar e financiar ás medidas necesarias. Pero a Rexión de Bretaña tamén ten un papel que desempeñar, golpeando sobre a mesa en París, como souberon facer outros en Francia. Se este impulso non se produce nos próximos anos, o número de falantes de bretón continuará descendendo inexorablemente.

E 2021 e voe degemeret al lezenn Molac gant ur muiañ-niver ledan-tre er Parlamant. Bez e tlefe al lezenn-se diskoulmañ ul lodenn eus an diaesterioù-se. Met un darn anezhi a voe nac'het gant ar C'huzul Bonreizh, en ur gemer harp war mellad 2 Bonreizh Frañs a lavar ez eo « ar galleg yezh ar Republik ». Ar rannbennad-se, ouzhpennet e 1992 gant aon rak ul liñvadenn eus ar saozneg e Frañs da geñver krouidigezh Europa, a zo bremañ unan eus ar skoilhoù pennañ a vir ar yezhoù rannvro da ziorren.

E 2022 e voe sinet etre ar Stad hag ar Rannvro ur steuñv evit ar yezhoù evit ar prantad 2022-2027. Met ne zouj ket ar Stad d'he sinadur ha netra ne ya war-raok. Ouzhpenn-se, ar pal embannet a oa tremen eus 20 000 da 30 000 a vugale skoliataet e skolioù divyezhek pe e Diwan. Ne seblant ket bezañ ur pal gwall youlek, rak talvezout a rafe tremen eus 3 % da 5 % nemetken eus bugale Breizh o defe tro da gaout ur c'helenn e brezhoneg, da nebeutañ evit ul lodenn eus o studioù. Anat eo ez eo re izel an dregantad-se evit reiñ d'ar yezh ur chañs wirion da vezañ adsavet, hag ar muzulioù rakwelet a zo heñveloc'h ouzh intentoù divec'hiañ eget ouzh ur politikerezh advevaat gwirion.

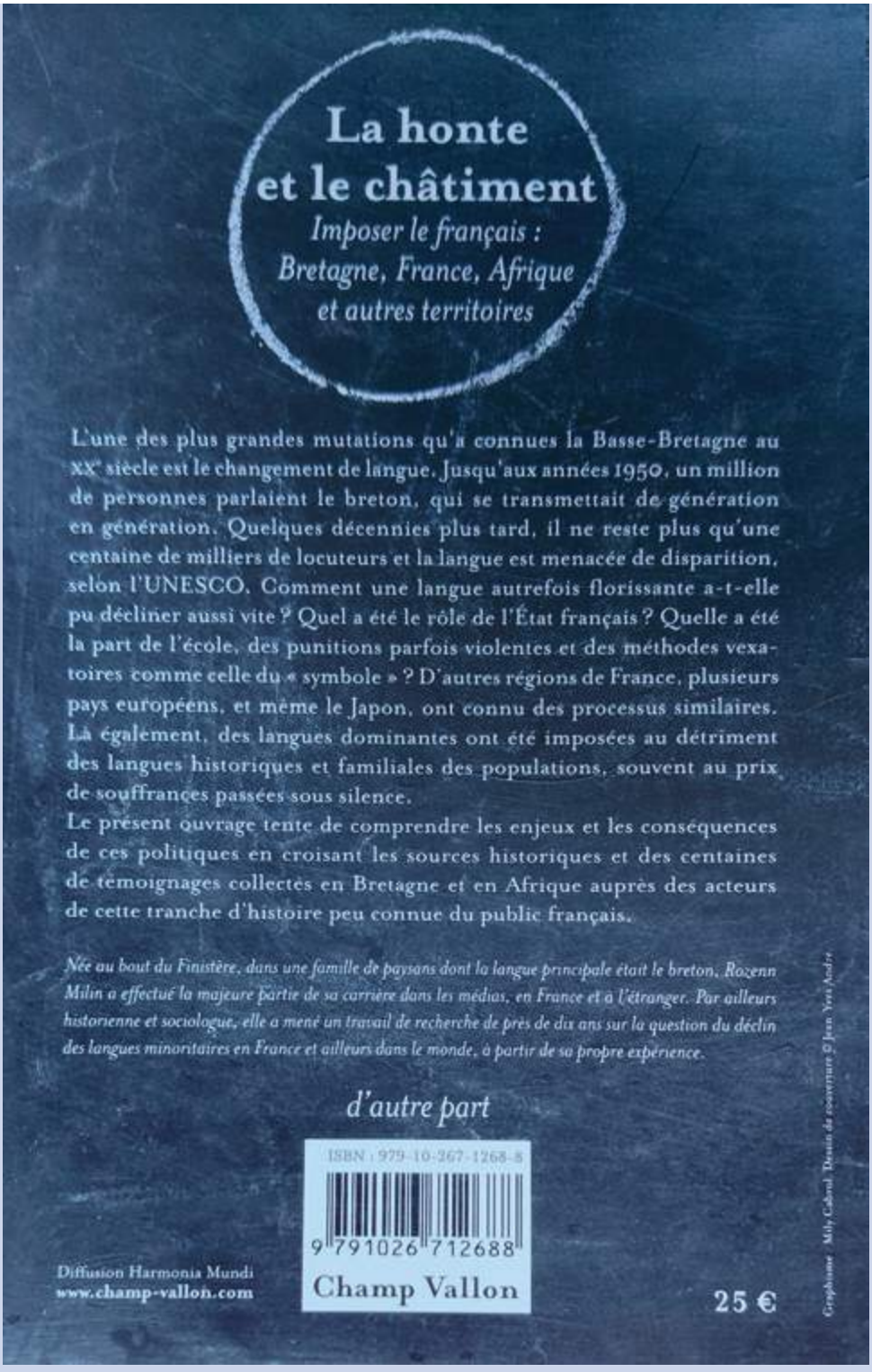
Setu ma'z omp hiziv e-kreiz ur c'hroashent. Ar skol a zo bet implijet evel un ostilh evit lakaat ar brezhoneg da vont da get ; dezhi bremañ da advevaat ar yezh dre ur c'helenn brezhoneg hollek. Panevet-se, abred pe diwezhat, e teuio ar yezh da vezañ yezh ur strolladig bihan un nebeud miliadoù pe dekadoù a viliadoù a dud hag a zalc'ho ganti, pe marteze zoken ur yezh varv, evel al latin, anavezet gant un nebeud gouizeion ha studiet er skolioù-meur.

An diskoulmoù-se zo e dalc'h Stad Frañs, hag he deus ar galloud da aotren ha da arc'hantaouiñ ar muzulioù ret. Met bez e rank Rannvro Breizh kemer perzh ivez en ur lakaat he mouezh da vezañ klevet e Pariz, evel m'o deus gouezet ober lod all e Frañs.

Ma n'eus ket eus ar seurt lamm er bloavezhioù da zont e kendalc'ho niver ar vrezhonegerien da zigreskiñ dibaouez, en un doare diremed.

Ar brezhoneg n'eo ket ur yezh hepken. Ur mod eo da welet ar bed, ur glad sevenadurel dibar, ur vouezh deuet betek ennomp dre ar c'hantvedoù. E zivoud a zo ul lodenn eus dazont Breizh hec'h-unan.

Ne chom ket mui kalz a amzer ken evit dibab an hent da heuliañ.


La honte
et le châtiment
Imposer le français :
Bretagne, France, Afrique
et autres territoires
L'une des plus grandes mutations qu'a connues la Basse-Bretagne au XXe siècle est le changement de langue. Jusqu'aux années 1950, un million de personnes parlaient le breton, qui se transmettait de génération en génération. Quelques décennies plus tard, il ne reste plus qu'une centaine de milliers de locuteurs et la langue est menacée de disparition, selon l'UNESCO. Comment une langue autrefois florissante a-t-elle pu décliner aussi vite ? Quel a été le rôle de l'État français ? Quelle a été la part de l'école, des punitions parfois violentes et des méthodes vexatoires comme celle du « symbole » ? D'autres régions de France, plusieurs pays européens, et même le Japon, ont connu des processus similaires. Là également, des langues dominantes ont été imposées au détriment des langues historiques et familiales des populations, souvent au prix de souffrances passées sous silence.
Le présent ouvrage tente de comprendre les enjeux et les conséquences de ces politiques en croisant les sources historiques et des centaines de témoignages collectés en Bretagne et en Afrique auprès des acteurs de cette tranche d'histoire peu connue du public français.
Née au bout du Finistère, dans une famille de paysans dont la langue principale était le breton, Rozenn Milin a effectué la majeure partie de sa carrière dans les médias, en France et à l'étranger. Par ailleurs historienne et sociologue, elle a mené un travail de recherche de près de dix ans sur la question du déclin des langues minoritaires en France et ailleurs dans le monde, à partir de sa propre expérience.
d'autre part
ISBN : 979-10-267-1268-8
9 791026 712688
Champ Vallon
Diffusion Harmonia Mundi
www.champ-vallon.com
25 €
Graphisme : Mily Cabrol. Dessin de couverture © Jean-Yves André

II

Castelao, Galicia e Bretaña

Castelao, Galiza ha Breizh

Castelao, Galicia y Bretaña

Castelao, La Galice et La Bretagne

Con motivo da inaguración do busto de Bóveda no Centro Ourensán, en 1947, Castelao estreou A Derradeira Lección do mestre

***À l'occasion de l'inauguration du buste de Bóveda au Centre Ourensan, en 1947, Castelao présenta pour la première fois* La Dernière Leçon du maître**

castellano

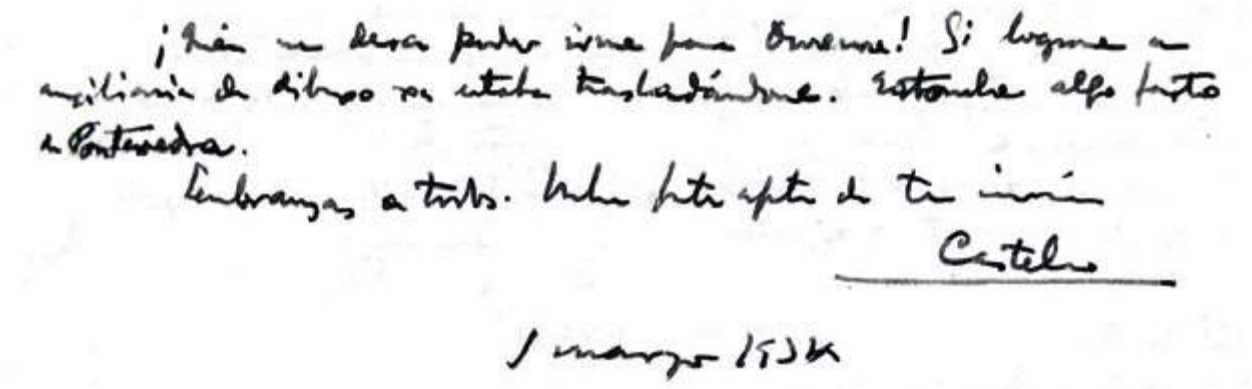
CASTELAO E OURENSE

CASTELAO ET OURENSE

Afonso Vázquez-Monxardín Fernández
Catedrático de Lingua Galega
Don Kelenner Galizeg

O 1 de marzo de 1934 Castelao escríbelle unha carta ao seu grande amigo Ramón Otero Pedrayo que, logo de preguntarlle polo remate das obras do balcón que lle deseñou para a súa casa de Trasalba, remata dicindo "¡Quen me dera poder irme para Ourense! Se lograra unha auxiliaría de debuxo xa estaba trasladándome. Estouche algo farto de Pontevedra. Lembranzas a todos, unha forte aperta do teu irmán".

Le 1er mars 1934, Castelao adresse une lettre à son grand ami Ramón Otero Pedrayo dans laquelle, après lui avoir demandé si les travaux du balcon qu'il avait dessiné pour sa maison de Trasalba étaient achevés, il conclut en disant : « Comme j'aimerais pouvoir partir pour Ourense ! Si j'obtenais un poste auxiliaire de dessin, je m'y installerais immédiatement. Je suis quelque peu las de Pontevedra. Mes souvenirs à tous, une forte étreinte de ton frère. »



Fragmento de Carta de Castelao a Ramón Otero Pedrayo onde lle manifesa a súa simpatía por Ourense, 1934
Extrait d'une lettre de Castelao à Ramón Otero Pedrayo dans laquelle il lui exprime sa sympathie pour Ourense, 1934

Por outra banda na súa grande obra *Sempre en Galiza* (1944), Castelao escribe: "Para Ganivet a clave da política hespañola debía ser o ennobrecimento das cibdades e a formación da polis autónoma, onde os cidadáns poideran vivir en familia,

D'autre part, dans sa grande œuvre *Sempre en Galiza* (1944), Castelao écrit : « Pour Ganivet, la clé de la politique espagnole devait être l'ennoblissement des villes et la formation de la police autonome, où les citoyens pourraient

quen sabe se paseando en mangas de camisa e filosofando baixo a dirección dun Aristóteles. ¡Que ben comprendo eu este anceio ao lembrarme de Ourense e Pontevedra!".

Estes e outros varios textos seus falan da importancia que, máis alá das hipérboles, Ourense tivo na súa traxectoria vital e humana, tema no que centraremos o artigo.

IDENTIDADE SOCIAL E EVOLUCIÓN PARALELA

Empezaremos matizando ideas dominantes sobre a procedencia e o enmarque social de Castelao que nolo aproximan ao do conxunto dos galeguistas ourensáns. Si. Non é tan simple como os que os de Ourense fosen, aproximadamente, señoritos fidalgos e el un simple rapaz de extracción popular. Non. Na altura en que se empezaron a tratar -digamos que na década de 1910- Castelao era un médico noviño, fillo dun mariñeiro que fora propietario dun barco e que emigrara a América ao pouco de casar cunha moza da vila, sobriña do gobernador militar. E como facía a maioría dos galegos con aspiracións de mellora social e ver mundo, digamos Curros Enríquez, Ramón Cabanillas, Basilio Álvarez, Eduardo Blanco Amor, marchou o proxenitor de Castelao a América desde onde chamou axiña á familia e de onde volvería con algúns cartos e ganas por participar na política. Fíxose alcade de Rianxo e exerceu en dúas etapas, primeiro entre 1907-09 e logo durante toda a ditadura de Primo de Rivera, 1923-30. Logrou, tamén, que o seu fillo estudase e acabase a carreira de medicina en Compostela, unha das alegrías máximas da súa vida.

E Castelao estudante goza de grande predicamento e éxito, alto, bo mozo, cun sedutor acento arxentino, guitarrista, tuno, e sobre todo "extraordinario y reconocido dibujante" como aparece definido nos comentarios sobre unha revista santiaguesa, *Chusma moza*, en 1908; e tamén como debuxante "conocidísimo" de V*ida Gallega* da que fai a primeira portada en xaneiro de 1909 no comezo da súa colaboración. Ao ano seguinte, colaborará no lanzamento do subtitulado "semanario conservador" de Rianxo, *El Barbero municipal* (1910-14) que apoiaba politicamente ao seu pai. Rapaz *dandy* de grande actividade social, namorou e acabou casando en 1912 con Virxinia Pereira, filla dun avogado da Estrada e de familia de tanto ascendente social que a súa voda foi recollida nas primeiras páxinas dos xornais galegos e da que hai tan prolixa información que mesmo inclúe os regalos de

vivre en famille, peut-être en se promenant en manches de chemise et en philosophant sous la direction d'un Aristote. Que je comprends bien cette aspiration lorsque je me souviens d'Ourense et de Pontevedra ! »

Ces textes, parmi beaucoup d'autres, témoignent de l'importance qu'Ourense eut dans sa trajectoire humaine et personnelle, au-delà même des hyperboles. C'est sur ce thème que nous centrerons le présent article.

IDENTITÉ SOCIALE ET ÉVOLUTION PARALLÈLE

Nous commencerons par nuancer certaines idées dominantes concernant les origines et le cadre social de Castelao, qui le rapprochent de l'ensemble des galicianistes d'Ourense. Oui. Les choses ne sont pas aussi simples que l'image selon laquelle ceux d'Ourense auraient été, approximativement, de jeunes gentilshommes issus de la petite noblesse, tandis que lui n'aurait été qu'un garçon d'extraction populaire. Non. À l'époque où ils commencèrent à se fréquenter — disons dans les années 1910 — Castelao était un jeune médecin, fils d'un marin qui avait été propriétaire d'un bateau et qui avait émigré en Amérique peu après son mariage avec une jeune femme de la ville, nièce du gouverneur militaire. Et, comme le faisaient la plupart des Galiciens aspirant à une amélioration sociale et désireux de découvrir le monde — pensons à Curros Enríquez, Ramón Cabanillas, Basilio Álvarez ou Eduardo Blanco Amor —, le père de Castelao partit pour l'Amérique, d'où il fit rapidement venir sa famille et d'où il revint avec quelques économies et l'envie de participer à la vie politique. Il devint maire de Rianxo et exerça cette fonction en deux périodes, d'abord entre 1907 et 1909, puis durant toute la dictature de Primo de Rivera, de 1923 à 1930. Il parvint également à faire étudier son fils jusqu'à l'obtention de son diplôme de médecine à Saint-Jacques-de-Compostelle, ce qui constitua l'une des plus grandes joies de sa vie.

Etudiant, Castelao jouissait d'une grande réputation et d'un vif succès : grand, séduisant, doté d'un charmant accent argentin, guitariste, membre de la tuna universitaire et surtout « dessinateur extraordinaire et reconnu », comme le définissent les commentaires consacrés en 1908 à une revue de Saint-Jacques, *Chusma moza* ; il est également présenté comme un dessinateur « très connu » de *Vida Gallega*, dont il réalise la première couverture en janvier 1909, au début de sa collaboration. L'année suivante, il participe au

voda de cada un dos convidados. Nese mesmo ano de 1912 fai o cartel da Festas do apóstolo en Santiago.

PRIMEIROS CONTACTOS CON OURENSE (1911-1916), ANTES DO GALEGUISMO

O seu primeiro contacto directo con Ourense ten lugar entre os días 2 e 5 de marzo de 1911 con motivo dunha parada da Tuna da Universidade de dous días en Ourense -con actuación no Teatro Principal o día 3 e visita ao Paraninfo do Instituto o día 4- no camiño de volta cara a Compostela logo de actuacións en Asturias e Astorga. A Ourense achégase a presidenta da tuna compostelá, Carmela Mosquera e o "Club Orensano" será a institución local que os acolla. Desta estancia fará Eduardo Blanco Amor unha emotiva descrición no seu libro de 1970, *Castelao. Notas periodísticas*, onde a súa memoria do acto do Teatro Principal coincide coa programación doutros desa mesma xira, máis tratados pola prensa e que levan como elemento común, a actuación de Castelao como caricaturista en directo para "reforzar" o programa de actos da tuna, á que ocasionalmente pertencía Castelao, a pesar de ter acabado os estudos había dous anos. Di Blanco Amor, falando dos tunos:

«Se destacó de entre ellos uno alto, delgado, desgarbado, con lentes. Sonreía con cierta sorna, jugaba a la timidez y llevaba el emblema de los que iban para médicos. Nos dijo que tocaba la guitarra pero más bien de "pega", para bulto, y que lo que hacía menos mal era dibujar y que se ofrecía por si alguna señorita... Hubo consultas oculares de palcos a butacas. Se decidió una rubia menudita después de haberse "resistido" lo que indispensablemente mandaba la urbanidad de la época. El "tuno" la observó, brevemente, volvió al escenario y movió el carboncillo sobre el caballete ya preparado... Lo volvió hacia el público en pocos segundos... Sonaron alegres los aplausos...»

Neste 1911 intensifica a relación con dous personaxes que se moven entre Ourense e Madrid, un o poeta Antonio Rey Soto e outro o xornalista Eugenio López Aydillo, director á sazón do xornal ourensán *El Miño*.

Para o primeiro, fai a portada de *Nido de áspides* e o cartel publicitario onde inclúe unha caricatura do crego da rúa da Paz. Co segundo, colaborará na súa revista *Mi Tierra*, da que saíron 3 números entre xullo e agosto, e tendo coincidido nela con Vicente Risco, nunha etapa onde este aínda renegaba explicitamente do galego como lingua para a expresión da literatura culta. En calquera caso, será o primeiro punto de encontro entrambos intelectuais no comezo da súas carreiras.

lancement de *El Barbero municipal* (1910-1914), sous-titré « hebdomadaire conservateur » de Rianxo, qui soutenait politiquement son père. Jeune dandy à l'intense vie sociale, il tomba amoureux puis épousa en 1912 Virginia Pereira, fille d'un avocat de A Estrada et issue d'une famille jouissant d'un tel prestige social que leur mariage fit l'objet d'articles dans les premières pages des journaux galiciens. Les informations publiées à cette occasion furent si détaillées qu'elles mentionnaient même les cadeaux de mariage offerts par chacun des invités. Cette même année 1912, il réalisa l'affiche des fêtes de l'Apôtre à Saint-Jacques-de-Compostelle.

PREMIERS CONTACTS AVEC OURENSE (1911-1916), AVANT LE GALICIANISME

Son premier contact direct avec Ourense eut lieu entre le 2 et le 5 mars 1911, à l'occasion d'une halte de deux jours de la Tuna universitaire à Ourense — avec une représentation au Teatro Principal le 3 mars et une visite au Paraninfo de l'Institut le 4 mars — sur le chemin du retour vers Saint-Jacques-de-Compostelle après des prestations dans les Asturies et à Astorga. La présidente de la Tuna compostellane, Carmela Mosquera, se rendit à Ourense, et le « Club Orensano » fut l'institution locale chargée de les accueillir. Eduardo Blanco Amor donnera plus tard une description émouvante de ce séjour dans son livre *Castelao. Notas periodísticas* (1970), où son souvenir de la représentation au Teatro Principal coïncide avec le programme d'autres étapes de cette même tournée, davantage couvertes par la presse. Un élément commun à ces spectacles était l'intervention de Castelao comme caricaturiste en direct afin de « renforcer » le programme des activités de la Tuna, à laquelle il appartenait occasionnellement malgré le fait qu'il eût terminé ses études depuis déjà deux ans. Blanco Amor écrit, à propos des étudiants de la Tuna :

« Se détacha parmi eux un homme grand, mince, dégingandé, portant des lunettes. Il souriait avec une certaine ironie, jouait de sa timidité et arborait l'emblème de ceux qui se destinaient à la médecine. Il nous dit qu'il jouait de la guitare, mais plutôt pour la forme, pour faire nombre, et que ce qu'il faisait le moins mal était le dessin, ajoutant qu'il se mettait à disposition au cas où quelque demoiselle… Des regards interrogateurs furent échangés entre les loges et les fauteuils. Une petite blonde se décida finalement, après avoir résisté juste ce qu'exigeait la bienséance de l'époque. Le "tuno" l'observa brièvement, retourna sur scène et fit courir le fusain sur le chevalet déjà

Castelao fixo a capa e a publicidade do libro de Rey Soto, *Nido de áspides*, 1911
Castelao réalisa la couverture et la publicité du livre de Rey Soto,* Nido de áspides, *en 1911

En Mi Tierra (Ourense, 1911) coincidiu Castelao con Risco e Antonio Rey Soto, entre outros
Dans* Mi Tierra *(Ourense, 1911), Castelao côtoya, entre autres, Risco et Antonio Rey Soto

Desde eses momentos, Castelao será obxecto de especial seguimento na presa local. Por exemplo, o día 22 de xuño dese 1911, sinala *La Región* a súa participación como debuxante e caricaturista, en concertos para recadar fondos para a construción da Virxe da Roca en Baiona, deseño de Antonio Palacios e cuxo remate non se fará efectivo ata 1930.

Pero o grande éxito inicial de Castelao en Ourense será en febreiro de 1912, tamén no Teatro Principal. Daquela, participa co Coro Aires da Miña Terra de Pontevedra nun festival para recadar cartos para a Liga antituberculosa, con sesións o domingo 11 e o luns 12 de febreiro. A súa actuación "pictórica" do primeiro día, é recollida por *La Región* ao día seguinte:

"Castelao, cuyo nombre es conocido en Galicia entera y aún fuera de ella, hizo varias caricaturas, arte en el cual habrá muy pocos que le superen, á juzgar por lo que el domingo presentó como prueba de su peregrino ingenio. Las

préparé… Quelques secondes plus tard, il tourna le dessin vers le public… De joyeux applaudissements retentirent… »

Au cours de cette année 1911, il intensifia ses relations avec deux personnalités partageant leur activité entre Ourense et Madrid : le poète Antonio Rey Soto et le journaliste Eugenio López Aydillo, alors directeur du journal ourensan *El Miño*. Pour le premier, il réalisa la couverture de *Nido de áspides* ainsi que l'affiche publicitaire où figurait une caricature du prêtre de la rue de la Paz. Avec le second, il collabora à la revue *Mi Tierra*, dont trois numéros parurent entre juillet et août. Il y côtoya Vicente Risco, à une époque où celui-ci rejetait encore explicitement le galicien comme langue d'expression de la littérature savante. Quoi qu'il en soit, cette revue constitua le premier point de rencontre entre les deux intellectuels au début de leurs carrières respectives.

À partir de ce moment, Castelao fit l'objet d'une attention particulière de la presse locale. Ainsi, le 22 juin 1911,

Primeiro artigo de Vicente Risco sobre Castelao no xornal La Región, 14 de febreiro de 1912

Premier article de Vicente Risco sur Castelao dans le journal La Región, 14 février 1912

Bosquexo de autocaricatura de 1912

Esquisse d'autocaricature de 1912

caricaturas del Rey, Canalejas, Montero Ríos, la Pardo Bazán y las de otros personajes, fueron admirablemente hechas en un momento. Caricaturizó también á algunos amigos suyos de esta localidad, entre ellos á los Sres. Risco (D. Vicente), Aydillo (D. Eugenio), Cheriguián, Brandón (D. Castor) y Berbén. La de este último sobre todo, y la del propio Castelao, fueron las que más gustaron".

Mentres que no segundo día, tamén sinalan que bailou cunha señorita ourensá e tamén debuxou:

«María Plá tuvo que bailar la muñeira con Castelao y este que hacer varias caricaturas a ruegos del público.»

O día 13, desta volta no Liceo de Ourense, Castelao pronunciará á noitiña, a famosa conferencia "Algo acerca de la caricatura", reeleborada varias veces e publicada en 1917, ao tempo que mostra unha selección da súa obra, na que sería a súa primeira exposición individual. Debía estar encantado co ambiente que o rodeaba, pois, segundo *La Región* do día 14:

La Región signale sa participation comme dessinateur et caricaturiste à des concerts organisés pour recueillir des fonds destinés à la construction de la Vierge du Rocher à Baiona, œuvre conçue par Antonio Palacios et dont l'achèvement n'interviendra qu'en 1930.

Mais le premier grand succès de Castelao à Ourense eut lieu en février 1912, également au Teatro Principal. Il participa alors avec le chœur *Aires da Miña Terra* de Pontevedra à un festival destiné à recueillir des fonds pour la Ligue antituberculeuse, avec des représentations le dimanche 11 et le lundi 12 février. Son intervention « picturale » du premier jour fut rapportée par *La Región* dès le lendemain :

« Castelao, dont le nom est connu dans toute la Galice et même au-delà, réalisa plusieurs caricatures, art dans lequel peu nombreux sont ceux qui peuvent le surpasser, à en juger par ce qu'il présenta dimanche comme preuve de son singulier talent. Les caricatures du Roi, de Canalejas, de Montero Ríos, de Pardo Bazán et d'autres

En 1911 ou 12 Castelao fixo este bosquexo do Santiago da Catedral de Ourense
En 1911 ou 1912, Castelao réalisa cette esquisse du Saint Jacques de la cathédrale d'Ourense

«Fué muy aplaudido al terminar, haciendo después las caricaturas de varios conocidos personajes y las de algunas personas de la localidad, maravillando á todos por la prontitud con que las acababa y exacto parecido que tenían.

Y como entre los concurrentes había muchas y muy lindas señoritas se improvisó un baile que, por cierto, resultó animadísimo y duró hasta la hora de cenar.»

A cea, -no Hotel Roma- converteuse nunha homenaxe a Castelao, onde seica se leu de novo, por parte de Rei Soto, parte da conferencia sobre a caricatura. Tamén, en *El Miño* dese día 14, hai un artigo moi gabancioso da charla "La Conferencia de Castelao", asinado por Vicente Risco, e que dalgún xeito, é o inicio dunha relación entre ambos que comezou pola plástica, pola estética antes de adentrarse na seguinte fase vital, nos camiños do compromiso político.

Seguramente será nesta ocasión de 1912 -ou incluso na anterior de 1911- que visite a catedral e faga un bosquexo a

personnalités furent admirablement exécutées en un instant. Il caricatura également plusieurs de ses amis de cette localité, parmi lesquels MM. Risco (Vicente), Aydillo (Eugenio), Cheriguián, Brandón (Castor) et Berbén. Celle de ce dernier surtout, ainsi que celle de Castelao lui-même, furent les plus appréciées. »

Quant à la seconde journée, il est également rapporté qu'il dansa avec une jeune femme d'Ourense et qu'il dessina à nouveau :

« María Plá dut danser la muñeira avec Castelao, et celui-ci réaliser plusieurs caricatures à la demande du public. »

Le 13 février, cette fois au Liceo de Ourense, Castelao prononça dans la soirée sa célèbre conférence intitulée *Algo acerca de la caricatura*, remaniée à plusieurs reprises et publiée en 1917, tout en présentant une sélection de ses œuvres dans ce qui constitua sa première exposition individuelle. Il devait être enchanté par l'atmosphère qui l'entourait, car selon *La Región* du 14 février :

« Il fut vivement applaudi à la fin de son intervention, puis réalisa les caricatures de plusieurs personnages connus ainsi que celles de quelques habitants de la localité, émerveillant tous les présents par la rapidité avec laquelle il les achevait et par leur extraordinaire ressemblance.

Et comme parmi les participants se trouvaient de nombreuses et très jolies jeunes filles, un bal fut improvisé qui, soit dit en passant, fut des plus animés et se prolongea jusqu'à l'heure du dîner. »

Le dîner — à l'Hôtel Roma — se transforma en un hommage rendu à Castelao, au cours duquel, semble-t-il, Rey Soto relut une partie de la conférence sur la caricature. Ce même 14 février, *El Miño* publia également un article très élogieux intitulé « La Conferencia de Castelao », signé par Vicente Risco. Cet écrit marque, d'une certaine manière, le début d'une relation entre les deux hommes, relation née de l'art plastique et de l'esthétique avant de s'engager dans une phase ultérieure, celle de l'engagement politique.

C'est probablement à l'occasion de cette visite de 1912 — voire de celle de 1911 — qu'il visita la cathédrale et réalisa un croquis au crayon du saint Jacques assis, aujourd'hui accompagné d'un livre et d'une épée au pied du Portique du Paradis, dessin conservé parmi les collections du Musée de Pontevedra.

lapis do Santiago sedente, actualmente con libro e espada ao pé do Pórtico do Paraíso, e que se encontra entre os papeis do Museo de Pontevedra.

A VODA DE CASTELAO

Un momento significativo da súa relación cos ourensáns é o da súa voda. O sábado 18 de outubro de 1912, casa con Virxinia Pereira, filla do avogado, concelleiro da Estrada e deputado provincial, Camilo Pereira Freijendo, natural de Arcos, no Carballiño. Previamente todos os xornais de Galicia anunciaran o enlace nas notas de sociedade, mostra do popular que era xa o rianxeiro. Incluso, *La Voz de Galicia* do día 13 de outubro falando da futura voda, apunta que Castelao casará "con una distinguida y bella señorita de Orense", cando aínda que o pai era de Arcos no Carballiño, ela xa nacera na Estrada. Pero o que nos relata a voda con máis detalle é a *Gaceta de Santiago*, do 23 de outubro. Entre outras cousas, sinala:

«La ceremonia verificose a las diez de la mañana. Momentos antes había llegado de la ciudad de las Burgas en automóvil particular, el virtuoso sacerdote y eminente poeta orensano Antonio Rey Soto, a fin de dar la bendición nupcial a su amigo entrañable Alfonso R. Castelao.

A acompañaron en su viaje al distinguido presbítero los señores Meruéndano, alcalde de Orense y D. Isidro Temes, también con el objeto de honrar a Castelao.»

Isidro Temes, o propietario do coche -o primeiro matriculado en Ourense, en 1906-, era tamén o marido da importante mecenas Angelita Varela (Ángela Santamarina Alducín), con quen tivera meses antes contacto, pois era, presidenta da Liga antituberculosa que organizara os actos do Teatro Principal de febreiro. Non aparecen na lista de convidados máis ourensáns que os sinalados, pois ata ese momento a relación estaba practicamente circunscrita a eles.

Virxinia Pereira, era orixinaría, por parte de pai, das terras do Carballiño. (A foto, feita en Ourense, en 1912)
Virxinia Pereira était originaire, du côté paternel, des terres d'O Carballiño. (La photographie, prise à Ourense, date de 1912)

LE MARIAGE DE CASTELAO

Un moment significatif de sa relation avec les Ourensans est celui de son mariage. Le samedi 18 octobre 1912, il épouse Virginia Pereira, fille de l'avocat, conseiller municipal de A Estrada et député provincial Camilo Pereira Freijendo, originaire d'Arcos, dans la commune de O Carballiño. Auparavant, tous les journaux de Galice avaient annoncé l'union dans leurs chroniques mondaines, preuve de la popularité dont jouissait déjà le jeune homme de Rianxo. Ainsi, *La Voz de Galicia* du 13 octobre, évoquant les futures noces, indique que Castelao épousera « une distinguée et belle demoiselle d'Ourense », alors même que, si son père était originaire d'Arcos, dans la région de O Carballiño, elle-même était déjà née à A Estrada. Mais c'est la *Gaceta de Santiago* du 23 octobre qui nous offre le récit le plus détaillé de la cérémonie. On y lit notamment :

« La cérémonie eut lieu à dix heures du matin. Quelques instants auparavant était arrivé de la ville des Burgas, dans une automobile particulière, le vertueux prêtre et éminent poète ourensan Antonio Rey Soto, afin de donner la bénédiction nuptiale à son ami très cher Alfonso R. Castelao.

Accompagnaient le distingué ecclésiastique dans son voyage MM. Meruéndano, maire d'Ourense, et Don Isidro Temes, également venus pour honorer Castelao. »

Isidro Temes, propriétaire de l'automobile — la première immatriculée à Ourense, en 1906 — était également l'époux de l'importante mécène Angelita Varela (Ángela Santamarina Alducín), avec laquelle Castelao avait eu des contacts quelques mois auparavant, puisqu'elle présidait la Ligue antituberculeuse qui avait organisé les manifestations du Teatro Principal en février. Aucun autre Ourensan n'apparaît dans la liste des invités que ceux déjà mentionnés,

Así pois, os contactos aurienses de Castelao, nesta primeira fase de achegamento a Ourense viñeron da man de coñecidos e amigos da época universitaria ou contactos feitos a través da súa obra gráfica e da actividade como compoñente da tuna e do coro, cunha evidente ligazón ás xentes do círculo diletante con sensibilidade social, de Ángela Santamarina. Vicente Risco, por exemplo, soubo del como teórico da arte e así o considerou no seu artigo. Lonxe estaban aínda as preocupacións de intervención política de ambos.

O CAMIÑO DE CONVERSIÓN DO GRUPO NÓS: DA INADAPTACIÓN AO SERVIZO Á TERRA

Os tres principais intelectuais do grupo Nós de Ourense, deixáronnos cadansúa crónica do proceso de achegamento ao galeguismo que transcorrerá, máis ou menos paralelo ao de Castelao. Estes textos, "Dos nosos tempos" (Cuevillas, 1920), *Arredor de si* (Otero Pedrayo, 1930) e "Nós, os inadaptados" (Risco, 1933) constitúen a semente, a concreción literaria e a xustificación teórica do proceso de conversión do intelectualismo ourensán cara ao galeguismo e forman unha crónica diversa que relata o espertar dunha xeración.

Florentino L. Cuevillas abre o primeiro número da revista *Nós* -outubro de 1920- analizando o ambiente finisecular e a futilidade da mocidade burguesa do Ourense de comezos de século. Describe a un grupo de mozos cultos pero sen rumbo, perdidos no "snobismo", que miraban con desdén a realidade que os rodeaba. É a constatación de que os vellos moldes intelectuais están esgotados e de que a súa xeración necesita urxentemente un obxectivo vital e auténtico.

Unha década máis tarde, na novela *Arredor de* si (1930), Otero Pedrayo converte esa diagnose existencial de Cuevillas en literatura. Eleva a experiencia real de toda a xeración á categoría de mito a través do periplo personalísimo de Adrián Solovio, un libro de viaxe exterior por terras españolas e europeas, e interior en busca de si mesmo, cunha crecente sensación de orfandade, ata a descuberta da Terra no regreso ao pazo familiar. Adrián descobre que a universalidade que buscaba fóra residía en afondar nas súas propias raíces.

En xullo de 1933, tamén na revista *Nós*, Risco recolle ese testemuño do baleiro existencial que Cuevillas describira e dálle unha armazón teórica e filosófica. Risco asume que esa insatisfacción e o rexeitamento á mediocridade pragmática da

ce qui montre que, jusqu'alors, ses relations avec la ville demeuraient pratiquement limitées à ce cercle.

Ainsi, les contacts de Castelao avec Ourense, durant cette première phase de rapprochement, vinrent de connaissances et d'amitiés nouées à l'époque universitaire ou de relations établies à travers son œuvre graphique ainsi que son activité au sein de la tuna et du chœur, avec un lien manifeste avec les milieux cultivés et socialement sensibles gravitant autour d'Ángela Santamarina. Vicente Risco, par exemple, le connut d'abord comme théoricien de l'art et c'est sous cet angle qu'il le considéra dans son article. Les préoccupations d'intervention politique étaient encore loin des horizons respectifs des deux hommes.

LE CHEMIN DE CONVERSION DU GROUPE NÓS : DE L'INADAPTATION AU SERVICE DE LA TERRE

Les trois principaux intellectuels du Groupe Nós d'Ourense nous ont chacun laissé leur propre témoignage du processus de rapprochement avec le galicianisme, processus qui se déroula de manière plus ou moins parallèle à celui de Castelao. Ces textes — *Dos nosos tempos* (Cuevillas, 1920), *Arredor de si* (Otero Pedrayo, 1930) et *Nós, os inadaptados* (Risco, 1933) — constituent respectivement la semence, la concrétisation littéraire et la justification théorique du processus de conversion de l'intellectualisme ourensan au galicianisme. Ils forment une chronique plurielle relatant l'éveil d'une génération.

Florentino López Cuevillas ouvre le premier numéro de la revue *Nós* — octobre 1920 — par une analyse de l'atmosphère fin de siècle et de la futilité de la jeunesse bourgeoise de l'Ourense du début du XXe siècle. Il décrit un groupe de jeunes cultivés mais sans direction, perdus dans le « snobisme », regardant avec dédain la réalité qui les entourait. Il constate ainsi l'épuisement des anciens modèles intellectuels et la nécessité urgente, pour sa génération, de trouver un objectif de vie authentique.

Une décennie plus tard, dans le roman *Arredor de si* (1930), Otero Pedrayo transforme en littérature ce diagnostic existentiel formulé par Cuevillas. Il élève l'expérience réelle de toute une génération au rang de mythe à travers l'itinéraire profondément personnel d'Adrián Solovio : un voyage à la fois extérieur, à travers les terres d'Espagne et d'Europe, et

Castelao, director artístico; Risco, director literario. Colaboración íntima dos ourensáns cos pontevedreses

Castelao, directeur artistique ; Risco, directeur littéraire. Collaboration étroite entre les intellectuels d'Ourense et ceux de Pontevedra

burguesía como "inadaptación". Os membros do cenáculo ourensán eran "inadaptados" porque o seu espírito procuraba algo superior. Ese malestar aristocrático resólvese ao descubrir a Tradición e a Terra, transformando o individualismo estéril nun compromiso colectivo coa redención cultural de Galicia.

E esta "conversión" ao galeguismo, ten como figura catalizadora central, a Antón Losada Diéguez (1884–1929). O seu perfil fidalgo, católico, con orixes no agrarismo católico, con veleidades arqueolóxicas e de sólida formación intelectual dotouno da autoridade necesaria para guiar aos mozos estetas dende un individualismo desencantado cara a un compromiso firme coa identidade galega. Losada incorporouse ao Instituto de Ourense en outubro de 1914 e integrouse axiña na vida cultural e no Ateneo da cidade, entrando en contacto directo con Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo e Florentino López Cuevillas.

Nese momento, mentres na Coruña as Irmandades da Fala (fundadas en 1916) nacían cunha forte pegada política, o

intérieur, à la recherche de lui-même, marqué par un sentiment croissant d'orphelinat spirituel, jusqu'à la découverte de la Terre lors de son retour au manoir familial. Adrián comprend alors que l'universalité qu'il cherchait au loin résidait en réalité dans l'approfondissement de ses propres racines.

En juillet 1933, également dans la revue *Nós*, Risco reprend ce témoignage du vide existentiel décrit par Cuevillas et lui donne une structure théorique et philosophique. Il interprète cette insatisfaction et ce rejet de la médiocrité pragmatique de la bourgeoisie comme une forme d'« inadaptation ». Les membres du cénacle ourensan étaient des « inadaptés » parce que leur esprit aspirait à quelque chose de supérieur. Ce malaise aristocratique trouve sa résolution dans la découverte de la Tradition et de la Terre, transformant un individualisme stérile en un engagement collectif en faveur de la rédemption culturelle de la Galice.

Et cette « conversion » au galicianisme eut pour figure centrale et catalysatrice Antón Losada Diéguez (1884-1929). Son profil d'hidalgo, catholique, issu du mouvement agraire catholique, doté d'intérêts archéologiques et d'une solide formation intellectuelle, lui conféra l'autorité nécessaire pour guider ces jeunes esthètes, les menant d'un individualisme désabusé vers un engagement ferme en faveur de l'identité galicienne. Losada rejoignit l'Institut d'Ourense en octobre 1914 et s'intégra rapidement à la vie culturelle ainsi qu'à l'Athénée de la ville, entrant en contact direct avec Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo et Florentino López Cuevillas.

À cette époque, tandis qu'à La Corogne les *Irmandades da Fala* (fondées en 1916) naissaient avec une forte orientation politique, le groupe d'Ourense conservait une attitude dilettante et élitiste. Ce fut Losada qui, après avoir mûri son propre cheminement du traditionalisme et du catholicisme vers le nationalisme galicien, adhéra aux *Irmandades* à la fin de l'année 1917 et entraîna avec lui Risco ainsi que le reste du groupe. Il convient de rappeler qu'entre juin et novembre 1917, Risco avait impulsé la revue en langue castillane *La Centuria*, marquée par une orientation cosmopolite, esthétisante et décadentiste. Influencés par le modernisme, les courants littéraires français et la philosophie allemande, les membres de *La Centuria* cherchaient à fuir l'atmosphère qu'ils jugeaient grise et provinciale de la bourgeoisie ourensane, trouvant refuge dans la « haute culture » universelle. Dans le même temps, depuis le mois de mars, les hommes des *Irmandades da Fala* d'Ourense, regroupés autour de Xavier Prado « Lameiro », reprenaient la publication de *O Tío*

Diante da casa do astrónomo Aller en Lalín, os membros do SEG de Ourense, Santiago e Pontevedra

Devant la maison de l'astronome Aller à Lalín, les membres du SEG d'Ourense, de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Pontevedra

grupo de Ourense mantiña unha postura diletante e elitista e foi Losada, tras madurar o seu propio achegamento dende o tradicionalismo e o catolicismo cara ao nacionalismo, quen ingresou nas Irmandades a finais de 1917, e arrastrou consigo a Risco e ao resto do grupo. É de sinalar que entre xuño e novembro dese ano 1917 Risco impulsara a revista en castelán *La Centuria* cunha marcada orientación cosmopolita, esteticista e decadentista. Influenciados polo modernismo, as correntes literarias francesas e a filosofía alemá, os membros de *La Centuria* pretendían fuxir do ambiente que consideraban gris e provinciano da burguesía ourensá, buscando refuxio na "alta cultura" universal, mentres que desde o mes de marzo os homes das Irmandades da Fala de Ourense nucleados ao redor de Xavier Prado "Lameiro", retomaban a publicación de *O tío Marcos da Portela* cunha ampla dedicación á cultura popular máis tradicional e tamén con oco á vida cotiá en Ourense.

Pero varias grandes convulsións históricas que acompañaron á modernización tecnolóxica e económica do mundo contemporáneo como a I Guerra Mundial (1914-18), a revolución rusa (1917), a epidemia de Gripe (1918-19), a loita pola independencia de Irlanda (1919-21), van facer que os mozos intelectuais desacougados co mundo, se acaben por involucrar na marcha da sociedade e por aproximarse -e dominar- o grupo de Prado Lameiro e das súas Irmandades. Pero o sementador de galeguismo que foi Antón Losada Diéguez trasládase a Pontevedra en 1919. Alí exercerá o seu labor docente no Instituto, e cos seus faladoiros privados estenderá súa influencia sobre unha nova fornada de estudantes (Filgueira Valverde, Antón Fraguas, Fermín Bouza Brey) que axiña serían os piares de novos proxectos culturais, e convivirán con

Marcos da Portela, largement consacré à la culture populaire la plus traditionnelle, tout en accordant également une place à la vie quotidienne de la ville.

Mais plusieurs grandes convulsions historiques accompagnant la modernisation technologique et économique du monde contemporain — la Première Guerre mondiale (1914-1918), la Révolution russe (1917), l'épidémie de grippe de 1918-1919, ou encore la lutte pour l'indépendance de l'Irlande (1919-1921) — allaient conduire ces jeunes intellectuels, inquiets face au monde qui les entourait, à s'impliquer davantage dans la marche de la société et à se rapprocher du groupe de Prado Lameiro et de ses *Irmandades*, jusqu'à en prendre la direction.

Cependant, le grand semeur de galicianisme qu'était Antón Losada Diéguez fut muté à Pontevedra en 1919. Il y exerça son activité d'enseignant à l'Institut et, à travers ses réunions privées, étendit son influence à une nouvelle génération d'étudiants — Filgueira Valverde, Antón Fraguas et Fermín Bouza Brey — qui deviendra rapidement le pilier de nouveaux projets culturels. Ils partageront bientôt leur activité avec Castelao et Ramón Cabanillas, coartisans de l'essor de la revue *Nós*, en étroit contact avec les intellectuels d'Ourense.

Ainsi, face au dynamisme de La Corogne, historiquement davantage liée à l'action politique, au journalisme militant des *Irmandades* et aux positions libérales ou républicaines, l'axe Ourense-Pontevedra fit le choix de construire l'identité galicienne à travers la haute culture, la science et

Castelao e Ramón Cabanillas, copartícipes no impulso da revista *Nós*, en íntimo contacto cos ourensáns. Deste xeito fronte ao dinamismo da Coruña, historicamente máis ligado á acción política, ao xornalismo militante das Irmandades e a posicións liberais ou republicanas, o eixo Ourense-Pontevedra apostou pola construción da identidade a través da alta cultura, a ciencia e a salvagarda do patrimonio espiritual e material consolidando un modelo de galeguismo cultural, conservador e de fondas raíces católicas que se mantivo por décadas. Se en Ourense eran a Coral De Ruada e o Museo Arqueolóxico, en Pontevedra eran o coro Aires da Miña Terra e o Museo. Da colaboración de entrambos grupos, Ourense e Pontevedra, sairá a Revista *Nós* (1920-1936), e, posteriormente, coa achega universitaria, acabará xurdindo o Seminario de Estudos Galegos, a partir de 1923, e que se prolongará, despois da Guerra Civil, no Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos.

A REVISTA *NÓS* E EXPOSICIÓN DE CASTELAO EN OURENSE EN 1920

A montaxe e xestión da Revista *Nós*, achega moito máis Castelao a Ourense. Se Vicente Risco era o director literario, Castelao aparecerá como o director artístico da mesma. Del é a liña gráfica (portadas, iniciais, elementos decorativos) que serán a identidade da *Nós*. Por esta colaboración establecida en clave cultural e posteriormente política, viaxará a cidade de Ourense en varias ocasións, e nalgunhas, parará na casa de Antón Losada Dieguez en Moldes (Boborás), pois quédalle de camiño.

En 1920 coincidindo coa saída da revista *Nós*, organiza unha exposición nos locais de "El Club", sociedade que compartía co Liceo a vida cultural da cidade, e que será un grandísimo éxito, tal e como recolle a prensa. Incluso foi decisiva na "conversión" de Cuevillas, pois el mesmo rememora, como recolle Blanco Amor:

«A primeira exposición que Castelao fixo en Ourense foi unha exposición de acuarelas que desenrolaban temas da terra e do mar do noso país. Había alí, entre outras moitas cousas, unha praia que se ollaba por entre os troncos dun arboredo; a auga mariña tiña a cor e a feitura que lle presta o temporal, e un mariñeiro vestido de azul, cangado polos anos, polos traballos e pola forza do vento camiñaba praia adiante. Había tamén uns piñeiros que acendían en lume as súas flores ao paso do Santo Viático, unha fiestra aberta que deixaba mirar un ceo azul e unha póla de cerdeira florecida, e logo adros de eirexas e pobres a pediren

la sauvegarde du patrimoine spirituel et matériel. Il consolida ainsi un modèle de galicianisme culturel, conservateur et profondément enraciné dans le catholicisme, qui devait perdurer pendant plusieurs décennies. Si, à Ourense, les institutions emblématiques étaient la *Coral de Ruada* et le Musée Archéologique, à Pontevedra il s'agissait du chœur *Aires da Miña Terra* et du Musée.

De la collaboration entre ces deux pôles, Ourense et Pontevedra, naquit la revue *Nós* (1920-1936) ; puis, avec l'apport du monde universitaire, émergea à partir de 1923 le *Seminario de Estudos Galegos*, dont l'activité se prolongerait, après la Guerre civile espagnole, au sein de l'*Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos*.

LA REVUE *NÓS* ET L'EXPOSITION DE CASTELAO À OURENSE EN 1920

La création et la gestion de la revue *Nós* rapprochèrent considérablement Castelao d'Ourense. Si Vicente Risco en était le directeur littéraire, Castelao en apparut comme le directeur artistique. C'est à lui que l'on doit la ligne graphique de la revue — couvertures, lettrines et éléments décoratifs — qui allait constituer l'identité visuelle de *Nós*. Dans le cadre de cette collaboration, d'abord culturelle puis politique, il se rendit à plusieurs reprises dans la ville d'Ourense et, à certaines occasions, fit étape dans la maison d'Antón Losada Diéguez à Moldes (Boborás), qui se trouvait sur son chemin.

En 1920, coïncidant avec la parution de la revue *Nós*, il organisa une exposition dans les locaux du « Club », société qui partageait avec le Liceo l'animation de la vie culturelle de la ville. L'événement connut un immense succès, comme en témoigne la presse de l'époque. Cette exposition fut même décisive dans la « conversion » de Cuevillas, ainsi que celui-ci le rappellera plus tard, selon le témoignage recueilli par Blanco Amor :

« La première exposition que Castelao présenta à Ourense fut une exposition d'aquarelles développant des thèmes de la terre et de la mer de notre pays. On y voyait, parmi bien d'autres choses, une plage aperçue à travers les troncs d'un bosquet ; l'eau de la mer possédait la couleur et l'aspect que lui confère la tempête, et un marin vêtu de bleu, courbé par les années, le travail et la force du vent, avançait le long du rivage. On y voyait aussi des pins dont les fleurs s'embrasaient au passage du Saint

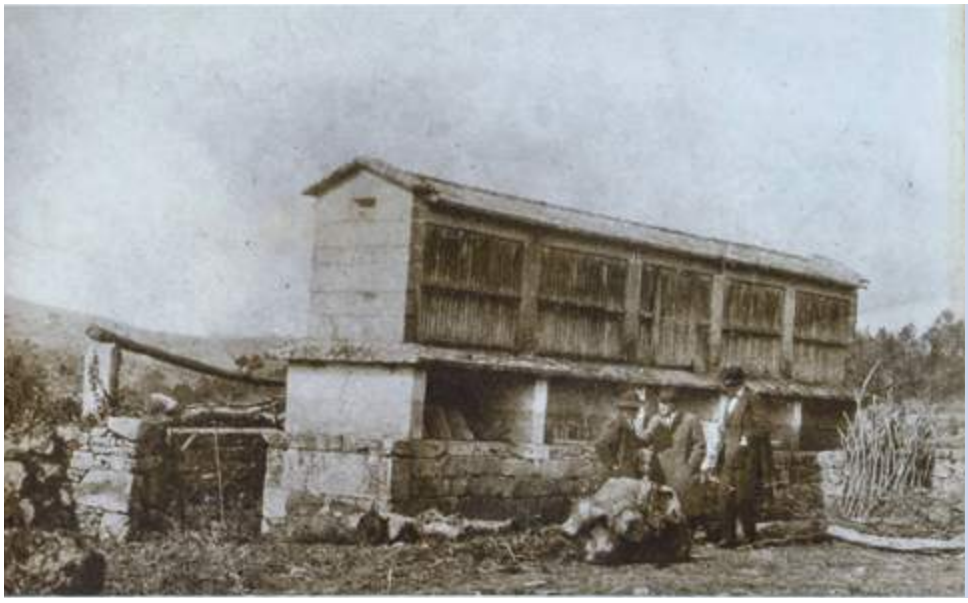


Foto de Castelao visitando o Pazo de Moldes, de Antón Losada Diéguez, de camiño a Pontevedra

Photographie de Castelao visitant le Pazo de Moldes, propriété d'Antón Losada Diéguez, en route vers Pontevedra

esmola, e festas como as que cantaron xa os poetas dos Cancioneiros.

Ninguén podería encontrar naquela exposición a man reitora dun maestro en técnica pictórica, nin ningunha preocupación de escola, nin ningunha servidume con respecto á moda, nin un sinal sequera dun influxo alleo porque naqueles cadros só estaban Castelao e Galicia. O Castelao co seu grande amor a Galicia e a Galicia coa súa grande e incomparable fermosura.

E foi diante daquel mar e daqueles piñeiros, diante dos labregos, dos mendiños dos pazos e das eirexas, onde o meu corazón, tremando de ledicia e de ternura emprincipiou a bater no meu peito pola terra que me vira nacer.»

Tamén, e despois de se ter exhibido en Coruña e Madrid, o álbum *Nós* será amosado na cidade de Ourense, no Liceo, na segunda quincena de novembro desde 1920. Terceiro lugar, unha obra que aínda haberá de agardar ata 1931 para verse editada. Como indicou Valentín Paz Andrade:

«O álbum Nos foi moito máis que un evento de arte. Foi o redescobrimento de un pobo, que leva o drama de vivir ás costas. Foi unha campanada, a máis forte e a máis fonda, que se deu na conciencia colectiva. Foi un estremecimento social que viría destinado a soerguer o esprito de Galicia.»

UN VÍNCULO QUE SE INTENSIFICA, "O IRMÁN" OTERO PEDRAYO

Desde ese momento, a vinculación de Castelao con Ourense e os ourensáns, será constante. Vémolo nas campañas do

Viatique, une fenêtre ouverte laissant apparaître un ciel bleu et une branche de cerisier en fleurs, puis des parvis d'églises, des pauvres demandant l'aumône et des fêtes semblables à celles qu'avaient déjà chantées les poètes des *Cancioneiros*.

Personne n'aurait pu trouver dans cette exposition la main directrice d'un maître de la technique picturale, ni la moindre préoccupation d'école, ni aucune soumission à la mode, ni même la trace d'une influence étrangère, car dans ces tableaux il n'y avait que Castelao et la Galice. Castelao avec son immense amour pour la Galice, et la Galice avec son incomparable beauté.

Et ce fut devant cette mer et ces pins, devant ces paysans, ces mendiants, ces manoirs et ces églises, que mon cœur, frémissant de joie et de tendresse, commença à battre dans ma poitrine pour la terre qui m'avait vu naître. »

Par ailleurs, après avoir été présenté à La Corogne et à Madrid, l'*Album Nós* fut également exposé dans la ville d'Ourense, au Liceo, durant la seconde quinzaine de novembre 1920. Ce fut ainsi le troisième lieu où cette œuvre fut montrée au public, alors même qu'elle ne serait publiée qu'en 1931. Comme l'écrivit Valentín Paz Andrade :

« L'Album *Nós* fut bien davantage qu'un événement artistique. Il constitua la redécouverte d'un peuple qui portait le drame de vivre sur ses épaules. Ce fut un coup de tonnerre, le plus fort et le plus profond qui ait retenti dans la conscience collective. Ce fut un bouleversement social destiné à relever l'esprit de la Galice. »

Esta e outras acuarelas da exposición de Castelao en Ourense, en 1920 en Ourense, moveron a emoción de Florentino L. Cuevillas
Cette aquarelle, ainsi que d'autres présentées lors de l'exposition de Castelao à Ourense en 1920, suscita l'émotion de Florentino L. Cuevillas

Seminario de Estudos Galegos nas terras do Lalín e do Deza, non por un casual nun punto case medial entre Pontevedra, Ourense e Santiago.

E se a partir da morte de Luís Porteiro Garea (coa gripe de 1918), as Irmandades empezan unha campaña de difusión da súa idea galeguizadora por todas as cidades de Galicia con intervencións de Castelao -exposición do álbum Nós, debuxos e conferencias- e de Vicente Risco que se mantén uns meses, no prolegómenos e inicios da II República, volve ser outra época de efervescencia.

Vemos a Castelao na homenaxe a Ramón Otero Pedrayo o 9 de xuño de 1930, e na constitución da Asociación de Escritores Galegos ao día seguinte, na que é nomeado vicepresidente.

E despois, en canto chega a República, con urxencia, fanse mitins conxuntos de presentación da sensibilidade política galeguista por todo o país, oito meses antes da constitución formal do Partido mediante a confluencia de todos as irmandades ou efémeros movementos locais. En concreto en Ourense,

UN LIEN QUI SE RENFORCE : « LE FRÈRE » OTERO PEDRAYO

À partir de ce moment, les liens de Castelao avec Ourense et les Ourensans devinrent constants. On le retrouve dans les campagnes du *Seminario de Estudos Galegos* menées dans les terres de Lalín et du Deza, non par hasard dans un espace presque central entre Pontevedra, Ourense et Saint-Jacques-de-Compostelle.

Après la mort de Luís Porteiro Garea, victime de la grippe de 1918, les *Irmandades da Fala* entreprirent une vaste campagne de diffusion de leur idéal galicianiste dans toutes les villes de Galice, grâce notamment aux interventions de Castelao — expositions de l'*Album Nós*, dessins et conférences — ainsi qu'à celles de Vicente Risco. Si cette activité se poursuivit pendant plusieurs mois, une nouvelle période d'effervescence s'ouvrit dans les années précédant immédiatement la Seconde République et à ses débuts.

Castelao deseñou a galería de Trasalba en 1933
Castelao conçut la galerie de Trasalba en 1933

o domingo 26 de abril, aniversario dos Mártires de Carral (liberais fusilados en 1846), hai un mitin onde falan desde o palco da Alameda engalanada ao efecto coas bandeiras española e galega, Eleuterio González Salgado -concelleiro xa en Ourense-, Vicente Risco, Castelao, Valentín Paz Andrade e Ramón Otero Pedrayo. Recolle La Región do martes seguinte:

«El señor Castelao se dirigió al auditorio diciendo que él quería hablarle en el idioma del rey que se llamó Sabio y que es la lengua de los trabajadores todos de la tierra y el mar. Hizo constar que no eran separatistas por porque si separatismo viene de separar, solo podían pensar así los que creen que nuestra región no pertenece a España. Señala luego el patriotismo de los catalanes que tratan de lograr la gran confederación Ibérica peninsular a base de entrar en ella Portugal y termina solicitando el concurso de todos para llegar a construir la personalidad histórica de Galicia. Como los anteriores, el público lo ovacionó largamente.»

Noutras varias ocasións visitou terras ourensás por cuestións políticas ou culturais. Durante os tempos da primeira lexislatura constituínte da II República, exerceu de deputado por Pontevedra mentres Ramón Otero Pedrayo o facía por Ourense. Entre ese 14 de xullo de 1931 e o 9 de outubro de 1933 coincidiron ambos no tren e nas tertulias madrileñas e afianzaron a mutua admiración e fonda amizade, froito da cal son as varias estancias de Castelao na Casa Grande de Trasalba. Na primeira delas, en 1933 toma datos

Nous retrouvons ainsi Castelao lors de l'hommage rendu à Ramón Otero Pedrayo le 9 juin 1930, puis le lendemain lors de la fondation de l'Association des Écrivains Galiciens, au sein de laquelle il fut nommé vice-président.

Puis, dès l'avènement de la République, des réunions publiques furent organisées en urgence à travers tout le pays afin de présenter la sensibilité politique galicianiste, huit mois avant la constitution formelle du Parti à travers la convergence de toutes les *Irmandades* et des mouvements locaux éphémères.

À Ourense, plus précisément, le dimanche 26 avril, date anniversaire des Martyrs de Carral — libéraux fusillés en 1846 —, un meeting fut organisé depuis l'estrade dressée dans l'Alameda, décorée pour l'occasion des drapeaux espagnol et galicien. Y prirent la parole Eleuterio González Salgado — déjà conseiller municipal à Ourense —, Vicente Risco, Castelao, Valentín Paz Andrade et Ramón Otero Pedrayo. *La Región* du mardi suivant rapporte :

« Monsieur Castelao s'adressa à l'auditoire en déclarant qu'il souhaitait lui parler dans la langue du roi que l'on appela le Sage et qui est la langue de tous les travailleurs de la terre et de la mer. Il précisa qu'ils n'étaient pas séparatistes, car si le séparatisme consiste à séparer, seuls pourraient penser ainsi ceux qui croient que notre région n'appartient pas à l'Espagne. Il souligna ensuite le patriotisme des Catalans,

LA REGIÓN

¡En el terreno de la legalidad!

El mitin nacionalista del domingo

Noticia do primeiro mitin na II república en Ourense dos galeguistas
Article annonçant le premier meeting des galicianistes à Ourense sous la Deuxième République

para elaborar un plan de reforma da fachada do pazo co que dábamos inicios a estas liñas.

Tamén se achegou á cidade o 26 de maio de 1932 a pechar un ciclo das habituais conferencias culturais na sede do Partido Galeguista -na actual Rúa Alejandro Outeiriño, no tramo superior- cunha conferencia "Teoría e técnica da caricatura".

Ao longo de xaneiro de 1933 participa en diversas actividades relacionadas coa campaña do Estatuto, mitíns en Lobeira, e o día 28 cunha alocución por Radio Puga, transmitida ás sete e media da tarde e cun altavoz na fachada de Bazar Puga "para el público que quiera escucharle", como recolle a prensa local.

Especialmente significativa será a súa participación os 13 e 14 de xaneiro de 1934 na III Asemblea do Partido Galeguista celebrada na cidade de Ourense, no inicio do cambio de rumbo do partido cara á alianza de esquerdas. Como nas Cortes constituíntes conseguiran os galeguistas

qui cherchent à réaliser la grande confédération ibérique péninsulaire grâce à l'intégration du Portugal, et termina en sollicitant le concours de tous afin de construire la personnalité historique de la Galice. Comme les précédents orateurs, il fut longuement ovationné par le public. »

À plusieurs autres reprises, il visita les terres d'Ourense pour des raisons politiques ou culturelles. Durant la première législature constituante de la Seconde République, il exerça les fonctions de député de Pontevedra tandis que Ramón Otero Pedrayo représentait Ourense. Entre le 14 juillet 1931 et le 9 octobre 1933, les deux hommes se retrouvèrent fréquemment dans les trains ainsi que dans les cercles intellectuels madrilènes, où ils consolidèrent leur admiration mutuelle et leur profonde amitié. Plusieurs séjours de Castelao à la Casa Grande de Trasalba en furent le fruit. Lors du premier de ces séjours, en 1933, il recueillit les informations nécessaires à l'élaboration d'un projet de réaménagement de la façade du manoir, projet évoqué au début de cette étude.

Il se rendit également dans la ville le 26 mai 1932 pour clôturer un cycle des habituelles conférences culturelles organisées au siège du Parti Galicianiste — dans l'actuelle rue Alejandro Outeiriño, dans sa partie haute — par une conférence intitulée « Théorie et technique de la caricature ».

Au cours du mois de janvier 1933, il participa à diverses activités liées à la campagne en faveur du Statut d'autonomie, notamment à des meetings à Lobeira. Le 28 janvier, il prononça une allocution radiodiffusée sur Radio Puga à sept heures et demie du soir ; un haut-parleur installé sur la façade du Bazar Puga permit au public de l'écouter, comme le rapporta la presse locale.

Sa participation à la IIIe Assemblée du Parti Galicianiste, tenue dans la ville d'Ourense les 13 et 14 janvier 1934, fut particulièrement significative. Cette réunion marqua le début d'un changement d'orientation du parti vers une alliance avec les forces de gauche. Lors des Cortes constituantes, plusieurs galicianistes avaient obtenu des sièges grâce à des formations minoritaires alliées à des candidatures républicaines, avant même la création officielle du Parti Galicianiste. Cependant, lors des élections de novembre 1933, le Parti Galicianiste, se présentant seul, ne parvint à faire élire aucun député. La majorité du parti choisit alors, lors de cette assemblée, d'opérer un tournant vers la gauche et de rechercher une alliance avec les

varios escanos con formacións minoritarias aliadas a candidaturas republicanas -antes da existencia o Partido Galeguista-, e como nas eleccións de novembro de 1933 o PG en solitario non conseguiran ningún deputado, a maioría do partido optou nesta asemblea por xirar á esquerda e buscar a alianza coas forzas estatais, coa idea de así achegarse á consecución do Estatuto. A posición dos ourensáns será moi crítica con esta alternativa o que levará incluso, á ruptura e saída de Vicente Risco do Partido cando se formalice a alianza coa Frente Popular.

CASTELAO E VICENTE RISCO, O DESENCONTRO

Seguramente serán Vicente Risco e Castelao os personaxes máis significativos da vida cultural e política dos anos vinte e trinta en Galicia. Da amizade e colaboración máxima pasaron á diverxencia pola cuestión da praxe política dunha II República na que o ourensán nunca chegou a sentirse plenamente cómodo.

A pesar da violencia da rotura desta amizade, moi ben rastrexable polas cartas que lle envía Castelao a Ramón Otero Pedrayo -quen será tamén crítico coa táctica do PG, pero que nunca abandonará o partido- o respecto intelectual seguiu íntegro.

O 27 de abril de 1934 despois da concreción da alianza PG-Frente Popular, recibe unha carta de Risco e indicándolle que abandona o PG. Castelao, en quente, mándalle unha durísima resposta tal como llo comunica, ese mesmo día a Otero; pero xa o 9 de maio, noutra carta ao irmán Otero, arrepíntese:

«Eu pasei uns dias moi atristurado e nun canto de tristeza escribinlle ó Risco unha carta que non quixera ter escrito. Cando penso nela póñome aceso de vergonza. Hoxe escríbolle pedíndolle perdón, porque el é tan bo que me pagou ben por mal. Realmente non hai home máis bo que Risco e eu ás veces son inxusto. Todo é porque dende que me metín na política non son feliz.»

E o 25 de abril, recoñécelle o grande valor de Otero ao non marchar do PG, a pesar de todo:

«Creo que prestaches ó galeguismo e a Galiza un servicio que co tempo verás recompensado. ¿Pero é que se pode deixar o galeguismo político entregado en absoluto á euforia esquerdista e sen freo ningún? Esa actitude non sería patriótica. Ti es un home. Eu conmovinme e síntome cada vez máis irmandado contigo, disposto a reforzar como poida ese freo. »

forces politiques de l'État espagnol, dans l'espoir de faciliter l'obtention du Statut d'autonomie.

La position des Ourensans fut très critique à l'égard de cette stratégie, ce qui conduisit même, lorsque l'alliance avec le Front populaire fut finalement conclue, à la rupture et au départ de Vicente Risco du Parti.

CASTELAO ET VICENTE RISCO : LA RUPTURE

Castelao et Vicente Risco furent sans doute les deux figures les plus marquantes de la vie culturelle et politique galicienne des années 1920 et 1930. D'une amitié et d'une collaboration exemplaires, ils passèrent à une profonde divergence autour de la question de la praxis politique sous la Seconde République, régime dans lequel l'intellectuel ourensan ne parvint jamais à se sentir pleinement à l'aise.

Malgré la violence de cette rupture, que l'on peut suivre avec précision à travers les lettres que Castelao adressa à Ramón Otero Pedrayo — lequel se montra également critique à l'égard de la stratégie du Parti Galicianiste (PG), sans jamais toutefois l'abandonner —, leur estime intellectuelle mutuelle demeura intacte.

Le 27 avril 1934, après la concrétisation de l'alliance entre le Parti Galicianiste et le Front populaire, Castelao reçut une lettre de Risco lui annonçant son départ du PG. Sous le coup de l'émotion, il lui adressa une lettre extrêmement sévère, comme Risco le fit savoir à Otero le jour même. Pourtant, dès le 9 mai, dans une autre lettre adressée à son « frère » Otero, Castelao exprimait déjà ses regrets :

« J'ai passé quelques jours profondément attristé et, dans un moment de tristesse, j'ai écrit à Risco une lettre que je voudrais ne jamais avoir écrite. Quand j'y pense, j'en rougis de honte. Aujourd'hui je lui écris pour lui demander pardon, car il est si bon qu'il m'a rendu le bien pour le mal. En vérité, il n'y a pas d'homme meilleur que Risco, et moi je suis parfois injuste. Tout cela vient du fait que, depuis que je me suis engagé dans la politique, je ne suis plus heureux. »

Et le 25 avril, il reconnaissait à Otero le grand mérite de ne pas avoir quitté le Parti Galicianiste malgré toutes les difficultés :

« Je crois que tu as rendu au galicianisme et à la Galice un service dont tu verras un jour la récompense. Mais

En 1934 ten lugar a asemblea do PG en Ourense, nun momento de ruptura entre Risco e Castelao
En 1934 eut lieu l'assemblée du Parti galicianiste à Ourense, à un moment de rupture entre Risco et Castelao

A evolución posterior da II República, a Guerra Civil e o espectáculo dado polo exilio divido, fará que Castelao teña no seu libro *Sempre en Galiza* unha ollada ben xenerosa con Vicente Risco. Cítao, en oito ocasións como fonte de autoridade aínda que comezase con lóxica dureza ao dicir a primeira vez "Lembremos a *Teoría do Nacionalismo Galego*, escrita por Risco en 1920, cando Risco era alguén". Pola súa banda, asume Castelao a responsabilidade da rotura do Partido Galeguista:

«Polo roteiro e a finalidade dos nosos propósitos autonomistas, tíñamos de concertar convenios con políticos alleos ao noso país e tal vez non concordes cos nosos afáns. En fin; porque debíamos sumarnos ás forzas do Frente Popular rifamos cos galeguistas de "dereita" e tronzamos o Partido...»

Existe o mito, por transmisión oral, de que cando se despediu Castelao de Otero en Buenos Aires, lle dixo algo así como "Cando vexas ao Risco, dálle da miña parte unha labazada... e logo un forte abrazo, polo moito que fixo polo país". Sexa certa ou non, usouse moito nos anos da recuperación da posguerra como síntese da crítica á posición risquiana sobre o franquismo compatible co pleno recoñecemento da súa achega á construción intelectual do país.

CASTELAO, NO OURENSE DO EXILIO

Certamente a conexión de Castelao cos ourensáns non se interrompe co seu exilio arxentino, senón que dalgún xeito se incrementa a través das persoas coas que ten trato cotiá.

peut-on réellement abandonner le galicianisme politique à l'euphorie gauchiste sans aucun frein ? Une telle attitude ne serait pas patriotique. Toi, tu es un homme. J'en ai été profondément ému et je me sens chaque jour davantage lié à toi, prêt à renforcer autant que possible ce frein. »

L'évolution ultérieure de la Seconde République, la Guerre civile et le spectacle offert par un exil profondément divisé amenèrent Castelao à porter, dans son livre *Sempre en Galiza*, un regard particulièrement généreux sur Vicente Risco. Il le cite à huit reprises comme une autorité intellectuelle, bien qu'il ait commencé par une remarque sévère mais compréhensible lorsqu'il écrivit : « Souvenons-nous de la *Teoría do Nacionalismo Galego*, écrite par Risco en 1920, lorsque Risco était encore quelqu'un. »

De son côté, Castelao assuma la responsabilité de la rupture du Parti Galicianiste :

« Par le cheminement et la finalité de nos aspirations autonomistes, nous devions conclure des accords avec des hommes politiques étrangers à notre pays et parfois éloignés de nos idéaux. En définitive, parce que nous devions nous joindre aux forces du Front populaire, nous nous sommes querellés avec les galicianistes de "droite" et nous avons brisé le Parti… »

Il existe, transmis par la tradition orale, un récit selon lequel, lorsqu'il prit congé d'Otero à Buenos Aires, Castelao lui aurait dit quelque chose comme : « Lorsque tu verras Risco, donne-lui de ma part une gifle… puis une forte étreinte, pour tout ce qu'il a fait pour notre pays. » Que cette anecdote soit authentique ou non, elle fut largement utilisée dans les années de la reconstruction de l'après-guerre comme synthèse de la critique adressée à la position de Risco face au franquisme, tout en reconnaissant pleinement sa contribution à la construction intellectuelle de la Galice.

CASTELAO DANS L'OURENSE DE L'EXIL

Certes, les liens de Castelao avec les Ourensans ne furent nullement interrompus par son exil argentin ; ils se renforcèrent même, d'une certaine manière, à travers les personnes qu'il côtoyait quotidiennement.

Originaire de la région de Celanova, Luís Soto Fernández, militant culturel et politique au long parcours, exerça les fonctions de secrétaire de Castelao durant son périple

O ourensán das terras de Celanova, Luís Soto Fernández, activista cultural e político de longa traxectoria, exerceu de secretario de Castelao durante o periplo americano por Estados Unidos e Cuba en favor da República, como recolle nas súas memorias.

En Arxentina será a súa man dereita nas cuestións políticas Rodolfo Prada Chamocín, dos Peares, e quen movera o fíos precisos para que Castelao se puidese asentar no país logo da guerra. Rodolfo Prada percorrerá América recadando apoios para a causa do Consello de Galicia en 1944 cunha especie de "placet" universal asinado por Castelao para amosar aos galegos dos distintos puntos de América. Tamén viaxará a Galicia nalgunhas ocasións, mesmo para debater cos galeguistas do interior, principalmente con Ramón Piñeiro, as posicións políticas do galeguismo actuantes na segunda metade dos anos corenta. Incluso vén en 1949, ocasión na que recolle terra da catro provincias con idea de unírena ao corpo de Castelao no descanso eterno.

Moi próximo humanamente ao rianxeiro, será Fernando Iglesias, "Tacholas", o actor da Lonia e da rúa de Santo Domingo de Ourense. Home, tamén, do cine e da radio arxentina, quen non só terá un papel protagonista na estrea da obra *Os vellos non deben de namorarse*, o 14 de agosto de 1941, senón na súa reestrea en Montevideo en outubro dese ano. El será o promotor do único rexistro sonoro que se conserva da voz de Castelao, un "fonopostal", un disco de papel gravado nas oficinas do Correo de Buenos Aires, que recollía unha mensaxe de Castelao para reproducir no Teatro Sil de Montevideo antes do comezo da obra. Tacholas mantivo no seu poder esta xoia fonográfica así como as carautas todas dos personaxes da obra de teatro, e foi quen de distribuír copias da voz de Castelao en discos e logo en casete nas súas ocasionais viaxes a Galicia na década dos setenta do século XX.

No histórico Centro Ourensán de Buenos Aires (Avenida Belgrano 2186) tivo Castelao a súa "oficina" mentres viviu en Buenos Aires, seguramente, por catro razóns. Unha, foi moi ben acollido polos seus amigos ourensáns con Rodolfo Prada á cabeza; dúas, o edificio estaba xusto enfronte do Centro Galego (Av. Belgrano 2189), casa grande, hospital e mutua por onde pasaba toda a colectividade; tres, porque o piso que lles puxera, gratuitamente, o mecenas Manuel Puente estaba só unhas cuadras máis arriba (Avenida Belgrano, 2605, 7º piso, letra R); e catro era o lugar desde o que se impulsaba o xornal *Opinión Gallega* (1945-65) -herdeiro de *El Orensano* (1944-45)- e que era o órgano de difusión e intervención

américain aux États-Unis et à Cuba en faveur de la République, comme il le relate dans ses mémoires.

En Argentine, son principal collaborateur dans les affaires politiques fut Rodolfo Prada Chamocín, originaire d'Os Peares, qui avait activé les réseaux nécessaires pour permettre à Castelao de s'établir dans le pays après la guerre. En 1944, Rodolfo Prada parcourut l'Amérique afin de recueillir des soutiens pour la cause du Conseil de Galice, muni d'une sorte de *placet* universel signé par Castelao et destiné aux communautés galiciennes dispersées sur le continent. Il se rendit également à plusieurs reprises en Galice, notamment pour débattre avec les galicianistes de l'intérieur, principalement Ramón Piñeiro, des orientations politiques du mouvement galicianiste dans la seconde moitié des années quarante. Il revint même en 1949, occasion au cours de laquelle il recueillit de la terre provenant des quatre provinces galiciennes afin qu'elle accompagne symboliquement le corps de Castelao dans son repos éternel.

Très proche humainement du Rianxeiro fut également Fernando Iglesias « Tacholas », acteur originaire du quartier de A Lonia et de la rue Santo Domingo à Ourense. Homme de théâtre, mais aussi de cinéma et de radio en Argentine, il joua non seulement un rôle majeur lors de la création de *Os vellos non deben de namorarse*, le 14 août 1941, mais également lors de sa reprise à Montevideo en octobre de la même année.

C'est à lui que l'on doit l'unique enregistrement sonore conservé de la voix de Castelao : une « phonocarte », disque souple enregistré dans les bureaux de la Poste de Buenos Aires et contenant un message de Castelao destiné à être diffusé au Teatro Solís de Montevideo avant le début de la représentation. Tacholas conserva précieusement ce trésor phonographique ainsi que l'ensemble des masques des personnages de la pièce ; il fut également celui qui diffusa des copies de la voix de Castelao sur disque puis sur cassette lors de ses voyages occasionnels en Galice dans les années 1970.

Au sein de l'historique Centre Ourensan de Buenos Aires (Avenida Belgrano, 2186), Castelao établit ce qui fut en quelque sorte son « bureau » durant son séjour argentin. Cela s'explique probablement par quatre raisons. Premièrement, il y fut chaleureusement accueilli par ses amis ourensans, au premier rang desquels Rodolfo Prada. Deuxièmement, l'édifice se trouvait juste en face du Centre Galicien (Avenida Belgrano, 2189), vaste siège social, hôpital et mutuelle par

Tacholas diante do cadro "A derradeira lección do mestre" e o busto de Lamas Carvajal, no Centro Galicia, en 1987
Tacholas devant le tableau* La Dernière Leçon du maître *et le buste de Lamas Carvajal, au Centre Galice, en 1987

dos galeguistas arxentinos a el achegados, formalmente dos Centro Ourensán e Centro Pontevedrés.

O Centro Ourensán, por inciativa de Rodolfo Prada, creou o selo editorial "As Burgas", para publicar por primeira vez o *Sempre en Galiza* en 1944 e a súa redición ampliada co libro IV, en 1961. E no Centro Ourensán estaban os bustos de Lamas Carvajal e de Alexandre Bóveda, e foi, precisamente, para a inauguración dese busto que se fixo, como telón de fondo, a reprodución en óleo do debuxo de "A derradeira lección do mestre", en 1945, que foi propiedade do Centro ata a súa confluencia cos outros provinciais, no Centro Galicia, o 25 de xullo de 1979.

No Centro Ourensán, o 5 de marzo de 1945, -estertores da II Guerra Mundial- houbo unha grande festa con motivo do cuarto aniversario da súa fundación e no medio da ilusión do futuro. Falaron o secretario do Centro, Valeriano Saco, os representantes do exilio e asociacionismo vasco, José María Lasarte; e catalán, Manuel Serra i Monet en

lesquels transitait l'ensemble de la collectivité galicienne. Troisièmement, l'appartement que lui avait mis gratuitement à disposition le mécène Manuel Puente se situait à seulement quelques pâtés de maisons plus au nord (Avenida Belgrano, 2605, 7e étage, appartement R). Enfin, le Centre Ourensan constituait le principal foyer d'impulsion du journal *Opinión Gallega* (1945-1965), héritier de *El Orensano* (1944-1945), organe d'expression et d'intervention des galicianistes argentins proches de Castelao et représentant officiellement le Centre Ourensan ainsi que le Centre Pontevedrés.

À l'initiative de Rodolfo Prada, le Centre Ourensan créa la maison d'édition « As Burgas » afin de publier pour la première fois *Sempre en Galiza* en 1944, puis son édition augmentée comprenant le Livre IV en 1961.

Dans les locaux du Centre se trouvaient également les bustes de Lamas Carvajal et d'Alexandre Bóveda. C'est précisément pour l'inauguration de ce dernier que fut réalisée, en guise de toile de fond, une reproduction à l'huile du dessin *A derradeira lección do mestre* (« La dernière leçon du maître »), en 1945. Cette œuvre demeura propriété du Centre jusqu'à la fusion des associations provinciales au sein du Centre Galicia, le 25 juillet 1979.

Le 5 mars 1945, alors que la Seconde Guerre mondiale touchait à sa fin, le Centre Ourensan célébra en grande pompe le quatrième anniversaire de sa fondation, dans une atmosphère d'espoir tournée vers l'avenir. Intervinrent notamment le secrétaire du Centre, Valeriano Saco, le représentant de l'exil et du mouvement associatif basque, José María Lasarte, ainsi que le représentant catalan Manuel Serra i Moret, tous favorables à une structuration fédérale de l'hypothétique future République espagnole que l'on espérait voir renaître après la fin du conflit mondial.

La cérémonie se conclut par un discours de Castelao centré sur Ourense, dont le journal *A Nosa Terra* du 36 mars 1945 reproduisit partiellement le contenu. En raison de son intérêt et de son lien étroit avec notre ville et notre province, nous le reproduisons ci-dessous :

« Castelao commença en déclarant qu'il parlerait sur deux registres : l'un humoristique, "afin d'apporter une note joyeuse à ce banquet galicien organisé dans cette chère terre argentine où les Galiciens se sentent à leur aise, au sein d'une communauté d'affection et de respect qui nous unit si intimement à ce pays et à ses enfants. L'autre registre sera celui de l'affirmation sereine de ce que représente Ourense

Castelao na biblioteca do Centro Ourensán de Buenos Aires en decembro de 1949. Foto de EBA
Castelao dans la bibliothèque du Centre Ourensan de Buenos Aires en décembre 1949. Photographie d'EBA

favor da estruturación federal da hipotética e futura república española recuperable despois da conclusión da Guerra Mundial. Concluíu o acto cun discurso de Castelao centrado en Ourense recollido parcialmente polo xornal *A Nosa Terra* do 36 de marzo de 1945 que polo seu interese e vinculación coa nosa cidade e provincia, reproducimos:

«Comezou dicindo Castelao que ía falar en dous tons: un humorístico, "para pór unha nota leda neste xantar galego, feito na benquerida terra arxentina na que os galegos nos atopamos a gusto nunha conxunción de afectos e respectos que tan intimamente nos vencellan a este país e aos seus fillos. O outro ton será de serena afirmación a prol do que Ourense representa no seo da Patria Galega e que este 'Centro Orensano' representa na nosa colectividade".

Cantou Castelao as excelencia do viño do Ribeiro, "Viño que fai soñar e fai poesía. Viño que acende e alumea o espírito e deixa o corpo san. Eu quixera brindar con aquel viño de cepas vellas, feito en cubas vellas, e sentir formiguexar na gorxas as agullas do caíño". E recordou que na terra de Ourense abondan os poetas, como o tiña demostrado, nunha curiosa estatística feita por Otero Pedrayo. "Foi sorprendente atopar

au sein de la Patrie galicienne et de ce que représente ce Centre Ourensan dans notre collectivité". »

Castelao célébra ensuite les vertus du vin du Ribeiro :

« Un vin qui fait rêver et inspire la poésie. Un vin qui enflamme et illumine l'esprit tout en laissant le corps sain. J'aimerais porter un toast avec ce vin issu de vieilles vignes, élevé dans de vieux tonneaux, et sentir dans ma gorge le frémissement des aiguilles du caíño. »

Il rappela également qu'Ourense était une terre de poètes, comme l'avait démontré une curieuse statistique établie par Otero Pedrayo :

« Il fut surprenant de découvrir, à une certaine époque, deux cent cinquante poètes dans la province d'Ourense et autant… de suspects. »

Les paroles de Castelao transportèrent les auditeurs au cœur de la réalité galicienne, comme si, d'un seul élan, ils avaient été conduits vers les plaines de A Limia ou les sommets de San Mamede et de Queixa. On voyait la vie paysanne et l'on ressentait l'harmonie de notre paysage. Les gens riaient, applaudissaient et se laissaient envahir par un vertige de bonheur.

nunha época douscentos cincuenta poetas na provincia de Ourense e outros tantos... sospeitosos".

As verbas de Castelao puxeron diante dos ouvintes a realidade galega, coma se dun pulo posen transportados ás chairas da Limia, ou ao curuto de San Mamede e de Queixa. Ollábase a vida campesiña e sentíase a harmonía da nosa paisaxe. A xente ría, aplaudía e deixábase roubar por un mareo de felicidade.

Unha ringleira de "Cousas" con ese inimitable ritintín, con aquela minucia de detalles, nos que prende a graza e alumea o xenio, tonificou de fina espiritualidade o acto e deulle categoría de comuñón coa Terra.

Despois, Castelao, pasou revista ás grandes figuras e aos grandes feitos históricos que dan rexa personalidade a Ourense na vida da Patria Galega. "Non en séculos, senón en milenios mídense no tempo a súa rexa actividade civil, a súa creación artística, o florecer en sacrificios exemplares do seu patriotismo heroico e indomable".

"Hai no pobo de Ourense -dixo Castelao- un fino don de xentes e unha especial tónica política, dotes que o levan a triunfar na súa vida de negocios e nas súas empresas colectivas.

Eiquí en Bos Aires, os ourensáns levantaron este Centro, que, dende o primeiro día converteuse no niño quente onde a galeguidade se acochou e cobrou pulos de proselitismo e senso para levar a cabo unha laboura patriótica de grande alento. Os seus catro anos de vida están acugulados de feitos transcendentes, de feitos que para decote ficarán rexistrados na historia do noso pobo. Dun pulo, o 'Centro Orensano', púxose á cabeza da colectividade galega, non só do Plata senón de toda América: A Irmandade Galega viviu no seu seo, os centros provinciais xurdiron ao seu exemplo, os grandes actos patrióticos saíron da súa iniciativa e contaron coa súa colaboración, esta cando non foron obra exclusiva del.

Pero hai feitos que eu me sinto na obriga de poñer de vulto dun xeito especial: a gratitude mándame facelo así: Eu fun recibido nesta casa, non só cos brazos abertos, senón con honores de persoeiro da Patria Galega. Honróuseme co título de Socio Honorario, e o Centro editou o meu libro 'SEMPRE EN GALIZA', que é o meirande servizo que puidera facérseme nestes intres tan únicos da vida e para o porvir da nosa Terra.

O 'Centro Orensano' é, certamente, pola súa intuición política, polo seu fino tacto social e pola súa fondura patriótica un fiel trasunto do pobo de Ourense.

Esta mesma colaboración pon á vista de todos que a laboura dos ourensáns transcende o marco provincial e inda vai máis alá dos lindeiros de Galiza e de toda a Península. Hoxe celebrarmos o IV aniversario do 'Centro Orensano'. Pero a colectividade galega está aquí representada na totalidade dos centros, Galeuzca aparece en pleno con persoeiros de Euzkadi

Une succession de « Cousas », avec leur inimitable tonalité ironique et leur minutie dans le détail, où s'allient la grâce et le génie, imprégna la cérémonie d'une spiritualité délicate et lui conféra la dimension d'une véritable communion avec la Terre.

Puis Castelao passa en revue les grandes figures et les grands événements historiques qui donnent à Ourense sa forte personnalité au sein de la Patrie galicienne.

« Ce n'est pas en siècles, mais en millénaires que se mesure son intense activité civique, sa création artistique et l'épanouissement, dans des sacrifices exemplaires, de son patriotisme héroïque et indomptable.

Il existe dans le peuple d'Ourense — disait Castelao — un remarquable sens des relations humaines et une tonalité politique particulière, qualités qui lui permettent de réussir dans ses affaires comme dans ses entreprises collectives.

Ici, à Buenos Aires, les Ourensans ont fondé ce Centre qui, dès le premier jour, est devenu le nid chaleureux où la galicianité s'est réfugiée et a trouvé l'élan nécessaire pour mener à bien une œuvre patriotique de grande envergure. Ses quatre années d'existence sont riches de faits transcendants qui demeureront à jamais inscrits dans l'histoire de notre peuple.

D'un seul élan, le Centre Ourensan s'est placé à la tête de la collectivité galicienne, non seulement dans le Río de la Plata mais dans toute l'Amérique. L'Irmandade Galega a vécu en son sein ; les centres provinciaux ont surgi à son exemple ; les grandes manifestations patriotiques sont nées de son initiative ou ont bénéficié de sa collaboration lorsqu'elles n'étaient pas son œuvre exclusive.

Mais certains faits méritent une mention particulière, et la gratitude m'oblige à les rappeler. J'ai été accueilli dans cette maison non seulement à bras ouverts, mais avec les honneurs dus à une personnalité de la Patrie galicienne. On m'a accordé le titre de membre honoraire et le Centre a publié mon livre *Sempre en Galiza*, ce qui constitue le plus grand service que l'on pouvait me rendre en ces moments si décisifs de ma vie et pour l'avenir de notre Terre.

Le Centre Ourensan est véritablement, par son intuition politique, son sens social raffiné et sa profondeur patriotique, un fidèle reflet du peuple d'Ourense.

Cette collaboration démontre également que l'action des Ourensans dépasse le cadre provincial et va même au-delà des frontières de la Galice et de toute la péninsule. Aujourd'hui nous célébrons le quatrième anniversaire du Centre Ourensan. Mais la collectivité galicienne est ici représentée dans l'ensemble de ses centres ; Galeuzca

Edicións "As Burgas" do Centro Ourensán de Buenos Aires, 1944
Éditions As Burgas du Centre Ourensan de Buenos Aires, 1944

e Cataluña ao lado do Consello de Galiza e, para que non falle nada do conxunto hispánico, está a Delegación do Centro Republicano Español e a presenza da prensa arxentina.

Esta celebración é, certamente, un acto afirmativo do novo impulso vital que Galeuzka trae á política peninsular e ao ideal hispánico. O 'Centro Orensano' naceu baixo ese sino de fondura histórica e de proxección humana cara ao porvir que xa alborexa. É esta, pois, a comuñón dos ourensáns coa Patria Galega, co hispanismo de Galeuzka e coa humanidade libre e xusta do mañá que todos desexamos".

Unha delirante ovación pechou o discurso e expresou a súa gratitude ao persoeiro máximo da Galiza inmorrente.»

OURENSE NAS DÚAS OBRAS DO SOLPOR DE CASTELAO: *SEMPRE EN GALIZA* E *AS CRUCES DE PEDRA*

Diciamos antes que o Centro Ourensán publicou en 1944 o *Sempre en Galiza*. Pero esta edición que viu o propia escritor, contiña o "Adro" e tres "Libros" ou recompilacións de textos fundidos de catro momentos. Na obra existen 12 referencias explícitas a Ourense, a maioría de tipo histórico, de tempos medievais e da Idade Moderna, pero tamén referencias aos pucherazos electorais nos tempos da II República, ou

est présente au complet avec des représentants d'Euzkadi et de Catalogne aux côtés du Conseil de Galice ; et, pour que rien ne manque à l'ensemble hispanique, sont également présents la délégation du Centre Républicain Espagnol ainsi que la presse argentine.

Cette célébration constitue véritablement un acte d'affirmation du nouvel élan vital que Galeuzca apporte à la politique péninsulaire et à l'idéal hispanique. Le Centre Ourensan est né sous ce signe de profondeur historique et de projection humaine vers l'avenir qui commence déjà à poindre. Telle est donc la communion des Ourensans avec la Patrie galicienne, avec l'hispanisme de Galeuzca et avec l'humanité libre et juste de demain que nous appelons tous de nos vœux. »

Une ovation délirante conclut le discours et exprima la gratitude de l'assistance envers la plus haute figure de la Galice immortelle.

OURENSE DANS LES DEUX ŒUVRES CRÉPUSCULAIRES DE CASTELAO : *SEMPRE EN GALIZA* ET *AS CRUCES DE PEDRA*

Nous avons indiqué précédemment que le Centre Ourensan publia en 1944 *Sempre en Galiza*. Toutefois,

á súa natureza ou ao viño do Ribeiro. Moitas a personaxes ourensáns que desfilan polas súas páxinas: o máis evocado, Alexandre Bóveda (14 mencións), seguido de Vicente Risco (8), Otero Pedrayo (4), e tamén, Antón Losada Diéguez, Valentín Lamas Carvajal, Basilio Álvarez, e incluso o economista Asdrúbal Ferreiro, que sería cargo relevante na dirección económica do estado franquista, xa desde 1940. O *Sempre en Galiza* foi un libro exento de fel entre os galegos, un espazo para o recoñecemento a todos os que achegaran no seu día, o seu esforzo construtor. Incluído Risco.

Pero haberá que agardar a 1961 en que se engada o libro IV no que concentra as súas reflexións entre 1947 e 1948, tralo seu paso polo goberno de José Giral e a súa volta á Arxentina, para ver a versión definitiva e completa do *Sempre en Galiza*. Ese libro IV, o da desilusión da situación política do momento, comeza enlazando un histórico discurso de Otero Pedrayo co que será logo o seu famoso discurso de despedida, *Alba de Gloria:*

«Hoxe é o día 25 de xullo do 1947. A miña imaxinación anda por Galiza, en festa de saudades, pero corporalmente aínda estou na Franza, dispois de perder eiquí un ano enteiro de imposibles afáns. E hoxe retornarei coa miña muller a Bos Aires, onde nos espera unha Galiza ideal, capaz de consolarnos de non poder morrer na Terra que nos dou a vida, na Patria que sempre está no noso corazón. Hoxe daremos un paso máis cara o fin...

Esta mañá espertei nun hotel de Marsella, no filo do amañecer. E entramentras os bruídos da cidade non rachan o silencio da noite, convertendo a morna alborada en sol ardente, púxenme a relembrar un discurso de Otero Pedraio, pronunciado nun teatro de Vigo, van alá dezaseis anos. Claro está que non me foi posible reconstruír as súas verbas, pero puiden gozar novamente daquela xubilosa evocación. E velaí como saíu da miña memoria: "Se no abrente deste día poidéramos voar sobor da nosa Terra...»

Exactamente, o inicio, punto por punto, do discurso *Alba de Gloria*, que foi o derradeiro pronunciado por Castelao 25 de xullo de 1948 e de cuxa edición, polo Centro Galego de Buenos Aires, se encargou o ourensán Eduardo Blanco Amor, en 1951.

Precisamente con Blanco Amor mantivera unha relación complicada. Os espazos de diverxencia foron sobre todo políticos desde a época da República e Blanco Amor nunca foi -nin pretendeu- ser do círculo máis próximo a Castelao. Aínda así, a súa admiración fará que sexa un dos valedores da súa memoria, un dos organizadores dos actos da colectividade ao seu redor -como a recepción a chegada de Francia

cette édition, revue par l'auteur lui-même, contenait le « Prologue » et trois « Livres », ou compilations de textes issus de quatre périodes distinctes. L'ouvrage comporte douze références explicites à Ourense. La plupart sont d'ordre historique et concernent le Moyen Âge ou l'Époque moderne ; d'autres évoquent les fraudes électorales durant la Seconde République, la nature de la province ou encore les vins du Ribeiro. De nombreuses personnalités ourensanes défilent dans ses pages : la plus fréquemment évoquée est Alexandre Bóveda (quatorze mentions), suivi de Vicente Risco (huit), Otero Pedrayo (quatre), ainsi que d'Antón Losada Diéguez, Valentín Lamas Carvajal, Basilio Álvarez et même de l'économiste Asdrúbal Ferreiro, qui occupa dès 1940 d'importantes responsabilités dans la direction économique de l'État franquiste. *Sempre en Galiza* fut un livre exempt d'amertume entre Galiciens, un espace de reconnaissance envers tous ceux qui avaient apporté leur contribution à la construction du pays, y compris Risco.

Il faudra toutefois attendre 1961, avec l'ajout du Livre IV — qui rassemble les réflexions de Castelao entre 1947 et 1948 après son passage dans le gouvernement de José Giral et son retour en Argentine — pour disposer de la version définitive et complète de *Sempre en Galiza*. Ce Livre IV, marqué par la désillusion politique du moment, s'ouvre en reliant un discours historique d'Otero Pedrayo à ce qui deviendra ensuite le célèbre discours d'adieu de Castelao, *Alba de Gloria* :

« Aujourd'hui, nous sommes le 25 juillet 1947. Mon imagination est en Galice, dans une fête de nostalgie, mais physiquement je me trouve encore en France, après avoir perdu ici une année entière en efforts impossibles. Aujourd'hui, je retournerai avec mon épouse à Buenos Aires, où nous attend une Galice idéale, capable de nous consoler de ne pouvoir mourir sur la Terre qui nous donna la vie, dans la Patrie qui demeure toujours dans notre cœur. Aujourd'hui, nous ferons un pas de plus vers la fin…

Ce matin, je me suis réveillé dans un hôtel de Marseille, à l'aube. Et tandis que les bruits de la ville n'avaient pas encore rompu le silence de la nuit, transformant la douce clarté du matin en soleil ardent, je me suis mis à évoquer un discours d'Otero Pedrayo prononcé dans un théâtre de Vigo il y a seize ans. Bien entendu, il ne m'a pas été possible d'en reconstituer les paroles exactes, mais j'ai pu revivre cette évocation jubilatoire. Et voici ce qui surgit de ma mémoire : "Si, à l'aube de ce jour, nous pouvions voler au-dessus de notre Terre…" »

Blanco Amor, a pesar dos moitos desencontros, foi un fiel defensor e publicista de Castelao
Blanco Amor, malgré de nombreux désaccords, fut un fidèle défenseur et promoteur de Castelao

en 1947. Tamén, nos meses finais da vida de Castelao, foi un dos artífices, xunto con Luís Seone, Rodolfo Prada e Manuel Puente e outros, do impulso final -a obra estaba case preparada desde 1926- para a publicación de *As cruces de Pedra na Galiza* por parte das Edicións Nós de Buenos Aires. Blanco Amor encárgase de facer a síntese que logo será traducida ao inglés, polo que o visita a miúdo na súa casa de Belgrano xa de enfermo, onde lle dá conta do progreso da súa enfermidade. Así nos títulos internos como "Texto, ilustracións e láminas de ALFONSO DANIEL RODRIGUEZ CASTELAO, Information-summary redaitouna EDUARDO BLANCO AMOR, tradúxoa G.HENNESSY."

Polo que respecta ao contido, aínda que a maioría das obras debuxadas e referenciadas sexan da zona costeira, tamén hai ampla presenza ourensá coñecida e debuxada directamente, ou ben a través de envíos no tempo do Seminario de Estudos Galegos, de colaboradores ourensáns, entre eles, Vicente Risco. Así, temos cruces de Santa Comba de Bande, San Pedro

Il s'agit exactement, point par point, du début du discours *Alba de Gloria*, ultime allocution prononcée par Castelao le 25 juillet 1948 et dont l'édition fut assurée par l'Ourensan Eduardo Blanco Amor pour le Centre galicien de Buenos Aires en 1951.

C'est précisément avec Blanco Amor que Castelao entretint une relation complexe. Les divergences furent surtout politiques depuis l'époque de la République et Blanco Amor ne fit jamais partie — ni ne prétendit faire partie — du cercle le plus proche de Castelao. Pourtant, son admiration fit de lui l'un des principaux défenseurs de sa mémoire et l'un des organisateurs des manifestations de la collectivité autour de sa personne, comme l'accueil réservé à son retour de France en 1947. De même, dans les derniers mois de la vie de Castelao, il fut l'un des artisans, aux côtés de Luís Seoane, Rodolfo Prada, Manuel Puente et d'autres, de l'impulsion finale — l'ouvrage étant pratiquement prêt depuis 1926 — en faveur de la publication de *As cruces de pedra na Galiza* par les Éditions Nós de Buenos Aires. Blanco Amor se chargea de rédiger le résumé qui serait ensuite traduit en anglais ; il rendait donc fréquemment visite à Castelao dans son appartement de Belgrano, alors qu'il était déjà malade, et recevait de lui des nouvelles de l'évolution de sa maladie. Ainsi le précisent les pages liminaires : « Texte, illustrations et planches de ALFONSO DANIEL RODRÍGUEZ CASTELAO ; Information-summary rédigé par EDUARDO BLANCO AMOR ; traduction de G. HENNESSY. »

En ce qui concerne le contenu, bien que la majorité des œuvres dessinées et mentionnées appartiennent à la zone côtière, la présence ourensane y est également importante, soit par des dessins réalisés directement, soit grâce aux documents envoyés à l'époque du Séminaire d'Études galiciennes par des collaborateurs ourensans, parmi lesquels Vicente Risco. On y trouve ainsi des croix de Santa Comba de Bande, de San Pedro de Rocas, de Santa María de Monterrei ; des tympans d'églises de Trasalba et de Feá ; des croix faîtières ou placées sur les toitures des églises de Santiago et de San Xoán de Ribadavia, de Gomariz, Esposende, Gustei, Sobrado de Trives, Oseira et Ramirás ; des bornes milliaires christianisées de Lobeira et Tamagos dans la vallée de Monterrei ; des croix sur les portes et portails de maisons à Bande, Lobeira et Grou ; des calvaires tels que ceux de Maside, Beade, O Polvorín et Seixalvo, ainsi qu'une photographie du calvaire de l'Alameda d'Ourense.

de Rocas, Santa María de Monterrei, tímpanos de Igrexas de Trasalba, Feá; cruces antefixas ou sobre años, de igrexas de Santiago e San Xoán de Ribadavia, de Gomariz, de Esposende, Gustei, Sobrado de Trives, Oseira, Ramirás; miliarios cristianizados de Lobeira e Tamagos no val de Monterrei, cruces nas portas e portalóns de casas de Bande, Lobeira, Grou; cruceiros como os de Maside, Beade, o Polvorín, Seixalvo e mesmo a fotografía do cruceiro da Alameda de Ourense.

ENCONTRO E DESPEDIDAS DE OTERO PEDRAYO

Sen dúbida unha das últimas grandes alegrías de Castelao foi o encontro con Ramón Otero Pedrayo no inverno austral de 1947 onde acudira o de Trasalba como personaxe convidado á celebración unitaria -Centro Gallego, Federación e centros locais- das Xornadas Patrióticas Galegas que desde entón se celebraron ata os anos 80 do século pasado. Desde o barco Campana no que volvía a Buenos Aires de París, derrotado, enfermo e canso, escribiulle o día 3 de agosto unha entrañable carta na que lle dicía:

«Eu levo moitas ganas de abrazarte a ti, pos xa non teño esperanza de ver nunca máis a nosa Terra, e abrazarte a ti é abrazar a Galicia. Este retorno a Bos Aires é definitivo. Vou cansado, incluso de vivir. Cansado de ver países diferentes. Ningún coma o noso. Estou vello. Virxinia deféndese mellor. En canto chegue xa che avisarei para que nos vexamos.»

E víronse con discreción. O mundo estaba cambiando e era moi precisa a discreción. Os furacáns das guerras española e mundial pasaran. Vivíase un proceso de "aceptación" internacional da realidade española e ningunha potencia quería máis problemas. Coa sentenza do xuízo de Nuremberg en outubro de 1946, e coa presentación do Plan Marshall para a reconstrución de Europa en 1947 quería darse por superada a conxuntura da II Guerra Mundial. Os cidadáns de España tiñan problemas de liberdade, pero o problema da liberdade en España deixaba de existir para as grandes potencias. Pero algo, tamén, estaba cambiando dentro. O xornal *La Noche* de Compostela parecía abrir unha pequena porta en 1946, igual que a actividade do Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos cos seus *Cuadernos*, desde 1944. A BBC de Londres, comeza as súas emisións culturais en galego en abril de 1947, o libro *Cómaros Verdes*, sairá tamén nese verán. En xullo aprobárase en referendum por unha tan esmagadora como incontrolable maioría a Lei de Sucesión e a definición de España como "reino" e o título de "rey" para o sucesor de Franco e caracterizaba o país como

RENCONTRES ET ADIEUX AVEC OTERO PEDRAYO

Sans aucun doute, l'une des dernières grandes joies de Castelao fut sa rencontre avec Ramón Otero Pedrayo durant l'hiver austral de 1947, lorsque celui de Trasalba se rendit en Argentine comme invité des Journées patriotiques galiciennes organisées conjointement par le Centre galicien, la Fédération et les centres locaux, célébrations qui se poursuivirent jusqu'aux années 1980. Depuis le navire *Campana*, sur lequel il retournait à Buenos Aires après son séjour à Paris, vaincu, malade et fatigué, Castelao lui écrivit le 3 août une lettre émouvante :

« J'ai un immense désir de t'embrasser, car je n'ai plus l'espoir de revoir notre Terre, et t'embrasser, c'est embrasser la Galice. Ce retour à Buenos Aires est définitif. Je suis fatigué, même de vivre. Fatigué de voir des pays différents. Aucun n'est comparable au nôtre. Je suis vieux. Virginia se défend mieux. Dès mon arrivée, je te préviendrai afin que nous nous rencontrions. »

Et ils se virent avec discrétion. Le monde était en train de changer et cette discrétion était nécessaire. Les tempêtes de la guerre d'Espagne et de la Seconde Guerre mondiale étaient passées. Un processus d'« acceptation » internationale de la réalité espagnole était en cours et aucune puissance ne souhaitait davantage de complications. Après le jugement de Nuremberg en octobre 1946 et la présentation du Plan Marshall en 1947, on voulait considérer comme close la parenthèse de la guerre mondiale. Les citoyens espagnols continuaient à souffrir du manque de liberté, mais pour les grandes puissances la question de la liberté en Espagne cessait d'être prioritaire.

Cependant, quelque chose changeait également à l'intérieur du pays. Le journal *La Noche* de Saint-Jacques-de-Compostelle semblait ouvrir une petite brèche dès 1946, tout comme l'activité de l'Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos et de ses *Cuadernos* depuis 1944. La BBC de Londres commença ses émissions culturelles en langue galicienne en avril 1947 ; le livre *Cómaros Verdes* parut également cet été-là. En juillet avait été approuvée par référendum, à une majorité aussi écrasante qu'incontrôlable, la Loi de Succession qui définissait l'Espagne comme un « royaume » et attribuait le titre de « roi » au successeur de Franco, tout en caractérisant le pays comme un État catholique. À titre de « célébration », un modeste pardon politique fut également promulgué, sans grande portée.

un Estado Católico e, como "celebración" promulgouse un pequeno indulto político, sen maior transcendencia.

O caso é que por prudencia Otero, que estaba en Buenos Aires, non vai participar na recepción multitudinaria a Castelao no porto da cidade o día 20. Agardará ao día 21 en que se verán no Hotel Claridge. Chega Castelao acompañado de Virxinia e Manuel Puente. O texto de Otero, recollido no seu *Por os vieros da saudade*, 1952, sobre o encontro é emotivo:

«...nun Buenos Aires case baleiro de xente, chegou ó noso hotel Castelao con Virxinia, con moita e grave legría. Chegou con eles Manuel Puente. Era fonda a súa emoción. Coidábase con razón ser Puente o autor daquil encontro. Non nos tiñamos visto desde o San Xoán do 36.

Os vellos amigos, apertados e chorando xuntos, fomos dous nenos no colo amoroso da Nosa Terra Nai. Nenos, pobres e sinxelos nenos. Chorabamos polos mortiños, sen negar as bágoas ós arredados e fuxidos entre nós. E como nenos, rimos de seguido para caer en silencios longos.»

Non participarán en ningunha cea nin acto público os dous xuntos. Otero non irá, non pode, ao acto na memoria de Bóveda no teatro da Federación de Sociedades Galegas o 23 de agosto. Pero Castelao asistirá con suma discreción a unha das últimas conferencias que pronuncia Otero en Arxentina nesa viaxe, no Club Universitario Argentino, o 28 de agosto onde disertará sobre Compostela. Sinala, tamén na mesma obra Otero:

«Falando de Neira de Mosquera, de Pondal, o noso enxergar procuraba no fondo do salón a figura senlleira de Castelao. Estaba ao seu carón Pita Romero.»

Víronse e falaron varias veces. Sospeitamos que sobre todo de cuestións humanas pois eran tempos nos que o galeguismo do interior e de América lían a realidade de forma moi distinta. Se cadra Otero, a súa propia viaxe de ida e volta, podíase ler como as cousas cambiando.

En calquera caso, a despedida á penas una semana despois, o día 4 de setembro. Manuel Puente, cóntao así no monográfico de *A Nosa Terra* dedicado á memoria do rianxeiro:

«Despois de xantarmos no Automóbil Club, tiña eu a misión de levar a don Ramón e á súa señora ó porto para se embarcaren. Castelao non quixo sufrir o trance de ollar alonxarse o barco que levaría ó seu entrañable amigo, compañeiro de soños, compañeiro de anceios dunha Galiza ergueira. Fundíronse nunha aperta, inda máis longa que a do encontro... Castelao estaba collido polo tristeiro

Le fait est que, par prudence, Otero, qui se trouvait alors à Buenos Aires, ne participa pas à la réception multitudinaire organisée pour Castelao au port de la ville le 20 août. Il attendit le lendemain, le 21, pour le rencontrer à l'Hôtel Claridge. Castelao arriva accompagné de Virginia et de Manuel Puente. Le texte d'Otero, recueilli dans son ouvrage *Por os vieiros da saudade* (1952), à propos de cette rencontre, est particulièrement émouvant :

« …dans un Buenos Aires presque désert, Castelao arriva à notre hôtel avec Virginia, apportant avec lui une joie profonde et grave. Manuel Puente les accompagnait. Son émotion était immense. On considérait, à juste titre, que Puente était l'artisan de cette rencontre. Nous ne nous étions plus revus depuis la Saint-Jean de 1936.

Les vieux amis que nous étions, serrés l'un contre l'autre et pleurant ensemble, redevînmes deux enfants dans le giron affectueux de notre Terre-Mère. Des enfants, de pauvres et simples enfants. Nous pleurions nos morts, sans retenir nos larmes pour ceux qui étaient éloignés ou exilés parmi nous. Puis, comme des enfants, nous nous mîmes à rire aussitôt après, avant de retomber dans de longs silences. »

Ils ne participèrent ensemble à aucun dîner ni à aucune manifestation publique. Otero n'assista pas — il ne le pouvait pas — à l'hommage rendu à Alexandre Bóveda au théâtre de la Fédération des Sociétés Galiciennes le 23 août. En revanche, Castelao assista avec la plus grande discrétion à l'une des dernières conférences qu'Otero prononça en Argentine lors de ce voyage, au Club Universitaire Argentin, le 28 août, consacrée à Compostelle. Otero écrit également dans le même ouvrage :

« Tandis que nous évoquions Neira de Mosquera et Pondal, notre regard cherchait au fond de la salle la silhouette incomparable de Castelao. À ses côtés se trouvait Pita Romero. »

Ils se virent et s'entretinrent à plusieurs reprises. Il est probable que leurs conversations portèrent avant tout sur des questions humaines, car c'étaient des temps où le galéguisme de l'intérieur et celui de l'émigration interprétaient la réalité de manière très différente. Peut-être même que le propre voyage d'aller-retour d'Otero pouvait être lu comme le signe que les choses étaient en train de changer.

Quoi qu'il en soit, la séparation survint à peine une semaine plus tard, le 4 septembre. Manuel Puente la raconte ainsi dans le numéro monographique de *A Nosa Terra* consacré à la mémoire de l'écrivain de Rianxo :

presentimento, e díxolle a don Ramón: "Despedímonos con iste abrazo que será o derradeiro..." Nos ollos dun e doutro choutaron quentes bágoas.

Don Ramón e a súa dona, a rubir no meu coche para se iren ao porto [...] E o noso inmorrente Castelao, collido do brazo da súa fiel dona Virxinia, a camiñar cangado co pesadume daquela despedida.»

Otero, atafegado aínda por aquela despedida escríbelle desde o barco no que volve, o Cabo de hornos, contándolle da oferta do Centro Gallego para que dirixa unha magna *Historia de Galicia*, e dille "Xa sabes que para a vellez se as cousas se puxeran de outro xeito, tés sempre un refuxio e un amor en Trasalba; é decir tendes, viva eu, ou non viva". Neste "refuxio" Otero colgará a augada que lle regalara Castelao nese encontro, *O souto dos gatos.*

Pero nunha misiva deses días de barco dirixida á súa nai, coméntalle de Castelao: "No ha perdido el humor, pero cree que le enterrarán en B.A. Es donde mejor está porque le quieren y cuidan mucho".

Como ben sabemos, non se volveron ver. As noticias da futura enfermidade á altura xa de 1949, eran constantes, e houbo a intención de facilitar a súa volta polo que Filgueira Valverde, o mellor posicionado para xestionala, pide consello a Otero:

«Escribeume o José Ramón [Ben Cho Shey] falando de que, por todo, conviría que o pobre Daniel non morrese lonxe e pedindo se faga algo. Eu estou disposto a escribir alá e acó a quen cumpra. Mais, denantes de facelo, penso se el quererá que se faga. Dígamo. Coido que a pouco que se fixera sería doado.»

O 14 de xuño, contéstalle a propósito das novas noticias que chegan do empeoramento:

«Sobor da volta ¿quen dá unha absoluta garantía? Alá vai superiormente atendido. Eiquí... veríamos. Logo hai que comezar polo principio: a vontade do doente. A cousa é grave. Non sabería que aconsellar. Eu, con tod'a dor, no canto de il, non viña...»

Pero o amigo Otero fai mencións específicas de Castelao en público. O 25 de xullo na misa por Rosalía, a misa dos galeguistas, tomou a palabra en San Domingos de Bonaval e cóntalle á nai "y le recordé, pidiendo a los fieles un oración por su salud". Esa mesma noite, ás nove, desde o Hotel Compostela, Perfecto López, chegado de Buenos Aires, establece unha comunicación telefónica para que falen Otero e Castelao que está no seu domicilio da Av. Belgrano. A

« Après avoir déjeuné à l'Automobile Club, j'avais pour mission de conduire Don Ramón et son épouse au port afin qu'ils embarquent. Castelao ne voulut pas subir l'épreuve de voir s'éloigner le navire qui emportait son ami le plus cher, compagnon de rêves et compagnon d'espérance pour une Galice debout. Ils s'étreignirent dans une accolade encore plus longue que celle de leurs retrouvailles… Castelao était saisi par un sombre pressentiment et dit à Don Ramón : "Nous prenons congé avec cette étreinte qui sera la dernière…" Dans les yeux de l'un et de l'autre jaillirent des larmes brûlantes.

Don Ramón et son épouse montèrent dans ma voiture pour rejoindre le port […] Quant à notre immortel Castelao, appuyé au bras de sa fidèle Virginia, il s'éloignait lentement, accablé par le poids de cet adieu. »

Encore bouleversé par cette séparation, Otero lui écrivit depuis le navire qui le ramenait en Espagne, le *Cabo de Hornos*, pour lui parler de la proposition du Centre Galicien de diriger une monumentale *Histoire de la Galice*. Il ajoutait :

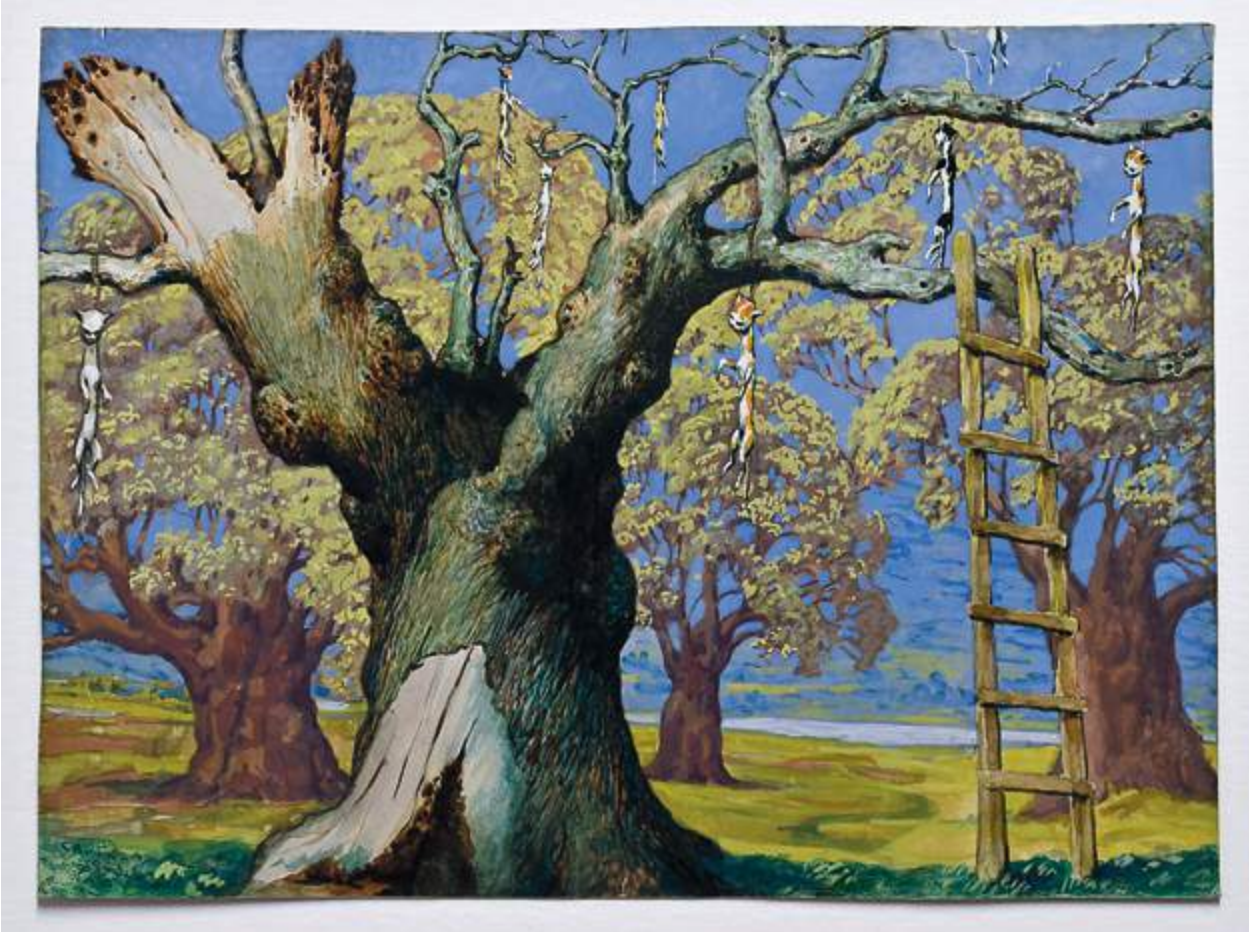
« Tu sais bien que, pour ta vieillesse, si les choses venaient à tourner autrement, tu auras toujours un refuge et une affection à Trasalba ; c'est-à-dire que vous les aurez, que je sois encore vivant ou non. »

Dans ce « refuge », Otero accrocha l'aquarelle que Castelao lui avait offerte lors de leur rencontre : *O souto dos gatos*. Dans une lettre adressée à sa mère durant cette traversée, il écrivait à propos de Castelao :

« Il n'a rien perdu de son humour, mais il pense qu'il sera enterré à Buenos Aires. C'est là qu'il est le mieux, parce qu'on l'aime beaucoup et qu'on prend grand soin de lui. »

Comme nous le savons, ils ne se revirent jamais. Dès 1949, les nouvelles concernant l'aggravation de la maladie de Castelao devenaient constantes et certains envisagèrent de faciliter son retour en Galice. C'est pourquoi Filgueira Valverde, qui semblait le mieux placé pour entreprendre les démarches nécessaires, demanda conseil à Otero :

« José Ramón [Ben Cho Shey] m'a écrit en disant que, tout bien considéré, il conviendrait que le pauvre Daniel ne mourût pas loin de sa terre et en demandant que l'on fasse quelque chose. Je suis disposé à écrire ici et là où il faudra. Mais avant cela, je me demande s'il souhaiterait réellement que l'on agisse ainsi. Faites-le-moi savoir. Je pense qu'avec un minimum d'efforts cela serait possible. »



***O Souto dos gatos*, regalo de Castelao a Otero en 1947**
O Souto dos gatos*, *cadeau de Castelao à Otero en 1947

dificultade das liñas da época, unidos á emocións e dificultades de saúde, fan dicir a Otero nunha carta á nai que:

«Ayer a las 9 de la noche, día del Apostol, tuve una de las mayores alegrías de mi vida al oír la voz de Daniel por el teléfono del Hotel Compostela desde donde llamamos Perfecto Pérez [en realidade López], un buen amigo de Daniel y yo. Poco oímos pero lo suficiente. 'Estou ben, moi ben' y 'estou emozoado' fueron sus palabras, las oidas, con otras de recuerdos para todos.»

Desde Buenos Aires, conta Rodolfo Prada esa ocasión, no especial de *A Nosa Terra* citado, baixo o título de "Agardou falar coa Terra", pois el estaba acompañando a Castelao no seu domicilio:

«E polo atardecer tivo Castelao a emocionante sorpresa dun chamado telefónico desde Santiago de Compostela. Uns fieis amigos e irmáns nos sentimentos patrióticos quixeron saúdalo desde a propia capital espiritual da nosa Terra na diada da nosa Patria...! Era a primeira vez que Castelao

Le 14 juin, Otero lui répondit à propos des nouvelles alarmantes qui leur parvenaient :

« Quant au retour, qui peut en garantir absolument le succès ? Là-bas, il bénéficie des meilleurs soins. Ici… nous verrions. Et puis il faut commencer par le commencement : la volonté du malade. La situation est grave. Je ne saurais que conseiller. Moi, avec toute la douleur du monde, à sa place, je ne reviendrais pas… »

Cependant, Otero continua à évoquer publiquement Castelao. Le 25 juillet, lors de la messe en l'honneur de Rosalía — la messe des galéguistes — à San Domingos de Bonaval, il prit la parole et écrivit ensuite à sa mère :

« et je l'ai évoqué, demandant aux fidèles une prière pour sa santé ».

Le même soir, à neuf heures, depuis l'Hôtel Compostela, Perfecto López, arrivé de Buenos Aires, établit une communication téléphonique entre Otero et Castelao, qui se

falaba coa Galiza desde o ano 1936! O corazón bateulle forte e nos ollos acuguláronse quentes bágoas. Poucas horas despois tronzóuselle a súa voz...! E xa ficou ca intensa afonía que lle durou ata a súa morte. ¡A súa voz estivo enteira agardando a se despedir da sagra Patria, denantes de se esvaer para sempre!»

Otero segue recibindo noticias de Castelao, cada vez con menos frecuencia pois pouco bo teñen que dicir os amigos comúns. E Otero terao moi presente na súa actividade pública nestes momentos finais da vida de Castelao, el xa reposto na cátedra do Instituto desde 1948.

O día 11 de novembro de 1949, nos actos ao redor da figura de Valentín Lamas Carvajal que se celebran en Ourense, citarao en dúas ocasións. O común amigo de Otero e Castelao, Eleuterio González Salgado -con quen o rianxeiro compartira micrófonos nas primeiras emisións da radio en Galicia, en Compostela, 1933- coméntalle nunha carta a Ramón Villar Ponte o 5 de decembro de 1949 o sucedido tanto no acto da Real Academia Galega no Teatro Avenida pola mañá, como no Xardín do Posío pola tarde na inauguración do monumento a Lamas:

«Ramón, como sempre, formidábel na presentación de Filgueira, valente no inesquecible discurso do Avenida, coa lembranza de Daniel arrincando a máis formidable ovación dun auditorio emocionado. Tanto así, que provocou unha reacción dos de en fronte, o que se manifestou pola tarde, no xardín, fronte á efixie do poeta e despois do outro discurso de Ramón, na nosa lingua, no medio dunha considerable multitude.

Que xesto formidábel o deste pobo, alí xunto, apertando os beizos, con máis indignación que indiferenza, sen mans erguidas cando nos quixeron arrastrar polo medo a seguir o canto do himno da traxedia, facéndolles coro as chamadas autoridades! Desde entón coido que podemos ter fe no porvir.»

O nome de Castelao, pois, provocaba en 1949 "a máis formidable ovación dun auditorio emocionado" e move a xente á simpatía. Estábanse gañando as marxes.

MORTE E LEMBRANZAS

Cando morre Castelao, o día 5 de xaneiro de 1950 no medio dunha colectividade conmocionada aínda que non sorprendida, prodúcese o problema da organización do enterro e dos actos fúnebres. Eduardo Blanco Amor é o encargado dos

trouvait alors à son domicile de l'avenue Belgrano. Les difficultés des lignes téléphoniques de l'époque, ajoutées à l'émotion et à l'état de santé de Castelao, amenèrent Otero à écrire à sa mère :

« Hier soir, à neuf heures, jour de l'Apôtre, j'ai connu l'une des plus grandes joies de ma vie en entendant la voix de Daniel au téléphone de l'Hôtel Compostela, d'où nous appelions avec Perfecto Pérez [en réalité López], un bon ami de Daniel et le mien. Nous avons peu entendu, mais suffisamment. "Je vais bien, très bien" et "je suis ému" furent les paroles que nous avons perçues, accompagnées d'autres souvenirs pour tous. »

Depuis Buenos Aires, Rodolfo Prada raconte cet épisode dans le numéro spécial de *A Nosa Terra* déjà cité, sous le titre *Il attendit de parler à sa Terre*, puisqu'il accompagnait alors Castelao à son domicile :

« Et, au crépuscule, Castelao eut l'émouvante surprise de recevoir un appel téléphonique depuis Saint-Jacques-de-Compostelle. De fidèles amis et frères dans les sentiments patriotiques avaient voulu le saluer depuis la propre capitale spirituelle de notre Terre, en ce jour de la Patrie galicienne… C'était la première fois que Castelao parlait avec la Galice depuis 1936 ! Son cœur battit avec force et ses yeux se remplirent de larmes brûlantes. Quelques heures plus tard, sa voix se brisa… Et il demeura atteint de cette intense aphonie qui ne le quitta plus jusqu'à sa mort. Sa voix était restée intacte pour pouvoir prendre congé de la Patrie sacrée avant de s'éteindre à jamais ! »

Otero continua de recevoir des nouvelles de Castelao, de plus en plus rares, car leurs amis communs avaient peu de bonnes nouvelles à transmettre. Pourtant, il garda Castelao constamment présent à l'esprit dans son activité publique durant ces derniers moments de sa vie, alors qu'il avait retrouvé sa chaire à l'Institut depuis 1948.

Le 11 novembre 1949, lors des cérémonies organisées à Ourense autour de la figure de Valentín Lamas Carvajal, il le cita à deux reprises. Leur ami commun, Eleuterio González Salgado — qui avait partagé avec Castelao les microphones des premières émissions radiophoniques de Galice, à Compostelle, en 1933 — rapporta à Ramón Villar Ponte, dans une lettre datée du 5 décembre 1949, ce qui s'était produit tant lors de la séance de la Real Academia Galega au Théâtre Avenida dans la matinée que dans les jardins du Posío l'après-midi, lors de l'inauguration du monument à Lamas :

En 1949 nos actos do centenario do nacemento de Lamas Carvajal, Otero evocou a un enfermo Castelao en público
En 1949, lors des célébrations du centenaire de la naissance de Lamas Carvajal, Otero évoqua publiquement un Castelao malad

discursos unitarios en nome da colectividade e de mestre de cerimonias na organización do enterro polas rúas porteñas.

Nesa altura, prodúcese unha amigable tira-puxa entre o Centro Gallego e o Centro Ourensán. Un o lugar das atencións sanitarias e de máxima afiliación de galegos, e outro o lugar que era, de feito, a súa casa intelectual en Buenos Aires. Os lugares onde morreu e onde viviu. E ambos desexaban facer nas súas sedes as honras fúnebres. Rodolfo Prada cóntalle a Otero Pedrayo nunha carta prolixa e emotiva, de 20 de febreiro, as horas finais de paixón, morte de Castelao e o sucedido na organización dos actos, "Foi choio delicado e difícil", relata Rodolfo Prada, que, por outra banda, é o que ten que resolver e propiciar unha organización de compromiso. O lugar de partida e de velorio será o Centro Gallego, pero:

«Na programación das honras déuselle ao benemérito Centro Ourensán distincións coma estas: a súa coroa floral tivo o lugar de preferencia no velorio; o seu presidente, o primeiro na lista de presidentes das principais entidades galegas para levar o ataúde; ao saír para o enterro, levar a pulso o ataúde ata a porta do súa sede social, deterse alí uns intres para recibir a ho-

« Ramón, comme toujours, fut remarquable dans sa présentation de Filgueira, courageux dans son inoubliable discours à l'Avenida ; l'évocation de Daniel arracha l'ovation la plus impressionnante d'un auditoire profondément ému. À tel point qu'elle provoqua une réaction du camp adverse, qui se manifesta plus tard dans le jardin, devant l'effigie du poète, après le second discours de Ramón, prononcé dans notre langue, au milieu d'une foule considérable.

Quel geste admirable de ce peuple réuni là, serrant les lèvres, animé davantage par l'indignation que par l'indifférence, refusant de lever la main lorsque l'on voulut nous entraîner par la peur à suivre le chant de l'hymne de la tragédie, repris en chœur par les prétendues autorités ! Depuis ce jour, je crois que nous pouvons avoir foi dans l'avenir. »

Le nom de Castelao provoquait donc encore, en 1949, « l'ovation la plus impressionnante d'un auditoire profondément ému » et suscitait la sympathie populaire. Les marges étaient en train d'être conquises.

menaxe dos ourensáns que consistiu nunha verbas en galego do secretario do Centro Ourensán e nunha chuvia de flores que desde os balcóns deixaron caer as mulleres que os enchían...»

A LEMBRANZA DE CASTELAO EN OURENSE

Sen dúbida, un dos lugares da promoción da memoria de Castelao despois do seu pasamento, foi Ourense. A continuidade na cidade dos tres esteos principais da revista *Nós* e dun grupo de colaboradores e epígonos será clave. Florentino Cuevillas vivirá ata 1958, Vicente Risco, ata 1962 e Otero Pedrayo, ata 1976. Eleuterio González Salgado, "Leuter", ata 1977, Xosé Ramón Fernández-Oxea, ata mediados os oitenta que enfermou. Todos eles formaron un grupo fluído de actividade galeguista nos anos corenta e cincuenta sen parangón en Galicia. E a memoria de Castelao era un dos seus eixos vitais.

Os ourensáns, impulsores do programa das emisións galegas da BBC de Londres, case exclusivos, nas súas fases iniciais, promoven un programa especial sobre a morte de Castelao. Emitirase para o mundo por onda corta, na noite do luns 13 de marzo de 1950 e contará cun evocador texto de Otero Pedrayo titulado "Castelao a conciencia de todos feita home", onde repasa a súa amizade, o compromiso ético co país de Castelao e a vocación e declara o seu compromiso coa súa memoria: "Non pode morrer. Toda figuranza do pasamento fai sufrir a ista viva ilusión de Castelao que levo dentro de min". Xa antes, o día 28 de xaneiro dese 1950 publicará no suplemento do sábado de *La Noche*, un artigo titulado "A casiña de Rianxo", evocador da súa visita á casa de Castelao, onde se encontrou coas irmás de Castelao poucos días despois do seu pasamento.

A evocación de Castelao, por outra parte, pechará tamén o repaso polas amizades defuntas -39- que compoñen o grande retábulo, a grande galería de semblanzas humanas e sentimentais dos personaxes que fixeron moito polo país, contida no fermoso *Libro dos amigos*, publicado en 1952.

Pero tamén, á parte desas intervencións iniciais, temos tamén a súa participación na memoria de Castelao con motivo, primeiro da dedicatoria do día das Letras Galegas, en 1964 e logo en innúmeras ocasións. Por exemplo, na conferencia inaugural do Museo Carlos Maside de Sada, "A miña amizade con Castelao", dita o 18 de setembro de 1971. Tamén froito deste vínculo de irmandade, é unha das

MORT ET SOUVENIRS

Lorsque Castelao mourut le 5 janvier 1950, au sein d'une collectivité profondément bouleversée, quoique nullement surprise par l'issue annoncée, se posa immédiatement la question de l'organisation des funérailles et des cérémonies d'hommage. Eduardo Blanco Amor fut chargé des discours unitaires au nom de la collectivité galicienne ainsi que de la maîtrise de cérémonie pour l'organisation du cortège funèbre à travers les rues de Buenos Aires.

À ce moment-là se produisit une amicale rivalité entre le Centre Galicien et le Centre d'Ourense. Le premier était le principal lieu d'assistance sanitaire et l'institution regroupant le plus grand nombre de Galiciens ; le second était, de fait, la véritable maison intellectuelle de Castelao à Buenos Aires. L'un représentait le lieu où il était mort, l'autre celui où il avait vécu. Tous deux souhaitaient accueillir les honneurs funèbres dans leurs locaux. Dans une longue et émouvante lettre adressée à Ramón Otero Pedrayo le 20 février, Rodolfo Prada relate les dernières heures de la passion et de la mort de Castelao ainsi que les difficultés liées à l'organisation des cérémonies. « Ce fut une tâche délicate et difficile », écrit-il. Prada dut trouver et mettre en œuvre une solution de compromis. Le départ du cortège et la veillée funèbre eurent lieu au Centre Galicien, mais :

« Dans l'organisation des hommages, le méritoire Centre d'Ourense reçut des marques particulières de distinction : sa couronne florale occupa la place d'honneur pendant la veillée ; son président fut le premier, dans la liste des présidents des principales institutions galiciennes, à porter le cercueil ; au moment du départ pour l'inhumation, le cercueil fut porté à bras jusqu'à la porte du siège social du Centre ; là, le cortège s'arrêta quelques instants afin de recevoir l'hommage des Ourensans, qui consista en quelques paroles prononcées en galicien par le secrétaire du Centre d'Ourense ainsi qu'en une pluie de fleurs lancées depuis les balcons par les femmes qui les remplissaient... »

LE SOUVENIR DE CASTELAO À OURENSE

Sans aucun doute, l'un des principaux foyers de promotion de la mémoire de Castelao après son décès fut Ourense. La permanence dans cette ville des trois piliers essentiels de la revue *Nós*, ainsi que d'un groupe de collaborateurs et d'épigones, fut déterminante. Florentino Cuevillas vécut jusqu'en 1958, Vicente Risco jusqu'en 1962 et Otero Pedrayo jusqu'en

Debuxo de Conde Corbal
Dessin de Conde Corbal

últimas intervencións públicas de Otero, no acto inaugural do monumento a Castelao en Rianxo, o chuviñento e tristeiro día 27 de setembro de 1975.

Incluso despois da morte de Otero, acontecida en abril de 1976, un dos seus epígonos, Xoaquín Lorenzo Fernández, continuou termando da memoria de Castelao e de toda a Xeración Nós de forma infatigable a través das distintas celebracións, como o centenario do seu nacemento en 1986. Xoaquín Lorenzo, falecido en 1989 -xa coa Galicia autónoma en funcionamento- transmitiunos directamente a memoria do seu contacto de rapaz, con Castelao. Sempre ensinaba a carta que lle escribira Castelao desde o exilio en Badajoz, e comentaba a súa proximidade humana, sinalando como o rianxeiro trataba aos mozos, coma el, de ti, fronte ao vostede permanente dos señores galeguistas ourensáns.

Pero tamén desde outro punto de vista, o retornado Eduardo Blanco Amor, asentado elásticamente na cidade desde mediados os sesenta, termaba da memoria de Castelao como

1976. Eleuterio González Salgado, « Leuter », vécut jusqu'en 1977, et Xosé Ramón Fernández-Oxea jusqu'au milieu des années 1980, lorsqu'il tomba malade. Tous formèrent, dans les années quarante et cinquante, un groupe dynamique d'activité galéguiste sans équivalent en Galice. Et la mémoire de Castelao constituait l'un de leurs axes vitaux.

Les habitants d'Ourense, promoteurs du programme des émissions galiciennes de la BBC de Londres — dont ils furent presque les seuls animateurs dans les phases initiales — organisèrent une émission spéciale consacrée à la mort de Castelao. Elle fut diffusée dans le monde entier sur ondes courtes, dans la nuit du lundi 13 mars 1950, et comportait un texte évocateur d'Otero Pedrayo intitulé « Castelao, la conscience de tous incarnée en un homme », dans lequel il revenait sur leur amitié, sur l'engagement éthique de Castelao envers son pays et sur sa vocation, tout en proclamant son propre engagement envers sa mémoire : « Il ne peut mourir. Toute apparence de disparition fait souffrir cette vivante illusion de Castelao que je porte en moi. » Déjà auparavant, le 28 janvier 1950, il avait publié dans le supplément du samedi de *La Noche* un article intitulé « A casiña de Rianxo », évocation de sa visite à la maison de Castelao, où il avait rencontré les sœurs de celui-ci quelques jours après son décès.

L'évocation de Castelao clôt également, par ailleurs, la galerie des amitiés disparues — trente-neuf au total — qui composent le grand retable, la vaste galerie de portraits humains et sentimentaux des personnages qui ont tant apporté au pays, réunie dans le magnifique *Libro dos amigos*, publié en 1952.

Mais, au-delà de ces premières interventions, il faut également mentionner sa participation constante au maintien de la mémoire de Castelao, d'abord à l'occasion de la dédicace de la Journée des Lettres Galiciennes en 1964, puis en d'innombrables autres circonstances. Ainsi, lors de la conférence inaugurale du Musée Carlos Maside de Sada, « Mon amitié avec Castelao », prononcée le 18 septembre 1971. Fruit également de ce lien fraternel, l'une des dernières interventions publiques d'Otero fut son discours lors de l'inauguration du monument à Castelao à Rianxo, le triste et pluvieux 27 septembre 1975.

Même après la mort d'Otero, survenue en avril 1976, l'un de ses épigones, Xoaquín Lorenzo Fernández, poursuivit inlassablement la préservation de la mémoire de Castelao et de toute la Génération Nós à travers diverses commémorations, notamment le centenaire de sa naissance en 1986. Xoaquín Lorenzo, décédé en 1989 — alors que la Galice

outrora fixera coa de García Lorca. En 1969 publicara en *La Noche*, "Volviendo a Castelao", e despois, no ano 1970, con motivo do vinte aniversario do seu pasamento, publicou doce artigos (4 en *La* Region, 4 en *El Correo Gallego*, 3 en *La Vanguardia* e un en *La Voz de Galicia*. Eses doce artigos xuntos foron obxecto dunha autoedición do autor *Castelao. Notas periodísticas*, 1970 en cuxa introdución reacciona contra o esquecemento global da figura.

Eduardo Blanco Amor, moi achegado daquela aos activos círculos do autonomismo de esquerdas e deostado polo nacionalismo dominante, publicará nos comezos de 1975 -desde o propio día 5- unha serie de seis artigos en *La Voz de Galicia*, co título xenérico de "Volvendo a Castelao".

Estes artigos coinciden coa grande actividade do Ateneo de Ourense na memoria de Castelao e que contará coa moi activa participación de Blanco Amor. En síntese, o Ateneo, co impulso organizador ao redor de Xesús Alonso Montero, de Manuel Peña Rey, Xerardo Sueiro e outros, organizará unha exposición colectiva de pinturas para recadar cartos para a publicación dunha escolma de Castelao para a distribución en fábricas e lugares populares de toda Galicia. Complementarán a exposición, un ciclo de conferencias e un cursiño de galego organizado por Xerardo Sueiro e impartido por Vitoria Moreno usando os métodos de Galego 1, Galego 2 e Galego 3 do Instituto da Lingua Galega.

A exposición, cun cartel cunha composición de obras de Luís Borrajo, Xosé Conde Corbal, Miguel Mosquera, Enrique Conde e Xaime Quessada, levaba como lema "NÓS precisamos da solidaridá e colaboura dos inteleituais e bós pensantes da Iberia pró Homaxe latexante ó CASTELAO" e foi inaugurada o 25 de novembro de 1974 cunha conferencia introductoria de Blanco Amor "Achegamento a Castelao". As pezas máis emblemáticas e populares foron os orixinais e reproducións dos carteis dos personaxes da xeración Nós, obra de Xosé Conde Corbal. En total recadáronse 200.000 pesetas para a edición do libro *Castelao: páxinas escollidas*, editado de forma desinteresada por Ramón Akal, e cunha tirada pretendida de 100.000 -que quedou na tamén impresionante cifra de 25.000- exemplares para distribución gratuíta. Colaboraron moitísimos artistas de toda Galicia, entre eles, Acisclo Manzano, Buciños, Faílde, Lodeiro, Llerena, Maite Vázquez, Pucho Ortiz, Adolfo Penedo, Xavier Pousa, Prego de Oliver, Antonio Quesada, Carlos Quesada, Fernando Quesada, Xaime Quessada, Siro, Solveira, Vidal Souto, Virxilio, etc. ata un total de 90 obras presentadas. No ciclo de conferencias participaron tamén Otero

autonome était déjà en fonctionnement — nous transmit directement le souvenir de ses contacts de jeunesse avec Castelao. Il montrait toujours la lettre que Castelao lui avait écrite depuis son exil à Badajoz et évoquait sa proximité humaine, soulignant que l'écrivain de Rianxo tutoyait les jeunes, comme lui-même, contrairement au vouvoiement permanent des notables galéguistes d'Ourense.

Sous un autre angle, Eduardo Blanco Amor, revenu d'exil et installé de manière intermittente dans la ville à partir du milieu des années soixante, entretenait lui aussi la mémoire de Castelao comme il l'avait autrefois fait pour García Lorca. En 1969, il publia dans *La Noche* l'article « Volviendo a Castelao », puis, en 1970, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort, il publia douze articles — quatre dans *La Región*, quatre dans *El Correo Gallego*, trois dans *La Vanguardia* et un dans *La Voz de Galicia*. Ces douze textes furent ensuite réunis dans une autoédition intitulée *Castelao. Notas periodísticas, 1970*, dont l'introduction réagissait contre l'oubli généralisé de sa figure.

Eduardo Blanco Amor, alors très proche des milieux actifs de l'autonomisme de gauche et critiqué par le nationalisme dominant, publia au début de l'année 1975 — à partir du 5 janvier — une série de six articles dans *La Voz de Galicia* sous le titre générique « Volvendo a Castelao ».

Ces articles coïncident avec l'intense activité de l'Ateneo d'Ourense autour de la mémoire de Castelao, activité à laquelle Blanco Amor participa très activement. En résumé, l'Ateneo, sous l'impulsion organisationnelle de Xesús Alonso Montero, Manuel Peña Rey, Xerardo Sueiro et d'autres, organisa une exposition collective de peinture destinée à recueillir des fonds pour la publication d'une anthologie de Castelao destinée à être distribuée dans les usines et les milieux populaires de toute la Galice. L'exposition fut complétée par un cycle de conférences et par un cours de galicien organisé par Xerardo Sueiro et dispensé par Vitoria Moreno à l'aide des méthodes *Galego 1*, *Galego 2* et *Galego 3* de l'Institut de la Langue Galicienne.

L'exposition, dont l'affiche présentait une composition d'œuvres de Luís Borrajo, Xosé Conde Corbal, Miguel Mosquera, Enrique Conde et Xaime Quessada, portait comme devise : « NOUS avons besoin de la solidarité et de la collaboration des intellectuels et des hommes de bonne volonté de l'Ibérie pour l'Hommage vivant à CASTELAO ». Elle fut inaugurée le 25 novembre 1974 par une conférence

En 1974 comezaron en Ourense os actos de recuperación da memoria de Castelao, da man dos artistas e de Conde Corbal

En 1974 commencèrent à Ourense les actes de récupération de la mémoire de Castelao, sous l'impulsion des artistes et de Conde Corbal

Pedrayo con "Xenio e ser de Galicia en Castelao" o día 20 de decembro, Ramón de Valenzuela, sobre o compromiso político e social de Castelao, e pechou, Xesús Alonso Montero o día 11 de xaneiro. De todas maneiras, no ciclo houbo algúns problemas coa censura, pois o gobernador civil non autorizou -había daquela que pedir permiso para facer actos públicos- a estrea dun himno a Castelao de Jose Luis de Dios e que sería interpretado pola Coral De Ruada.

Algunha outra presenza de Castelao artista houbera xa. Cóntanolo Anselmo Lopez Morais, na súa achega á obra colectiva *Castelao no seu tempo. Unha perspectiva ourensá*, 2021. En xullo de 1960 houbo unha "Exposición antológica de pintura gallega" que chegou a Ourense desde o Círculo das Artes de Lugo, patrocinada aquí pola Deputación e exposta nos baixos da Casa Sindical do Parque de San Lázaro montada pola obra Sindical de Educación e Descanso, coa colaboración de artistas da cidade. Expúñanse, entre outras

introductive de Blanco Amor intitulée « Approche de Castelao ». Les pièces les plus emblématiques et populaires furent les originaux et reproductions des affiches représentant les personnages de la Génération Nós, œuvre de Xosé Conde Corbal. Au total, 200 000 pesetas furent recueillies pour l'édition du livre *Castelao : pages choisies*, publié bénévolement par Ramón Akal et tiré initialement à 100 000 exemplaires — chiffre finalement réduit, mais néanmoins impressionnant, à 25 000 exemplaires distribués gratuitement. Un très grand nombre d'artistes de toute la Galice collaborèrent à cette initiative, parmi lesquels Acisclo Manzano, Buciños, Faílde, Lodeiro, Llerena, Maite Vázquez, Pucho Ortiz, Adolfo Penedo, Xavier Pousa, Prego de Oliver, Antonio Quesada, Carlos Quesada, Fernando Quesada, Xaime Quessada, Siro, Solveira, Vidal Souto, Virxilio, etc., pour un total de quatre-vingt-dix œuvres présentées. Le cycle de conférences compta également la participation d'Otero Pedrayo avec « Génie et essence de la Galice chez Castelao » le 20 décembre, de Ramón de Valenzuela sur l'engagement politique et social de Castelao, et se conclut avec l'intervention de Xesús Alonso Montero le 11 janvier. Toutefois, le cycle rencontra certains problèmes avec la censure, puisque le gouverneur civil n'autorisa pas — à l'époque, il fallait demander une autorisation pour organiser des actes publics — la création d'un hymne à Castelao composé par José Luis de Dios et qui devait être interprété par la chorale de Ruada.

Quelques autres manifestations de Castelao artiste avaient déjà eu lieu auparavant. Anselmo López Morais nous en informe dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Castelao no seu tempo. Unha perspectiva ourensá* (2021). En juillet 1960, une « Exposition anthologique de peinture galicienne » arriva à Ourense depuis le Círculo das Artes de Lugo. Parrainée localement par la Députation provinciale et présentée dans les locaux du rez-de-chaussée de la Maison Syndicale du parc de San Lázaro, elle fut organisée par l'Œuvre Syndicale d'Éducation et de Loisirs avec la collaboration d'artistes de la ville. On y exposait notamment treize tableaux de Castelao, dix caricatures, deux aquarelles et un dessin. Ce fut la première exposition publique d'œuvres de Castelao après la guerre.

En 1971, lors de la « Première exposition de céramique galicienne », fut présenté le « cabuxo » de la Céramique Celtique de Pontecesures, unique œuvre sculptée de l'artiste. López Morais mentionne également sa première exposition individuelle, organisée en 1979 sous le titre « Cousas da Vida », à partir de collections d'Ourense, dans la galerie Rincón de Arte.

cousas, trece cadros de Castelao, dez caricaturas, dúas acuarelas e un debuxo. Foi a primeira exposición pública de obra de Castelao despois da guerra.

En 1971, na "Primeira mostra de Cerámica Galega", exhibiuse o "cabuxo" da Cerámica Celta de Pontecesures, única obra escultórica del. E sinala tamén López Morais, a súa primeira individual, en 1979 "Cousas da Vida", de coleccións ourensás- en Rincón de Arte.

E conta tamén, no seu texto Anselmo López Morais do rescate das obras dos orixinais da prensa de "Cousas da Vida":

«... Os debuxos, preto de 300 pertencen á serie "Cousas da Vida" e foron apareceron no ano 1973 nun consulado da Coruña, e depositados na caixa forte dun banco de Santiago de Compostela polos anticuarios Manuel Lousa e Fernando Bermejo. Cando estes me chamaron para que os vira quixen que non saíran de Galicia. E aquí quedaron todos: cento setenta e cinco adquiriunos Caixa Galicia, cincuenta Caixa Ourense, outros cincuenta distintos coleccionistas da nosa cidade e o resto foron subhastados en salas de arte.»

Todos estes materiais de Ourense, máis tres óleos, unha acuarela e dúas estampas coloreadas son obxecto de estudo na obra de Victoria Carballo-Calero *Os castelaos de Ourense*, publicada por Caixa Ourense en 1985.

Foi significativo o ciclo de actividades "Castelao en Ourense" organizado polo concello de Ourense, a Deputación e a Fundación Caixa Galicia" no ano 2000 que rematou coa inauguración da estatua obra de Buciños na Praza da Imprenta e que antes constara de exposicións, proxeccións, actuacións teatrais e un ciclo de conferencias que reuniu a vellos epígonos como Fernández del Riego e Ogando Vázquez, e outros investigadores como Anselmo López Morais, ou Henrique Monteagudo, Marcos Valcárcel, Xosé Manuel Domínguez Prieto, e Afonso V. Monxardín, e cuxas achegas integran o citado libro colectivo editado polo Concello como número 3 da colección Auria co mesmo título do ciclo de conferencias, *Castelao no seu tempo. Unha perspectiva ourensá*, 2021.

Para rematar comentar que coa exhibición en Ourense do famosísimo cadro "A derradeira lección do mestre" entre xuño e setembro de 2018, nos baixos da Deputación habilitados ao efecto, quixeron as institucións promotoras, a Deputación de Ourense e o Centro Galicia, herdeiro do Centro Ourensán de Buenos Aires, recoñecer, lembrar e festexar a especial vinculación de Daniel Rodríguez Castelao coas terras aurienses.

Anselmo López Morais raconte également, dans son texte, le sauvetage des dessins originaux de presse de « Cousas da Vida ».

« ... Les dessins, au nombre de près de trois cents, appartiennent à la série *Cousas da Vida* et réapparurent en 1973 dans un consulat de La Corogne avant d'être déposés dans le coffre-fort d'une banque de Saint-Jacques-de-Compostelle par les antiquaires Manuel Lousa et Fernando Bermejo. Lorsqu'ils me demandèrent de les examiner, je souhaitai qu'ils ne quittent pas la Galice. Ils y restèrent tous : cent soixante-quinze furent acquis par Caixa Galicia, cinquante par Caixa Ourense, cinquante autres par différents collectionneurs de notre ville, et le reste fut vendu aux enchères dans des salles d'art. »

Tous ces matériaux conservés à Ourense, auxquels s'ajoutent trois huiles, une aquarelle et deux estampes coloriées, font l'objet d'une étude dans l'ouvrage de Victoria Carballo-Calero *Os castelaos de Ourense*, publié par Caixa Ourense en 1985.

Le cycle d'activités « Castelao à Ourense », organisé en l'an 2000 par la municipalité d'Ourense, la Députation provinciale et la Fondation Caixa Galicia, fut particulièrement significatif. Il s'acheva par l'inauguration de la statue réalisée par Buciños sur la place de l'Imprimerie, après avoir comporté des expositions, des projections, des représentations théâtrales et un cycle de conférences réunissant d'anciens épigones tels que Fernández del Riego et Ogando Vázquez, ainsi que d'autres chercheurs comme Anselmo López Morais, Henrique Monteagudo, Marcos Valcárcel, Xosé Manuel Domínguez Prieto et Afonso V. Monxardín. Leurs contributions furent réunies dans l'ouvrage collectif publié par la municipalité comme numéro 3 de la collection *Auria*, sous le même titre que le cycle de conférences : *Castelao no seu tempo. Unha perspectiva ourensá*, 2021.

Pour conclure, il convient de rappeler que l'exposition à Ourense du très célèbre tableau *A derradeira lección do mestre*, entre juin et septembre 2018, dans les locaux aménagés à cet effet par la Députation provinciale, constitua pour les institutions promotrices — la Députation d'Ourense et le Centre Galice, héritier du Centre Ourensan de Buenos Aires — une manière de reconnaître, de rappeler et de célébrer le lien particulier qui unissait Daniel Rodríguez Castelao aux terres d'Ourense.

Tarxeta postal enviada por Castelao a Casto Sampedro desde Bretaña, 1929
MUSEO DE PONTEVEDRA
Carte postale envoyée par Castelao à Casto Sampedro depuis la Bretagne, 1929
MUSÉE DE PONTEVEDRA

Tarxeta postal enviada por Castelao a Xosé Filgueira Valverde desde Bretaña, 1929
MUSEO DE PONTEVEDRA
Carte postale envoyée par Castelao à Xosé Filgueira Valverde depuis la Bretagne, 1929
MUSÉE DE PONTEVEDRA

castellano

CASTELAO EN BRETAÑA (1929): INVESTIGACIÓN, IDENTIDADE E DIÁLOGO ATLÁNTICO ARREDOR DAS CRUCES DE PEDRA

CASTELAO EN BRETAGNE (1929) : RECHERCHE, IDENTITÉ ET DIALOGUE ATLANTIQUE AUTOUR DES CROIX DE PIERRE

Traduction française: Jean Paul Caudrec

Mª Ángeles Tilve Jar
Directora do Museo de Pontevedra
Directrice du Musée de Pontevedra

En 1929, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao realizou unha viaxe á Bretaña francesa que marcaría un punto de inflexión no seu proxecto intelectual arredor das cruces de pedra e que se convertería nun fito decisivo na súa traxectoria intelectual. A estadía, financiada pola Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), formaba parte dun proxecto madurado durante anos: inserir o estudo dos cruceiros galegos nunha perspectiva comparada, atlántica e europea. Froito directo daquela experiencia sería a publicación de *As cruces de pedra na Bretaña* (1930), obra pioneira na que establecía un diálogo explícito entre Galicia e o mundo bretón.

UN PROXECTO COMPARATIVO E UNHA NECESIDADE VITAL

Desde o seu ingreso no Seminario de Estudos Galegos en 1923, Castelao desenvolveu un labor sistemático de investigación sobre os cruceiros galegos que culminaría, xa no exilio de Buenos Aires, coa publicación do seu libro *As cruces de pedra na Galiza* (1950). Nesta obra o autor afonda na orixe e nas tipoloxías das cruces de pedra, establecendo unha lectura que abrangue desde a arte rupestre ata os cruceiros cristiáns. O estudo consolidouse como un fito fundamental da historiografía e da cultura galega. O principal legado de Castelao consistiu en poñer en valor os cruceiros como unha das manifestacións máis singulares e xenuínas da arte

En 1929, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao effectua un voyage en Bretagne française qui marqua un tournant dans son projet intellectuel autour des croix de pierre et qui devint un jalon décisif dans sa trajectoire intellectuelle. Le séjour, financé par la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), s'inscrivait dans un projet mûri durant des années : inscrire l'étude des cruceiros galiciens dans une perspective comparée, atlantique et européenne. Le fruit direct de cette expérience fut la publication de *As cruces de pedra na Bretaña* (1930), ouvrage pionnier dans lequel il établissait un dialogue explicite entre la Galice et le monde breton.

UN PROJET COMPARATIF ET UNE NÉCESSITÉ VITALE

Depuis son entrée au Seminario de Estudos Galegos en 1923, Castelao développa un travail systématique de recherche sur les cruceiros galiciens qui culminerait, déjà en exil à Buenos Aires, avec la publication de son livre *As cruces de pedra na Galiza* (1950). Dans cet ouvrage, l'auteur approfondit l'origine et les typologies des croix de pierre, en proposant une lecture qui s'étend de l'art rupestre aux cruceiros chrétiens. L'étude s'imposa comme un jalon fondamental de l'historiographie et de la culture galiciennes. Le principal legs de Castelao consista à mettre en valeur les cruceiros comme l'une

popular galega, marcando un antes e un despois na súa consideración ao conceptualizalos como obxectos de investigación histórica e análise crítica.

A medida que reunía materiais e documentación sobre as cruces de pedra galegas, foi madurando a idea de inserilas nun marco comparativo máis amplo. Castelao coñecía a abundancia e monumentalidade das *croix ornées* e dos grandes *calvaires* bretóns e intuía a existencia de semellanzas formais e simbólicas que transcendían a simple coincidencia tipolóxica. O seu propósito non era establecer unha relación de dependencia directa entre ambas tradicións escultóricas, senón explorar posibles converxencias culturais dentro dun mesmo espazo atlántico.

Neste contexto, a comparación con Bretaña permitíalle situar os cruceiros galegos nun horizonte cultural máis amplo, no que as manifestacións da arte popular e da relixiosidade rural podían interpretarse como expresións paralelas dun fondo simbólico compartido polas comunidades da fachada atlántica europea. Esta perspectiva comparativa abriría o camiño para analizar os paralelismos e as particularidades entre os cruceiros galegos e as cruces e calvarios bretóns.

A viaxe á Bretaña presentábase así como unha condición necesaria para culminar o seu proxecto xa que como el mesmo afirmaría non se podía falar con rigor dos cruceiros galegos sen coñecer previamente os bretóns.

A dimensión científica da viaxe estivo acompañada por circunstancias biográficas particularmente dolorosas. En xaneiro de 1928 falecía o seu único fillo, Alfonso, feito que sumiu ao matrimonio Castelao nunha profunda crise emocional. Ao mesmo tempo agravouse a doenza ocular que padecía o artista, xerando incerteza sobre o seu futuro profesional. Neste contexto, a viaxe á Bretaña adquiriu tamén un valor terapéutico: afastarse dos espazos da dor e retomar con intensidade o traballo intelectual.

Animado por amigos como Antón Losada Diéguez e Juan López Suárez, solicitou unha bolsa á JAE —institución clave na modernización científica española que xa lle outorgara en 1921 outra que lle permitira viaxar a París, Bélxica e Alemaña —, que lle foi concedida con carácter oficial en agosto de 1928. A pensión cubría catro meses de estadía e gastos de desprazamento, permitindo planificar unha investigación de campo rigorosa. Por mor dos seus problemas de visión, a viaxe aprazouse ata a primavera de 1929.

des manifestations les plus singulières et authentiques de l'art populaire galicien, marquant un avant et un après dans leur considération en les conceptualisant comme objets de recherche historique et d'analyse critique.

Au fur et à mesure qu'il réunissait des matériaux et de la documentation sur les croix de pierre galiciennes, mûrit l'idée de les inscrire dans un cadre comparatif plus vaste. Castelao connaissait l'abondance et la monumentalité des *croix ornées* et des grands calvaires bretons et pressentait l'existence de similitudes formelles et symboliques dépassant la simple coïncidence typologique. Son objectif n'était pas d'établir une relation de dépendance directe entre ces deux traditions sculpturales, mais d'explorer d'éventuelles convergences culturelles au sein d'un même espace atlantique.

Dans ce contexte, la comparaison avec la Bretagne lui permettait de situer les cruceiros galiciens dans un horizon culturel plus large, où les manifestations de l'art populaire et de la religiosité rurale pouvaient être interprétées comme des expressions parallèles d'un fonds symbolique partagé par les communautés de la façade atlantique européenne. Cette perspective comparative ouvrit la voie à l'analyse des parallélismes et des spécificités entre les cruceiros galiciens et les croix et calvaires bretons.

Le voyage en Bretagne apparaissait comme une condition nécessaire pour mener à bien son projet, car — comme il l'affirmerait lui-même — on ne pouvait parler avec rigueur des cruceiros galiciens sans connaître au préalable les bretons.

La dimension scientifique du voyage fut accompagnée de circonstances biographiques particulièrement douloureuses. En janvier 1928 mourait son fils unique, Alfonso, événement qui plongea le couple Castelao dans une profonde crise émotionnelle. Parallèlement, la maladie oculaire dont souffrait l'artiste s'aggrava, suscitant des incertitudes quant à son avenir professionnel. Dans ce contexte, le voyage en Bretagne acquit également une valeur thérapeutique : s'éloigner des espaces de la douleur et reprendre avec intensité le travail intellectuel.

Encouragé par des amis tels qu'Antón Losada Diéguez et Juan López Suárez, il sollicita une bourse auprès de la JAE — institution clé dans la modernisation scientifique espagnole qui lui avait déjà accordé en 1921 une autre

A ESTANCIA EN BRETAÑA: PERCORRIDO E MÉTODO

Tras unha breve parada en París para consultar o oftalmólogo Víctor Morax, Castelao e a súa dona Virxinia Pereira estableceron en maio de 1929 a súa base en Quimper no departamento de Finistère. Desde alí comezou un itinerario que percorreu a Baixa Bretaña, visitando localidades como Pont-l'Abbé, Loctudy, Penmarc'h, Douarnenez, Locronan, Morlaix, Saint-Pol-de-Léon ou Brest, entre moitas outras. Desde Carhaix estendeuse tamén cara ao norte visitando Guingamp, Tréguier, Paimpol ou Lannion e, cara ao sur, a Saint-Brieuc, Pontivy, Vannes e mesmo Nantes. Un extenso percorrido que culminará a finais de agosto, catro meses de traballo intenso combinando observación directa, fotografía e detallados debuxos que reflicten a ambición e o rigor do seu programa de investigación.

Castelao non se limitaba a describir formas: estudaba as proporcións, a iconografía, a disposición das escenas e a integración das cruces e calvarios na paisaxe. Prestou especial atención aos grandes conxuntos escultóricos, como os calvarios de Guimiliau, Saint-Thégonnec, Plougastel-Daoulás ou Pleyben, este último considerado como o máis extraordinario pola súa riqueza narrativa. Tamén valoraba os menhires cristianizados e as cruces máis sinxelas espalladas polo territorio, testemuños da fusión entre tradición megalítica e espiritualidade cristiá. A súa ollada non era a do arqueólogo académico, senón a dun artista-investigador que reivindicaba a capacidade creadora dos canteiros e a dimensión estética da escultura popular.

CONTACTOS E AFINIDADES CULTURAIS

Durante a estancia, Castelao mantivo abundante correspondencia con amigos e colegas como Antón Losada Diéguez, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Carlos Sobrino, Francisco Lloréns, Xosé Filgueira Valverde ou Casto Sampedro, a través dela coñecemos no só detalles sobre o itinerario e a fascinación que lle causa a rexión, senón tamén o seu interese polo espertar nacional de Bretaña e polas súas institucións culturais e museos, os de prehistoria do Château de Kernuz e o de Penmarc'h, así como o Museo departamental bretón en Quimper.

Tamén establece contactos con membros da Société Archéologique du Finistère, especialmente con Louis Le

LE SÉJOUR EN BRETAGNE : ITINÉRAIRE ET MÉTHODE

Après une brève halte à Paris pour consulter l'ophtalmologue Víctor Morax, Castelao et son épouse Virxinia Pereira établirent en mai 1929 leur base à Quimper, dans le département du Finistère. De là, il entreprit un itinéraire à travers la Basse-Bretagne, visitant des localités telles que Pont-l'Abbé, Loctudy, Penmarc'h, Douarnenez, Locronan, Morlaix, Saint-Pol-de-Léon ou Brest, entre beaucoup d'autres. Depuis Carhaix, il s'étendit également vers le nord en visitant Guingamp, Tréguier, Paimpol ou Lannion et, vers le sud, Saint-Brieuc, Pontivy, Vannes et même Nantes. Un vaste parcours qui s'acheva à la fin du mois d'août, après quatre mois de travail intense combinant observation directe, photographie et dessins détaillés qui témoignent de l'ambition et de la rigueur de son programme de recherche.

Castelao ne se limitait pas à décrire des formes : il étudiait les proportions, l'iconographie, la disposition des scènes et l'intégration des croix et calvaires dans le paysage. Il accorda une attention particulière aux grands ensembles sculpturaux, tels que les calvaires de Guimiliau, Saint-Thégonnec, Plougastel-Daoulas ou Pleyben, ce dernier étant considéré comme le plus extraordinaire pour sa richesse narrative. Il valorisait également les menhirs christianisés et les croix plus simples disséminées sur le territoire, témoins de la fusion entre tradition mégalithique et spiritualité chrétienne. Son regard n'était pas celui d'un archéologue académique, mais celui d'un artiste-chercheur qui revendiquait la capacité créatrice des tailleurs de pierre et la dimension esthétique de la sculpture populaire.

CONTACTS ET AFFINITÉS CULTURELLES

Durant son séjour, Castelao entretint une abondante correspondance avec des amis et collègues tels qu'Antón

Guennec, bibliotecario de Quimper, quen lle facilitou información e acceso a documentación local, contactos que reforzaron a súa percepción sobre a afinidade cultural atlántica, subliñando un fondo común de tradicións, simbolismos e valores culturais compartidos entre Galicia e Bretaña.

Un dos encontros máis relevantes foi con François Jaffrennou, coñecido co nome bárdico de Taldir, poeta, xornalista e activista cultural, figura central do movemento rexionalista da vella Armorica e promotor da lingua bretona. Castelao deixou constancia epistolar da súa simpatía persoal e intelectual cara a el, destacando que lía a revista *Nós* e seguía con interese o movemento cultural galego.

O *ÁLBUM DE BRETAÑA*: UN TESTEMUÑO HUMANO E ARTÍSTICO

Paralelamente ao estudo das cruces e calvarios, Castelao creou o Álbum de Bretaña, formado por cincuenta debuxos que hoxe se conservan no Museo de Pontevedra. Nel captou escenas que mesturan paisaxes, arquitectura e vida cotiá: desde a costa próxima ao porto de Saint-Guénolé ata edificios relixiosos emblemáticos, como a Capela de Nótre Dame de Tréminou en Pont-l'Abbé, a de Port-Blanc en Penvénan, a catedral de Quimper ou a románica capela de Lancerf en Plourivo. Tamén retratou mulleres e paisanos de localidades como Pont-l'Abbé, Penmarc'h, Plougastel-Daoulás, Guingamp, Tréguier, Paimpol, Douarnenez, Saint-Pol-de-Léon, Carhaix e Pontivy, deixando constancia de tipos populares que lle interesaban desde unha óptica artística e etnográfica.

Mais o Álbum vai máis aló da contemplación: algunhas escenas mostran a vida cotiá en acción, como os animais na feira de Pont-Croix ou a tradicional queima do argazo en Penmarc'h. Non faltan tampouco momentos relixiosos e festivos, como a misa de San Pedro na catedral de Saint-Pol-de-Léon ou os apuntamentos sobre o portador dun pendón procesional e dun cego observados no santuario de Quelven durante a procesión do Perdón da Asunción celebrada o 15 de agosto.

No álbum tamén aparecen debuxos do apóstolo Santiago, como o do calvario de Tronoën e outro procedente de Roscoff (Morlaix), reflexo do interese de Castelao por estudar a iconografía xacobea e os vínculos simbólicos entre Galicia e Bretaña. Esta atención á Losada Diéguez, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Carlos Sobrino, Francisco Lloréns, Xosé Filgueira Valverde ou Casto Sampedro. Grâce à celle-ci, nous connaissons non seulement des détails sur son itinéraire et la fascination que lui inspira la région, mais aussi son intérêt pour le réveil national de la Bretagne et pour ses institutions culturelles et musées, comme ceux de préhistoire du Château de Kernuz et de Penmarc'h, ainsi que le Musée départemental breton à Quimper.

Il établit également des contacts avec des membres de la Société Archéologique du Finistère, en particulier avec Louis Le Guennec, bibliothécaire à Quimper, qui lui facilita l'accès à des informations et à de la documentation locale. Ces contacts renforcèrent sa perception d'une affinité culturelle atlantique, soulignant un fonds commun de traditions, de symbolismes et de valeurs culturelles partagés entre la Galice et la Bretagne.

L'une des rencontres les plus importantes fut celle avec François Jaffrennou, connu sous le nom bardique de Taldir, poète, journaliste et activiste culturel, figure centrale du mouvement régionaliste de l'ancienne Armorique et promoteur de la langue bretonne. Castelao laissa trace épistolaire de sa sympathie personnelle et intellectuelle à son égard, soulignant qu'il lisait la revue *Nós* et suivait avec intérêt le mouvement culturel galicien.

L'ÁLBUM DE BRETAÑA : UN TÉMOIGNAGE HUMAIN ET ARTISTIQUE

Parallèlement à l'étude des croix et des calvaires, Castelao réalisa l'Álbum de Bretaña, composé de cinquante dessins aujourd'hui conservés au Musée de Pontevedra. Il y saisit des scènes mêlant paysages, architecture et vie quotidienne : depuis la côte proche du port de Saint-Guénolé jusqu'à des édifices religieux emblématiques, tels que la chapelle de Notre-Dame de Tréminou à Pont-l'Abbé, celle de Port-Blanc à Penvénan, la cathédrale de Quimper ou encore la chapelle romane de Lancerf à Plourivo. Il représenta également des femmes et des habitants de localités comme Pont-l'Abbé, Penmarc'h, Plougastel-Daoulas, Guingamp, Tréguier, Paimpol, Douarnenez, Saint-Pol-de-Léon, Carhaix ou Pontivy, laissant témoignage de types populaires qui l'intéressaient d'un point de vue artistique et ethnographique.

Follas do *Álbum de Bretaña*, 1929. MUSEO DE PONTEVEDRA
Feuilles de l'*Album de Bretagne, *1929. MUSÉE DE PONTEVEDRA

Follas do *Álbum de Bretaña*, 1929. MUSEO DE PONTEVEDRA
Feuilles de l'*Album de Bretagne, *1929. MUSÉE DE PONTEVEDRA

tradición xacobea levouno o 13 de xuño a comezar a escribir o artigo "Sant-Iago en Bretaña", publicado en dúas partes na revista *Nós* entre 1929 e 1930, e que incluíu máis tarde no seu libro.

A través deste conxunto de debuxos, Castelao non só documentaba o patrimonio material da Bretaña, senón tamén as expresións humanas e culturais dun territorio que percibía profundamente próximo á realidade galega. Cunha ollada empática, os bretóns aparecen como "paisanos doutra nosa Fisterra", expresión dunha proximidade cultural que ía máis aló das formas artísticas e reforzaba o diálogo atlántico.

A PUBLICACIÓN DE *AS CRUCES DE PEDRA NA BRETAÑA* E A SÚA REPERCUSIÓN

Ao rematar a viaxe, redactou en castelán a Memoria titulada *Las cruces de piedra en Bretaña*, presentada á JAE da que unha copia mecanografada, e sen as fotografías que acompañaron o orixinal, se conserva no Museo de Pontevedra. A finais de 1929 completou o estudo ilustrado das cruces bretoas do que fará lectura pública o 8 de marzo de 1930 na Sección de Etnografía e Folclore do Seminario de Estudos Galegos, institución que posibilitará a edición do libro *As cruces de pedra na Bretaña*, publicado en maio dese mesmo ano.

O libro, de 80 páxinas, incluía 12 fotografías da súa autoría e 151 debuxos a pluma, dos cales 120 orixinais permanecen tamén no Museo de Pontevedra. A obra constitúe un traballo singular, tanto pola súa calidade gráfica como pola súa ambición interpretativa. Estrutúrase nun percorrido que vai desde as cruces máis primitivas e os megálitos cristianizados ata os grandes calvarios monumentais, combinando análise formal con reflexións sobre simbolismo, historia e tradición popular.

Coincidindo coa edición, Otero Pedrayo publicou un longo artigo eloxiando a obra, salientando que máis aló do valor dos debuxos e da precisión da linguaxe, o libro constituía unha achega inédita da cultura galega sobre un tema non estritamente galego. Ademais, subliñaba que esta obra anticipaba o futuro estudo sobre as cruces e cruceiros de Galicia, no que o autor profundaría na comparación destas coas doutras rexións.

Mais l'album va au-delà de la contemplation : certaines scènes montrent la vie quotidienne en action, comme les animaux à la foire de Pont-Croix ou la traditionnelle combustion du goémon à Penmarc'h. Les moments religieux et festifs ne manquent pas non plus, tels que la messe de la Saint-Pierre dans la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon ou les notes sur le porteur d'un étendard processionnel et sur un aveugle observés au sanctuaire de Quelven lors de la procession du Pardon de l'Assomption célébrée le 15 août.

L'album comprend également des dessins de l'apôtre saint Jacques, comme celui du calvaire de Tronoën et un autre provenant de Roscoff (Morlaix), reflet de l'intérêt de Castelao pour l'étude de l'iconographie jacquaire et des liens symboliques entre la Galice et la Bretagne. Cette attention portée à la tradition jacquaire le conduisit, le 13 juin, à commencer la rédaction de l'article « Sant-Iago en Bretaña », publié en deux parties dans la revue *Nós* entre 1929 et 1930 et qu'il intégra ensuite à son livre.

À travers cet ensemble de dessins, Castelao ne documentait pas seulement le patrimoine matériel de la Bretagne, mais aussi les expressions humaines et culturelles d'un territoire qu'il percevait comme profondément proche de la réalité galicienne. Dans un regard empreint d'empathie, les Bretons apparaissent comme des « paysans d'autres de nos Finisterres », expression d'une proximité culturelle allant au-delà des formes artistiques et renforçant le dialogue atlantique.

LA PUBLICATION DE *AS CRUCES DE PEDRA NA BRETAÑA* ET SA RÉPERCUSSION

À la fin de son voyage, il rédigea en castillan le mémoire intitulé *Las cruces de piedra en Bretaña*, présenté à la JAE, dont une copie dactylographiée — sans les photographies qui accompagnaient l'original — est conservée au Musée de Pontevedra. À la fin de 1929, il acheva l'étude illustrée des croix bretonnes, qu'il lut publiquement le 8 mars 1930 dans la Section d'Ethnographie et de Folklore du Seminario de Estudos Galegos, institution qui rendit possible l'édition du livre *As cruces de pedra na Bretaña*, publié en mai de la même année.

Debuxos orixinais de *As cruces de pedra na Bretaña*, 1929-1930. MUSEO DE PONTEVEDRA
***Dessins originaux de* As cruces de pedra na Bretaña, *1929-1930*.** MUSÉE DE PONTEVEDRA

Debuxos orixinais de *As cruces de pedra na Bretaña*, 1929-1930. MUSEO DE PONTEVEDRA
Dessins originaux de* As cruces de pedra na Bretaña, *1929-1930. MUSÉE DE PONTEVEDRA

A publicación do libro tamén tivo certa repercusión na Bretaña. Alí o xornalista e escritor Jakez Riou, vinculado a *Le Courrier de Finistère*, así como Roparz Hemon, filólogo e director da revista *Gwalarn* de Brest, comentaron a publicación e salientaron o seu enfoque comparativo. Ademais, o libreiro de Quimper Mauricio Le Dault solicitou exemplares do volume para a súa venda e chegou a enviarlle documentación local a Castelao.

CONCLUSIÓN

A viaxe de Castelao a Bretaña non foi só un proxecto académico: foi unha aventura humana, científica e artística que consolidou unha visión atlántica da cultura galega, situando os cruceiros nun contexto europeo sen perder a súa singularidade.

Case un século despois, o seu traballo segue sendo referente para comprender as relacións culturais entre as "Fisterras atlánticas irmás" que comparten un legado simbólico, artístico e espiritual que continúa a inspirar reflexión e estudos.

BIBLIOGRAFÍA

CASTELAO, A. D. R. (1929–1930). Sant-Iago en Bretaña. *Nós*. 67, 119–121; 79, 124–127.

CASTELAO, A. D. R. (1930). *As cruces de pedra na Bretaña*. Santiago de Compostela: Seminario de Estudos Galegos.

CASTELAO, A. D. R. (1950). *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires: Nós.

CASTELAO, A. D. R. (2000). *Obras*, vol. 6, coord. H. Monteagudo. Vigo: Editorial Galaxia.

NOVO, O. (2010). Castelao no bosque de cruceiros. A viaxe a Bretaña de 1929. *Moenia.* 16, 5–34.

OTERO PEDRAYO, R. (1930). Un libro novo. *El Pueblo Gallego*, 19 de xuño, 12.

VALLE PÉREZ, X. C. (1999). *Castelao e as cruces de pedra*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

VALLE PÉREZ, X. C. (2000b). *Castelao e as cruces de pedra: Fondos do Museo de Pontevedra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

VALLE PÉREZ, X. C. (2004). Castelao en Bretaña. En: *Castelao en Bretaña*. Catálogo da exposición (Museo de Pontevedra, 29 de xullo–5 de setembro de 2004). Pontevedra: Museo de Pontevedra, 11–23.

L'ouvrage, de 80 pages, comprenait 12 photographies de son auteur et 151 dessins à la plume, dont 120 originaux sont également conservés au Musée de Pontevedra. L'œuvre constitue un travail singulier, tant par sa qualité graphique que par son ambition interprétative. Elle s'organise en un parcours allant des croix les plus primitives et des mégalithes christianisés aux grands calvaires monumentaux, combinant analyse formelle et réflexions sur le symbolisme, l'histoire et la tradition populaire.

Coïncidant avec la publication, Otero Pedrayo publia un long article louant l'œuvre, soulignant que, au-delà de la valeur des dessins et de la précision du langage, le livre constituait une contribution inédite de la culture galicienne sur un thème non strictement galicien. Il mettait également en évidence que cet ouvrage anticipait la future étude sur les croix et cruceiros de Galice, dans laquelle l'auteur approfondirait leur comparaison avec celles d'autres régions.

La publication du livre eut également un certain écho en Bretagne. Le journaliste et écrivain Jakez Riou, lié à *Le Courrier de Finistère*, ainsi que Roparz Hemon, philologue et directeur de la revue *Gwalarn* de Brest, commentèrent l'ouvrage et en soulignèrent l'approche comparative. De plus, le libraire quimpérois Mauricio Le Dault demanda des exemplaires du volume pour la vente et alla même jusqu'à envoyer de la documentation locale à Castelao.

CONCLUSION

Le voyage de Castelao en Bretagne ne fut pas seulement un projet académique : ce fut une aventure humaine, scientifique et artistique qui consolida une vision atlantique de la culture galicienne, situant les cruceiros dans un contexte européen sans en perdre la singularité.

Près d'un siècle plus tard, son travail demeure une référence pour comprendre les relations culturelles entre les « Finisterres atlantiques frères », qui partagent un héritage symbolique, artistique et spirituel continuant d'inspirer la réflexion et la recherche.

Tarxeta publicitaria da librería Le Dault en Quimper
Carte publicitaire de la librairie Le Dault, à Quimper

Evolución das cabeceiras de Gwalarn [© MONTAXE - COL. PERS. T. LOARER]
***Emdroadur titlennoù* Gwalarn** [© AOZADENN - DAST. PERS. T. LOARER]

nós

BOLETIN MENSUAL DA CULTURA GALEGA

Ano VII ★ Ourense 15 Xaneiro 1926 ★ Núm. 25

A ESPADA ESCALIBOR

(DUAM)

Kaerleón, a cibdade das pedras milenarias
ergueitas pol-os dioses vencidos das pregorias,
a do ferro batido por varudos guerreiros
às proféticas voces de asiánicos troveiros,
a cibdade dos nobres, raciaes prestixios,
bicada do misterio, froreciña en prodixios.

Nós n.º 25 [© HTTPS://REVISTANOS.GALICIANA.GAL/]
Nós n°25 [© HTTPS://REVISTANOS.GALICIANA.GAL/]

castellano

français

NÓS E GWALARN: TRES FACTORES DE XEMELIDADE

TEIR FARENN GEVELLEK ETRE NÓS HA GWALARN

Tristan-Enmanuel Ioarer

Doctor en literatura bretona e céltica - Rennes 2 (CELTIC-BLM)

Doktor war al lennegezh vrezhonek ha keltiek - Roazhon 2 (CETIC-BLM)

A modo de continuación do artigo *A Bretaña e a revista Nós*, que publicara Afonso Vázquez-Monxardín Fernández no último número de Raigame revista galega, propoñemos nesta contribución confrontar as traxectorias literarias de dúas revistas culturais: *Nós e Gwalarn*.

INQUIETANTES SIMILITUDES...

Estes dous "pequenos" pobos históricos presentan xa numerosos puntos en común na segunda metade do século XIX: en ambos os casos, a organización social, esencialmente agrícola, adáptase mal aos tempos modernos e á uniformización cultural imposta polos "grandes" Estados monolingües, situados ao leste de cada un destes Finisterres. Isto provoca un subdesenvolvemento económico e obriga os traballadores a unha forte emigración, en primeiro lugar cara ao centro de ditos Estados. A demografía e as paisaxes[1] galegas e bretoas son bastante comparables, ao igual que os intensos sentimentos de vergoña e inferioridade que propician unha importante aculturación durante o exilio. Ambos modelos de sociedade tradicional, con lingua e cultura propias, atopan dificultades para integrarse nun marco estatal nacional que non acepta as súas singularidades.

1. Antón Vilar Ponte, *Da paisaxe e a pintura*, Nós, nº4, 1921.

E vel un doare kendalc'h d'ar pennad *Breizh hag ar gelaouenn Nós* a oa bet embannet gant Afonso Vázquez-Monxardín Fernández e niverenn ziwezhañ Raigame, e kinnigomp er pennad-mañ keñveriañ difraeoù lennegel an div gelaouenn sevenadurel : *Nós* ha *Gwalarn*.

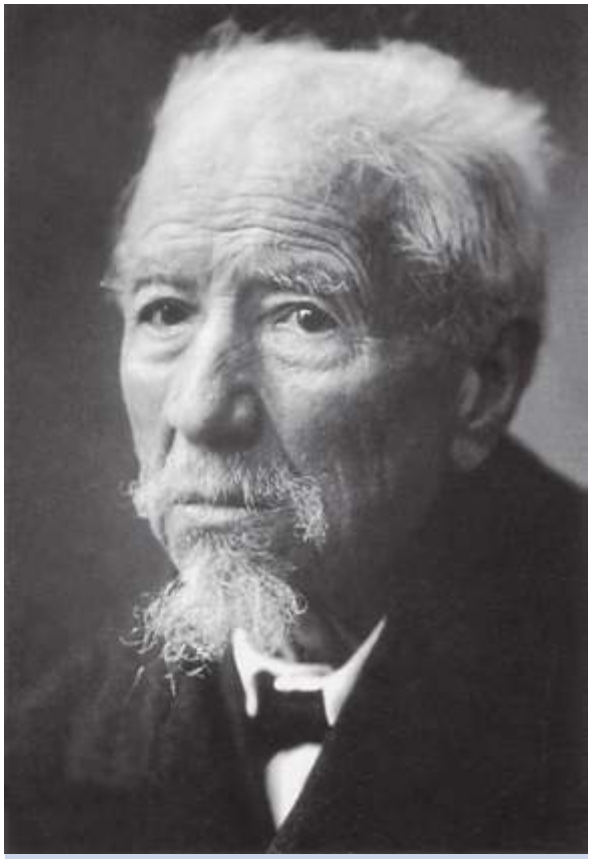
HEÑVELDERIOÙ SOUEZHUS...

En eil lodenn an XIX[vet] kantved e spurmanted c'hoazh meur a berzh boutin d'an div bobl "vihan'' : evit pep hini anezho e klot fallik a-walc'h o aozadur kevredigezhel, troet dreist-holl war al labour-douar, gant araokaat an amzerioù modern ha gant an unvanidigezh sevenadurel gourlakaet gant ar stadoù unyezhek "bras'' e reter d'an div Benn-ar-Bed-se. Kement-se a zegas un isdiorren ekonomikel a redi al labourerien da zivroa a-vil-vern etrezek kreiz ar stadoù-se da gentañ penn. Heñvel a-walc'h eo an demografiezh hag ar gweledvaoù[1] e Galizia hag e Breizh, kenkoulz hag ar santadoù bras a vezh hag a zisterder a zegas d'un destuziañ kreñv e-pad an harlu. Diaes eo d'an daou batrom-se, a gevredigezh hengounel dibar he yezh hag he sevenadur, teuziñ en ur framm stadel broadel pa na zegemer ket hemañ o dibarderioù.

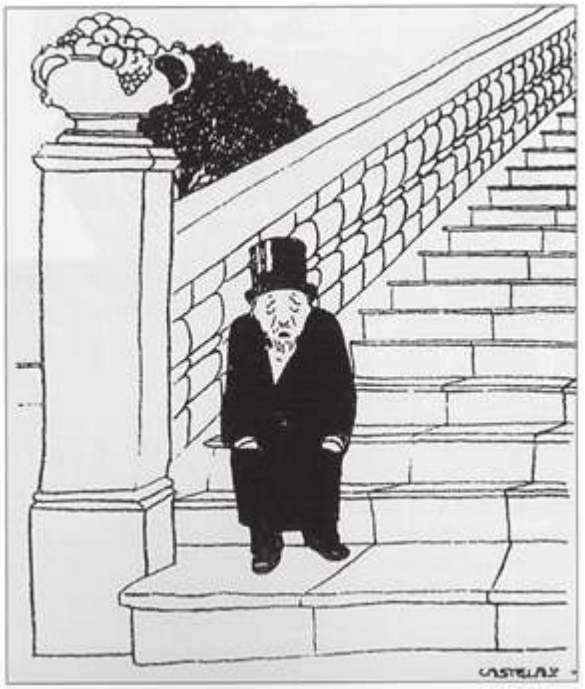
1. Antón Vilar Ponte, *Da paisaxe e a pintura*, Nós, nº4, 1921.

A similitude destes contextos de finais do século XIX para Galicia e Bretaña xa fora demostrada por Jesús de Juana e Xavier Castro, que establecían un paralelismo entre estes dous movementos rexionalistas de predominio conservador. Manuel Antonio Martínez Murguía [1833-1923] e Alfredo Brañas [1859-1900] fundaron en 1891 a Asociación Rexionalista Galega para promover o galeguismo, mentres que, nun rexistro moi semellante, Anatole Le Braz [1859-1926] e o marqués Régis de l'Estourbeillon [1856-1926] crearon sete anos máis tarde, en 1898, a Unión Rexionalista Bretoa.

Así mesmo, Galicia e Bretaña mantiñan xa certos vínculos, como demostra a correspondencia entre Murguía e Théodore Hersart de La Villemarqué [1815-1895], autor do recompilatorio *Barzaz-Breiz* (1839). Este movemento rexionalista e burgués, que en Bretaña se define como o *primeiro Emzao*, exerce unha forte influencia do neodruidismo e dos achegamentos cos países celtas insulares, particularmente Gales. Desta mesma corrente proceden os himnos galegos: *Os Pinos*, adoptado polos galeguistas desde 1908, con letra tomada das dúas primeiras partes do poema *Queixumes dos pinos* de Eduardo Pondal, e *Bro Gozh ma Zadoù*, adoptado no congreso da URB en 1903, cuxa letra é unha tradución do himno galés.



Manuel Murguía. ARQUIVOS RAIGAME
Manuel Murguía, [DIELLOÙ RAIGAME]



Manuel Murguía. Debuxo de Castelao.
ARQUIVOS RAIGAME
Manuel Murguía, tresadenn gant Castelao
[DIELLOÙ RAIGAME]

An heñvelderioù-se etre Breizh ha Galiza, e dibenn an XIX^{vet} kantved a oa bet displeget c'hoazh gant Jesùs de Juana ha Xavier Castro, pa lakaent keñver ha keñver an daou luskad rannvroelour-se da virourien dreist-holl. Manuel Antonio Martínez Murguía [1833-1923] hag Alfredo Brañas [1959-1900] a ziazezas ar Gevredigezh Rexionalista Galega, e 1891, evit talvoudekaat ar c'hallegoouriezh tra ma krouas Anatole Ar Braz [1859-1926] hag ar markiz Régis de l'Estourbeillon [1856-1926], seiz vloaz diwezhatoc'h, e 1898, hag en un doare peuzheñvel, an URB (Unaniez Rannvroel Breiz). Diouzh un tu all e oa dija un nebeud liammoù etre Galiza ha Breizh, evel m'en testenieka ar c'henskrivañ etre Murgia ha Kervarker [1815-1895], aozer an dastumad *Barzaz-Breiz* (1839). Al luskad rannvroelour ha bourc'hiz-se, a reer Emzao kenta anezhañ evit Breizh, a zoug ennañ ul levezon greñv eus an nevez-drouizelezh hag eus an tostaat ouzh broioù keltiek an inizi, Kembre dreist-holl. Diwar an hevelep lusk e teu ar c'hanoù galizat : *Os Pinos*, bet degemeret e-touez ar c'hallegoourien kerkent ha 1908, a zo tennet e bozioù diouzh div lodenn gentañ ar varzhoneg *Queixumes dos pinos* gant Eduardo Pondal ha *Bro Gozh ma Zadoù*, bet degemeret e-kerzh kendalc'h an URB e 1903, a zo e bozioù un droidigezh diwar gan broadel Kembre.

... PERO TAMÉN AUTÉNTICAS DIFERENZAS

A publicación da revista Nós prolongouse durante 16 anos, con 144 números e un total de 28.880 páxinas, e pode considerarse como unha evolución lóxica de escritos anteriores, como *La Centuria* revista (cando menos até o nº 18 de *Nós*). En cambio, a revista *Gwalarn*, que durou 19 anos, con 166 números e unhas 5.000 páxinas aproximadamente, preséntase como unha ruptura radical con este movemento rexionalista e cos escritos precedentes.

A Nosa Terra. ARQUIVOS RAIGAME
A Nosa Terra [DIELLOÙ RAIGAME]

Vicente Martínez Risco [1884-1963] crea a revista Nós xunto a Ramón Otero Pedrayo [1888-1976], amigo de longa data, e a Xulio Alonso Cuevillas (a quen coñeceu en talleres organizados por Marcelo Macías), nunha certa continuidade, apoiándose na herdanza do rexionalismo galego de finais do século anterior para provocar un rexurdimento cultural galego. Apóiase tanto na súa propia teoría do nacionalismo galego[2] como na revista política *A Nosa Terra*, publicada nunha nova etapa entre 1916 e 1936.

Risco pretende así reelaborar os factores de etnicidade derivados da poética de Pondal e propoñer unha forma de contrapoder, orientándose cara ao modelo celta en xeral e, en particular, cara ao exemplo de Irlanda, considerada "a máis celta", para afirmar a diferenza de Galicia dentro dunha España globalizadora. A través da súa acción coas *Irmandades da Fala* desde 1918, fusiona as iniciativas culturais e nacionalistas nun proceso de valorización do galeguismo cultural que tende a disociar a súa visión nacionalista da política.

2. *A teoría nacionalista*, V. Risco, 1920. Edición en *Obras completas*, Bobillo, 1981.

... GWIR ZIFORC'HIOÙ AVAT

C'hwezek vloaz e padas embannadur ar gelaouenn *Nós* [1920-1936], 144 niverenn enni, evit ur c'hementad a 28 880 pajennad, hag e c'heller sellout outi evel ouzh un emdroadur poellek eus ar skridoù kent, evel *La Centvria : revista neosófica* da skouer, pa oa bet diazezet e 1917 gant Vicente Risco (betek n^{enn}18 *Nós*, da vihanañ), tra ma padas naontek vloaz embannadur ar gelaouenn *Gwalarn* [1925-1944], 166 niverenn enni, evit ur c'hementad a 5 000 pajenn, mennet kreñv gant ar youl da lakaat termen d'al luskad rannvroelour-se ha d'ar skridoù kent.

Vicente Martínez Risco y Agüero [1884-1963] a grouas ar gelaouenn *Nós* asambles gant Ramón Otero Pedrayo [1888-1976], mignon dezhañ a-gozh, ha Xulio Alonso Cuevillas (en em gavet gantañ da vare an atalieroù bet aozet gant Marcelo Macías) en un doare kendalc'h, en ur gemer harp war hêrezh rannvroelouriezh Galiza eus dibenn ar c'hantved a-raok evit degas un azginivelezh sevenadurel c'halizat. Harpet evit-se war e deorienn eus ar vroadelouriezh c'halizat[2] ha war ar gelaouenn bolitikel *A Nosa Terra,* a zeuas da vezañ embannet hervez ur stumm nevez etre 1916 ha 1936. Fellout a rae da Risco, dre-se, pleustriñ gant faktorioù ar ouennelezh degaset gant barzhonegoù Pondal ha kinnig un doare enepgalloud, en ur vont war-zu ar patrom etrekeltiek, dre vras, ha dre skouer Iwerzhon "*ar c'heltiekañ anezho holl*'' ez resisoc'h, evit kadarnaat diforc'h Galiza e mesk ur Spagn hollekoc'h a-vras. Dre e oberezhioù gant an *Irmandades da Fala* abaoe 1918, e kendeuzas Risco an doareoù sevenadurel ha broadelour en un doare hepken da dalvoudekaat kreñv ar c'hallegouriezh sevenadurel hag a glaske, dres er c'hontrol, lakaat a ziforc'h an doareoù sevenadurel

2. *A teoria Nazionalista*, V. Risco, 1920 Ed. Oberennoù klok, Bobillo 1981

A dimensión celtista de *Nós* consiste, por unha banda, en procurar o celta na cultura galega e, pola outra, en identificar dimensións galegas nas culturas celtas, co fin de servir a unha verdadeira dialéctica de reconstrución da identidade nacional, obxectivo primordial de Risco.

Roparz Hemon (Louis-Paul Némo) [1900-1978] era un mozo estudante recentemente licenciado en inglés cando creou a revista literaria *Gwalarn* en 1925. Impulsábao a vontade de crear unha literatura nacional bretoa comparable, en calidade e cantidade, á doutras nacións. Rodeouse, para iso, de autores bretonófonos como Youenn Drezen, Jakez Kerrien e Abeozen.

Youenn Drezen por René-Yves Creston
[© FONDO Y. DREZEN - MEDIATECA DE QUIMPER]
Youenn Drezen gant Reun Kreston
[© DIELLOÙ Y. DREZEN - MEDIAOUEG KEMPER]

Nun primeiro momento, durante os sete primeiros números, Gwalarn apoiouse no mensual *Breiz Atao,* órgano político da *Unvaniezh Yaouankiz Vreiz* (Unión da Mocidade Bretoa), do que era suplemento. Desvinculouse rapidamente e, desde 1926, a revista seguiu atraendo numerosos colaboradores de todos os ámbitos —políticos, relixiosos, xeracionais—. O número de contribuíntes de *Gwalarn* medrou rapidamente con F. Vallée, G. B. Kerverzhioù, K. Kongar, R. Ar Masson, F. R. Meavenn, Z. Langleiz, até acadar un total de 33 autores e autoras.

O logro de Hemon a través de *Gwalarn* foi reunir baixo unha mesma bandeira literaria unha diversidade de colaboradores que dificilmente tería sido posible no marco dun nacionalismo máis politizado. Tratábase de crear *ex novo* unha dinámica de produción literaria que rompese coa tradición previa, considerada por Hemon inexistente

ha politikel. Perzhioù keltiegour *Nós* a dalvez war un dro da glask keltiegezh e sevenadur Galiza ha da glask perzhioù galizek er sevenadur keltiek, evit lakaat da dalvezout ur gwir arguzennerezh a zegasfe da adsevel an identelezh vroadel ; ar pezh a oa pal kentañ Risco.

Studier yaouank, bet agrejet e saozneg nevez 'zo, 'oa Roparz Hemon (Louis-Paul Nemo) [1900-1978], pa grouas ar gelaouenn lennegel *Gwalarn* e 1925. Entanet gant ar youl da grouiñ ul lennegezh vroadel vrezhonek par-ouzhpar, a fed dañvez ha kalite, da hini ar broadoù all. En-dro dezhañ e oa brezhonegerien evel Youenn Drezen, Jakez Kerrien hag Abeozen. En deroù, evit ar seizh niverenn gentañ, e kemeras *Gwalarn* harp war ar gelaouenn viziek *Breiz Atao*, un astenn-gelaouenn bolitikel da Unvaniez Yaouankiz Vreiz (bet Strollad Rannvroelour Breiz, abaoe 1920) ha *Gwalarn* ur stagadenn anezhi. Distag a reas diouti hep dale hag, ken abred ha 1926, e kendalc'has ar gelaouenn da sachañ kalz a genlabourerien a bep seurt hag a bep oad. Buan-ha-buan e kresk niver kenskriderien *Gwalarn* gant F. Vallée, G. B. Kerverziou, K. Kongar, R. Ar Masson, F. R. Meavenn, Z. Langleiz, hag e konter er gelaouenn 33 aozer hag aozerez en holl. Un dro-gaer, a-berzh Roparz Hemon dre *Walarn*, a oa bet moarvat dont a-benn da vodañ kement a genskriverien liesseurt dindan an hevelep banniel lennegel, un dra n'en dije ket gallet ober sur a-walc'h e framm ur vroadelouriezh politikeloc'h. Anv a oa neuze da broduiñ penn-da-benn ul lusk krouiñ lennegel nevez-flamm, dieub ha frank diouzh skridoù hag oberennoù an diagent rak Hemon a soñj dezhañ n'eus ket bet anezho forzh penaos, pe a gen nebeut a dalvoudegezh.

ou de escaso valor. En ruptura co primeiro *Emzao*, rexionalista, burgués e conservador e druídico do cambio de S. XX, a revista *Gwalarn* pretendía sentar as bases dunha literatura nacional, instrumento capaz de favorecer un posterior recoñecemento nacional bretón.

Máis alá da revista, xurdiu un auténtico movemento GWALARN durante o período de entreguerras, que incluíu numerosas publicacións como *Brezoneg ar vugale*, *Nord-Okcidento, Kornôg, Kannadig Gwalarn e Levraoueg Gwalarn*, editoriais como *Skrid ha Skeudenn e Skridoù Breizh,* e proxectos como *Skol Ober* (ensino do bretón para adultos), *Ar Brezhoneg er Skol* (nas escolas) e *Emglew ar Vrezonegerien* (para a unificación ortográfica), etc.

No seu proxecto literario da revista *Gwalarn*, Hemon aspiraba a erguer, fortalecer e valorizar unha literatura nacional bretoa xurdida da autoemulación, defendendo claramente en 1928 "o ensino do pobo bretón polo pobo bretón".

A DIMENSIÓN EXEMPLAR DE IRLANDA

Porén, os nomes destas dúas revistas, *Nós e Gwalarn*, remiten a referencias comúns. Aínda que a revista non ofrece ningunha explicación clara, é moi probable que o nome *Nós* fose elixido en referencia ao partido político nacionalista irlandés *Sinn Féin* (Nós mesmos), creado en 1905 e que constituíu o primeiro *Dáil Éireann* e redactou a Declaración de Independencia de Irlanda en xaneiro de 1919, prefigurando así a súa independencia efectiva de 1937 grazas á adopción dunha nova constitución. Cómpre sinalar tamén a revista de vangarda italiana *Noi* [1917-1925] e a revista cultural arxentina *Nosotros* [1907-1943], que puideron influír na elección deste nome.

Lendo a Risco[3], é innegable que a inspiración irlandesa foi a súa preferida. Este mesmo lema non era alleo ao público lector bretonófono, que coñecía o primeiro número da moi breve revista, catro números, *Spered ar Vro*, publicada en 1903 por Tangi Malmanche [1875-1953] e que titulaba o seu primeiro artigo "*Bezomp Ni hon-unan*"/ Sexamos nós mesmos.

Malmanche mencionaba entón, mesmo antes da creación do *Sinn Féin*, unha liña directriz de vangarda,

3. *Nós, os inadaptados*, 1933.

A-droc'h gant an *Emzao Kenta* a oa rannvroelour, bourc'hiz, mirour ha drouizel e penn ar c'hantved, e fell d'ar gelaouenn *Gwalarn* diazezañ ul lennegezh vroadel, ur benveg a c'hellfe mont diwezhatoc'h war-zu an anaoudegezh vroadel vreizhat. En tu-hont da-se e oa bet ganet diwar *Walarn* (ar gelaouenn) ur steredeg a oberezhioù war intrudu o stummañ d'ar mare-se, kenetre an daou vrezel, ur gwir luskad, *GWALARN*, kalz ledanoc'h hag o vezañ embannet ennañ ur bern kelaouennoù evel *Nord-Okcidento, Kornôg*, *Kannadig Gwalarn*, *Levraoueg Gwalarn*, ur bern dastumadegoù levrioù evit ar yaouankizoù evel *Brezoneg ar vugale,* mouladurioù evel *Skrid ha Skeudenn* ha *Skridoù Breizh* pe c'hoazh krouidigezhioù evel *Skol Ober* (evit ar c'helenn brezhoneg d'an dud deuet) pe c'hoazh *Ar Brezoneg er Skol* (ar memes tra evit ar skolioù avat). En e labour krouiñ er gelaouenn lennegel *Gwalarn*, fellout a ra da Hemon sevel, kreñvaat ha talvoudekaat ul lennegezh vroadel a c'haller anavezout evel breizhat hag o vezañ bet ganet diwar emyoul : embann a ra splann, e 1928, sevel a-du gant "kelennadurezh pobl Vreizh gant pobl Vreizh''.

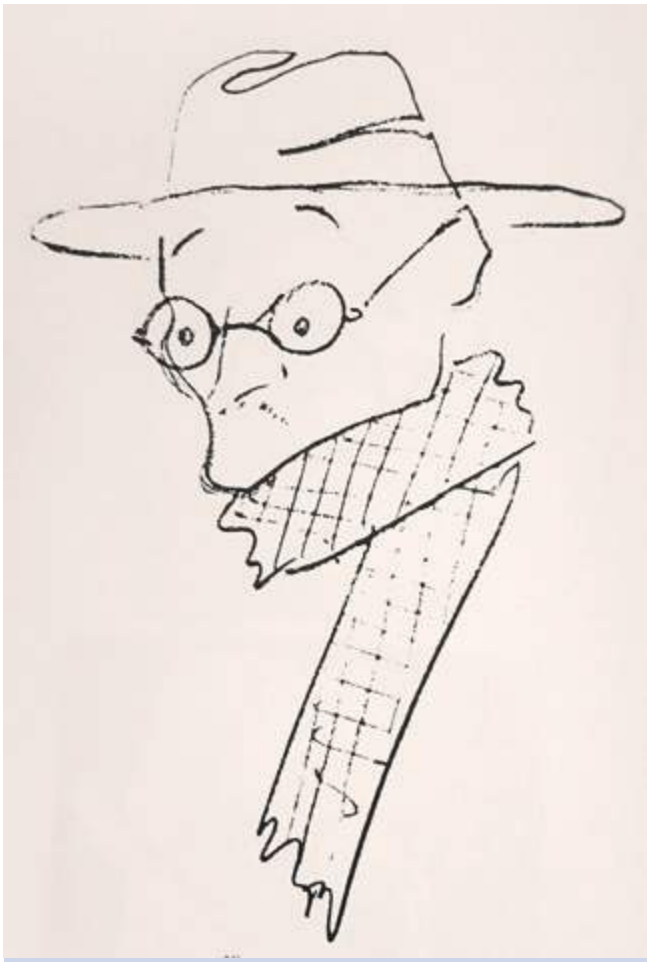
BRO IWERZHON SKOUERIUS

Evit kelo-se, anvioù an div gelaouenn, *Nós* ha *Gwalarn*, a ra dave d'an hevelep mammennoù. Daoust d'ar gelaouenn chom hep reiñ titour splann ebet, chañsoù bras a zo e teuje anv *Nós* diwar ar strollad politikel broadelour iwerzhonat *Sinn Féin* (Ni hon-unan), krouet e 1905, an hevelep strollad a savas ar c'hentañ *Dáil Éireann* hag a embannas kentañ Disklêriadur Dizalc'hidigezh Iwerzhon e miz Genver 1919. Dre-se e priente ivez ar skrid-mañ dizalc'hted kadarn ar vro e 1937, pa oa bet degemeret ur vonreizh nevez. Soñjomp ivez er gelaouenn italian hag araokour *Noi* [1917-1925], e embannadennoù katalanek eus an tu kleiz-pellañ *Nosaltres Sols ! Publicacio Adherida a la Unió Catalanista e Katalonia* [1931-1939] hag er gelaouenn sevenadurel eus Arc'hantina *Nosotros* [1907-1943] a c'hellfe bezañ bet ul levezon war dibab anv ar gelaouenn.

Diouzh lenn Risco[3] e teu anat e oa bet trec'h levezon Bro-Iwerzhon. N'eo ket estren al lugan-se d'al lennva brezhoneger kennebeut, p'eo anavezet mat niverenn gentañ, diwar beder, ar gelaouenn *Spered ar Vro* embannet e 1903 gant Tangi Malmañch [1875-1953] a oa titlenn he fennad kentañ "*Bezomp Ni hon-unan*''.

3. *Nós Os Inadaptados, 1933*

totalmente compatible coas realizacións que *Gwalarn* levou a cabo no ámbito da literatura. A elección por parte de Roparz Hemon do nome Gwalarn tamén está estreitamente vinculada a Irlanda, xa que designa o vento procedente do noroeste (noroeste marítimo), frío e seco, que sopra durante todo o ano sobre Bretaña. Trátase da personificación da influencia das nacións celtas insulares, Irlanda e despois Gales e Cornualles, e do impulso que estas poden achegar a Bretaña.



Vicente Risco por Castelao - apuntamento a lapis
[© MUSEO DE PONTEVEDRA - CLODIO GONZÁLEZ PÉREZ, CASTELAO: CARICATURAS E AUTOCARIKATURAS, ED. DO CASTRO, 1986 (P.186)]
***Vicente Risco gant Castelao* - Apunte a lápiz**
[© MIRDI PONTAVEDRA - CLODIO GONZÁLEZ PÉREZ, CASTELAO : CARICATURAS E AUTOCARICATURAS, EMB. DO CASTRO, 1986 (P.186)

As dúas revistas coinciden así nunha procura do celtismo, aínda que as ideoloxías que a sustentan difiren. Para Risco, trátase dunha procura imperiosa que *Nós* emprende de maneira moi aberta: a través de ensaios, traducións, estudos, poesía, así como de enfoques antropolóxicos ou investigacións arquitectónicas. Explóranse todos os temas que vinculan, calquera que sexa o grao deses vínculos, Galicia coa cultura celta: gaitas, megálitos, metalurxia, ourivaría, xeografía e clima oceánico, periferia do poder, ruralidade, fame, emigración.

Aínda que o celtismo de *Nós* só representa o 7,7 %[4] das producións (sobre máis de 900), e se apoia unicamente en 25 escritos fundacionais (a maioría orientados cara a Irlanda: só 6/150 están relacionados con Bretaña), esta liña céltica é recorrente na produción de Risco, quen a combina ademais cunha ampla perspectiva lusitanista, nunha procura de achegamento entre estas dúas culturas, a lusitanista e a céltica. Risco anúnciao claramente:

4. Cloarec Fulup, *O celtismo en Nós*, 1969.

Da neuze, e veze meneget gant Malmañch, a-raok na vefe krouet ar *Sinn Féin* zoken, prederioù araokour kenañ, a c'heller lakaat kichen-ha-kichen gant an oberoù lennegel a reas ar gelaouenn *Gwalarn* war o zro. Stag-mat eo dibab an anv *Gwalarn* a-berzh Roparz Hemon ouzh Bro-Iwerzhon peogwir e talvez kement hag anv an avel o tont eus ar c'hornôg-hag-hanternoz, un avel yen ha skarnil o c'hwezhañ a-hed ar bloaz du-mañ er vro. Anv 'zo aze eus personelaat levezon ar broadoù keltiek an inizi, Iwerzhon ha goudese Kembre ha Kerne-Veur ; diwar-se, an alan a frankiz a c'hallont degas etrezek Breizh.

Klotañ a ra an div gelaouenn gant ur c'hlask keltiegezh eta, ha pa vefe disheñvel an ideologiezhioù enno. Evit Risco ez eo ur c'hlask ec'hon a glask lakaat e pleustr gant *Nós*, en un doare digor-tre : dre skridoù-arnod, troidigezhioù, studiadennoù, barzhoniezh koulz ha difraeoù antropologel pe enklaskoù savouriezh. An holl demoù a liamm Galiza gant ar sevenadur keltiek a vez korvoet gantañ er gelaouenn, n'eus forzh war petore live e vefe eus al liammoù-se : biniawoù, meurvaen, metalouriezh, orfeberezh, douaroniezh hag hin ar meurvor, trobarzhioù ar galloud, maezioù, naon, divroañ. Daoust ma ne gaver roud eus ar geltiegezh e 7,7%[4] eus pennadoù ar gelaouenn hepken (diwar ouzhpenn 900), n'eo arguzennet nemet war 25 skrid diazez (ar braz anezho o treiñ war-zu Iwerzhon : n'eus nemet 6/150 a denn da Vreizh). Ingal-mat e kaver an dodenn geltiek-se gant Risco, a-gevret gant skridoù portugalizour, o klask tostaat an daou sevenadur-se,

4. Cloarec Fulup, Le Celtisme dans *Nós, 1969*

"O celtismo non é só un pasatempo arqueolóxico [...] é un imperativo[5]."

Para Roparz Hemon, a procura é completamente distinta: non se trata tanto de buscar factores de celtismo, senón, nun primeiro momento, de recorrer á tradución para dar a coñecer a literatura mundial (o que comprende, por suposto, a literatura céltica, aínda que sen carácter exclusivo), co fin de permitir que os bretonófonos, nun segundo momento, sexan capaces de producir, pola súa vez, unha produción literaria destinada a ser nacional. Así, a dimensión de inspiración céltica está certamente presente en *Gwalarn*, pero desde unha perspectiva distinta da de *Nós*, que lle atribúe un carácter exclusivo (sendo o segundo o lusitanismo).

Entre estas referencias literarias célticas comúns a *Nós* e *Gwalarn* atópase, naturalmente, a antiga literatura irlandesa. Risco interésase polo *Leabhar Gabhalad*, o Libro das conquistas[6], que relata o mito de Breogán durante a invasión dos Milesios/Bergantiños; todos os capítulos relativos á "raza de Breogán", capítulos 11 a 13, son traducidos. En canto a Hemon, a súa preferencia oriéntase cara ao Libro de Leinster[7], do que traduce a longa tríade de *Trois chagrins de la narration*, respectivamente os destinos funestos dos fillos de Tuireann, de Lir e de Usnach. Tamén se traducen os extensos relatos de *Diarmuid e Grainne* e do *Tain Bo Cuailnge*. Gwalarn traduce, por tanto, abundantemente as antigas literaturas irlandesas (e galesas, coa tradución dos *Mabinogion* por Abeozen). Cómpre sinalar que os relatos de viaxes constitúen un punto común entre ambas as revistas, especialmente a través da Marabillosa viaxe de San Brendan[8,9], difundida tanto por Xosé Filgueira Valverde como por Yves Guillou e Ronan Kernens.

Os estudos e referencias á literatura irlandesa son numerosos en Nós, ás veces mediante a tradución de investigadores como Joseph Vendryes 1875-1960 [10]. A partir diso pode afirmarse que o que Risco busca ante todo é unha mitoloxía céltica, desde Breogán ata Yeats, desde Ossian

5. *Nós*, n.º 26, p. 5, 1926.

6. *Leabhar Gabhalad*, *Nós*, nos 86-88, 92, 95, 1931.

7. *Tri glac'har an danevellañ*, *Gwalarn*, n.os 6-11, 1926-1927.

8. *Gwalarn*, n.os 18-22, 1930.

9. *Lenda de Armenteira*, *Nós*, n.º 25, pp. 10-26, 1926.

10. *Sobre a poesía bárdica, A poesía de corte en Irlanda e tamén en Gales* (trad. J. Vendryes), *Ulysses, Literatura céltica, Cathlenn ni Houvlihan*.

lusitanour ha keltiek. Risco a embann splann : "Estreget un dudi arkeologel eo ar geltiegezh [...] un dra ret eo.[5]''

Evit Roparz Hemon ez eo disheñvel-mat e gest : ne dalvez ket kement-se da glask war-lerc'h parennoù keltiegezh, kentoc'h da gentañ-penn ober gant an treiñ evit reiñ da welout lennegezh ar bed (al lennegezh keltiek goulakaet enni, anat) evit kinnig d'an dud a ra gant ar brezhoneg, da eil, da vezañ gouest da broduiñ d'o zro, ur produadur lennegel tonket da vezañ broadel un deiz bennak. E-se ez eus eus ur c'hlask keltiegezh e *Gwalarn*, hervez ur sell disheñvel diouzh hini *Nós* avat, pa ro houmañ ur perzh dibar d'ar geltelezh (an eil pouezusañ o vezañ al lusitanouriezh).

E-touez an daveoù lennegel keltiek-se rannet gant *Nós* ha *Gwalarn* e kaver al lennegezh iwerzhonek kozh, evel-just. Risco a stag ouzh al *Leabhar Gabhalad,* pe levr an aloubadegoù[6] a gont mojenn Breogan da vare aloubadegoù ar Vilesianed pe Bergantiños ; troet e vez gantañ an holl chabistroù a denn da "gouenn Breogan'', ch. etre 11 ha 13. Evit Hemon e oa gwell gantañ levr Leinster[7], p'en deus tennet diwarnañ triad hir *Tri glac'har an danevellañ*, da lavarout eo tonkadurioù marvus bugale Tuireann, Lir hag Usnac'h. Troet gantañ ivez danevelloù hir *Diarmuid ha Grainne* ha *Tain Bo Cuailnge*. Kalz skridoù eus al lennegezhioù heniwerzhonek (ha kembraeg ivez, dre droidigezhioù evel re ar *Mabinogion* gant Abeozen) a gaver e *Gwalarn* eta. Notennomp ez eo an danevelloù beajoù boutin d'an div gelaouenn, dreist-holl gant *Beaj Marzhus St Brendan*[8,9], adwelet war un dro gant Xosé Filgueiras Valverde ha gant Yves Guillou ha Ronan Kernens. Stank eo ar studiadennoù hag an daveoù d'al lennegezh iwerzhonek en *Nós*, a-wezhioù dre droidigezhioù gant enklaskerien evel Joseph Vendryes [1875-1960][10]. Diwar neuze e c'heller goulakaat ez eo ur vitologiezh keltiek an hini eo a glask Risco ; eus Breogan da Yeats, eus Ossian (meneget dreist-holl gant Pondal en XIX^{vet} kantved) da zanvez Breizh, eus lennegezh Sant Jakez Kompostella

5. *Nós* n°26, p.5, 1926

6. Leabhar Gabhalad, *Nós* n°86-88, 92, 95, 1931.

7. Tri glac'har an danevellañ, *Gwalarn* n°6-11, 1926-7

8. Gwalarn n°18-22, 1930

9. Lenda D'Armenteira, *Nós* n°25 p.10-26, 1926

10. *Encol da poesia bardica, A poesia de corte na Irlanda e mais en Gales* (Trad. J. Vendryes), *Ulysses, Literatura celtiga, Cathlenn ni Hoovlihan.*

(evocado sobre todo por Pondal no século XIX) ata a materia de Bretaña, desde a literatura xacobea de Dom Iann Derrien ata Ponthus (século XIV), pasando por Vicente Ferrer, predicador de finais do século XIV que predicou en ambas as rexións. Este imaxinario inspira profundamente e Ramón Cabanillas, por exemplo, invoca sucesivamente personaxes como Merlín, Taliesin, Breogán, Perceval ou Galaad na triloxía *Na Noite Estrelecida*[11] / Na noite estrelada. En canto á literatura irlandesa moderna, Nós tamén dá a coñecer autores e poetas como W. B. Yeats[12], que exerce unha grande influencia. Do mesmo xeito[13], noutro rexistro, a narración da vida de McSwiney[14] (alcalde de Cork). Unha vez máis, é esencialmente o imaxinario[15] o que guía as eleccións de Risco. Como para confirmalo, Alfonso Castelao [1886-1950] escribíalle en xullo de 1929: « [...] somos irmáns sen dúbida. Todos celtas[16]. »

Gwalarn traduce igualmente unha grande cantidade de literatura irlandesa e galesa moderna. Entre as producións gaélicas, cómpre destacar a Lady A. Gregory, J. M. Synge, T. Murray ou mesmo D. Hyde, daquela presidente. En canto ás producións de influencia británica, destaquemos as memorias do dramaturgo Twm O'R Nant (Thomas Edward), algunhas obras de A. O. Robert ou de Kate Robert. Cómpre sinalar que a atracción polos antigos celtas tamén se atopa nas producións bretoas[17] que gravitan arredor de *Gwalarn*. Por outra banda, mentres que estas eleccións, para Hemon en *Gwalarn*, se realizan máis ben sobre a base do carácter estritamente literario das obras en cuestión, as eleccións de Risco en Nós parecen estar motivadas máis pola procura dos mitos que estas obras transmiten. O obxectivo é que estes mitos alimenten a matriz dialéctica concibida por Vicente Risco. Dito isto, non cabe dúbida de que, *in fine*, estas eleccións perseguen un mesmo proceso de autoidentificación colectiva con vistas a unha restauración identitaria.

11. Das tres partes, só unha foi publicada en *Nós*, n.º 25, p. 1, 1926

12. *Nós*, n.º 3, p. 15, 1920.

13. *Letras irlandesas* (*A veira do camiño / O bordo do camiño*).

14. *Nós*, nos 26-28, p. 18, 1926 (estudo sobre a literatura irlandesa moderna).

15. *Nós*, n.º 8, p. 17, 1921.

16. Ibíd., carta do 26/07/1929.

17. Traballos de Meven Mordiern: *Notennoù diwar-benn ar Gelted kozh* (Notas sobre os antigos celtas) e *Sketla Segobrani* (asinado X3), probablemente máis relevantes polos seus aspectos lingüísticos ca históricos ou literarios.

Dom Iann Derrien da Bonthus (XIV^{vet} kantved), en ur dremen dre Vicent Ferrer, sarmoner ar XIV^{vet} kantved a brezegas en div vro. Awen o tont diwar an ijin-se ha Ramón Cabanillas, da skouer, a ra anv tro a tro eus tudennoù evel Marzhin, Taliesin, Breogan, Peredur pe Galahad en trifezh *Na Noite Estrelecida*[11]/An Nozvezh Steredennet. A-fet lennegezh iwerzhonek a-vremañ e laka ivez *Nós* da anavezout oberourien ha barzhed evel W. B. Yeats[12], hag awen e-leizh diwar e oberenn[13]. Da heul, e rummadoù lennegel all avat, danevell buhez McSwiney[14] (maer Corcaigh). Ur wech adarre, ar faltazi[15] eo, dreist-holl a vag dibaboù Risco. War an hevelep tachenn e skrive dezhañ Alfonso Castelao [1886-1950] e miz Gouere 1929 : « [...] Breudeur omp a-dra sur. Kelted holl.[16] »

Gwalarn a embann kalz troidigezhioù diwar al lennegezh iwerzhonek ha kembraek. Evit a-sell ouzh an embannadennoù gouezelek, menegomp Lady A. Gregory, J. M. Synge, T. Murray pe c'hoazh D. Hyde, pa oa pezidant d'ar mare-se. Evit a-sell ouzh an embannadennoù predenek, menegomp eñvorennoù an dramaour Twm O'r Nant (Thomas Edward), un nebeud oberennoù gant A.O. Robert pe c'hoazh gant Kate Robert. Anzav a ranker ober ivez e veze desachet an embannoù breizhek en-dro da *Walarn* gant ar Gelted kozh[17]. A-hend-all, ret-mat deomp kompren penaos e veze graet an dibab oberennoù-se gant Hemon e *Gwalarn* war abegoù lennegel rik. Diouzh an tu all, Risco a ziskouez bezañ levezonet mik e zibaboù embann e *Nós* gant an enklask mitologel a lenner er skridoù-se end-eeun. Ar pal eo e teufe ar mojennoù-se da vagañ oged an arguzennerezh meizet gant

Vicente Risco. Ur wech displeget kement-se, n'eus douetañs ebet e veze graet an dibaboù-se, *in fine*, gant ar soñj tizhout un hevelep pal daouek : emanavezout a-stroll da gentañ evit gallout adsevel an identelezh da eil.

11. Eus an teir lodenn, n'eus nemet unan o vezañ embannet e *Nós*, n^{enn}25, p.1, 1926.

12. *Nós* n°3, p.15, 1920

13. Letras Irlandeses (A veira do camino/War Vord an hent)

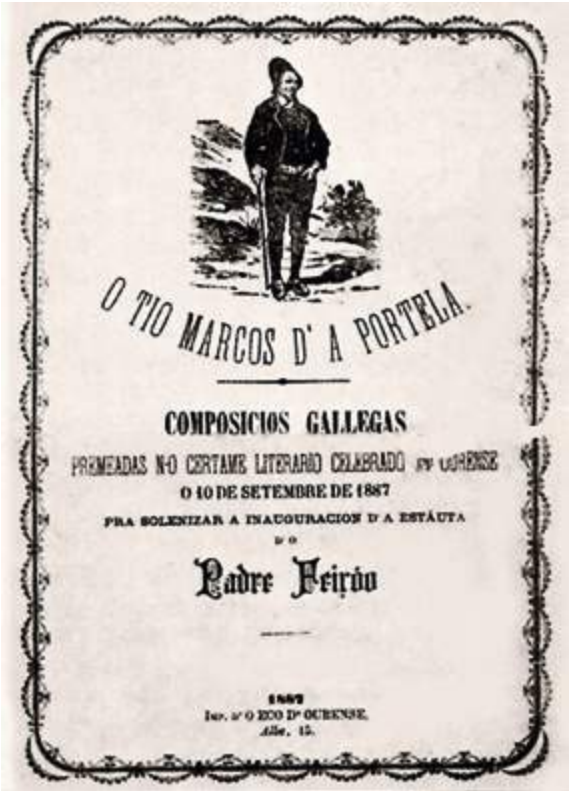
14. *Nós*, n°26-8, p.18, 1926. (studi war lennegezh modern bro Iwerzhon)

15. *Nós*, n°8, p.17, 1921

16. Ibid. lizher ar 26/07/1929

17. Labourioù Meven Mordiern *Notennoù diwar-benn ar Gelted kozh* ha *Sketla Segobrani* (sinet X^3), moarvat evit abegoù yezhel ketoc'h eget agegoù istorel pe lennegel.

As culturas, as linguas e, prioritariamente, as literaturas galega e bretoa vense entón respectivamente maltratadas e minimizadas por unha identidade nacional considerada esmagadora e por unha lingua dominante considerada hexemónica.

Aínda que a dimensión exemplar de Irlanda ten valor para ambas as revistas, as razóns, as proporcións e os medios difiren demasiado como para que este aspecto poida considerarse un factor de xemelidade entre *Nós e Gwalarn*.

O Tío Marcos da Portela.
ARQUIVOS RAIGAME
O Tío Marcos da Portela [DIELLOÙ RAIGAME]

A PROCURA DO MONOLINGÜISMO

Neste contexto, constátase un primeiro factor de xemelidade entre ambas as revistas. A elección deliberada de recorrer o máis posible ao monolingüismo. A lingua é un factor fundamental da cultura galega e, por tanto, unha ferramenta ideal para argumentar a súa diferenza dentro dunha comunidade ibérica non escollida. "Certamente, perdemos a antiga lingua celta [...] pero ¿é suficiente a perda dese vínculo para que tres millóns de celtas sexan descoñecidos para os demais?[18]"

O primeiro periódico monolingüe galego, *O Tío Marcos d'à Portela*, data de 1876 e sucede pouco despois á primeira gramática: a de Antonio Saco y Arce, *Gramática Gallega* (1868). As ferramentas xa estaban aí e tratábase entón de utilizar a lingua da maneira máis regular posible. Desde 1916, Risco, Castelao e Pedrayo emprenderan, mediante a iniciativa nacionalista das *Irmandades da Fala*, probablemente inspiradas polo modelo das fraternidades irlandesas como a dos Fenianos, un afastamento do centro mediterráneo que forxara España, Francia, Italia e outros polos de poder, para orientarse cara a unha lóxica atlantista: podía tratarse de restablecer un substrato céltico

18. Carta de Risco a Taldir (25/01/1929), en Taldir Jaffrennou (François), *Os "galegos" de España*, en *An Oaled*, n.os 25-27, t. 5, 1929, pp. 698-701.

Sevenadurioù, yezhoù, lennegezhioù Galiza ha Breizh a veze gwallgaset ha disteraet ingal, pep hini diouzh he zu, gant ur vroadelouriezh-stad a gavent flemmus ha dre ur yezh trec'h a gavent hegemonek.

Daoust ma talvez evit an div gelaouenn ar sell skouerius a vagont e-keñver Bro-Iwerzhon e ranker anzav eo re zisheñvel an abegoù, ar c'henfeurioù hag an araezoù evit ma vefe sellet ouzh ar barenn-se evel ouzh ur perzh kevatal pe gevell etre *Nós* ha *Gwalarn*.

WAR-ZU AN UNYEZHEGEZH

En ur blegenn evel homañ e weler ur c'hentañ parenn gevelliezh etre an div gelaouenn : dibab a reont a-ratozh ober gant an unyezhegezh par ma c'hellont. Ur perzh a-bouez eus sevenadur Galiza eo he yezh hag en abeg da se eo ur benveg eus ar c'hentañ troc'h evit arguzenniñ he diforc'h e-barzh ur gumuniezh iberek nann-dibabet ganti. "Dres, kollet eo bet ganeomp hon henyezh keltiek [...] Daoust hag eo a-walc'h koll al liamm-se avat, evit ma vefe tri milion a Gelted dianav d'ar Gelted all ?[18]"

E 1876 e oa bet savet ar gazetenn c'halizek unyezhek gentañ, *O Tio Marcos d'à Portela*, nebeudik a-raok na zeuas da vezañ moulet ar yezhadur kentañ, hini Antonio Saco y Acre, *Gramàtica Gallega* (1868). Eno e oa ar binviji neuze hag anv a oa d'ober gant ar yezh d'an aliesañ. Kerkent ha 1916 e oa krog Risco, Castelao ha Pedrayo, dre argerzh broadelour an *Irmandades da Fala*, awenet ma oant moarvat gant patrom ar breudeuriezhioù iwerzhonat evel re ar Fenianed, da bellaat diouzh kreiz ar mor Kreizdouarel en doa goveliet Spagn, Frañs, Italia ha lec'hioù galloudus all evit

18. Lizher Risco da Daldir (25/01/1929), in Taldir Jaffrennou (François), *Les "Gallegos" d'Espagne*, in An Oaled, n°25-27, t.5, 1929, pp. 698-701.

galego na toponimia[19], por exemplo, de buscar orixes ou vínculos coas nacións celtas (o que propón Murguía[20], pero nada sería máis poderoso ca a reivindicación da lingua galega, tarefa á que se dedicaron os membros da "xeración *Nós*". Existía unha verdadeira necesidade de reapropiarse da lingua[21].

A través da refundación do periódico *A Nosa Terra*[22] [1916-36] polas Irmandades da Fala primeiro, ata 1932, e posteriormente polo Partido Galeguista ata 1936, tratábase tanto de producir unha revista monolingüe galega como de promover o uso da lingua e achegarse a outras nacións. Ao mesmo tempo, outras revistas como *Alento* e a máis relixiosa *Logos* fan o mesmo. Esta idea de omnipresenza lingüística convértese nunha preocupación real, que se constata e se sinala: Castelao escríbelle a Pedrayo, desde Bretaña, en 1929, que *Breiz Atao* (órgano político, por tanto) publica en francés, igual que fai *El Pueblo Gallego*[23], algo que lamenta.

Nun movemento bastante semellante, o uso da lingua bretoa constitúe un elemento fundacional da existencia de *Gwalarn*. Os fundadores da revista tiveron que redactar

A·NOSA·TERRA
BOLETIN DECENAL
Idearium da Irmandade da Fala en Galicia e nas colonias galegas d'Andrica e Portugal
PINTORES D' ALMAS
ASOREY
CAMIÑO DE BARCELONA
D' Ourente com' adoito virá a lus

A Nosa Terra. ARQUIVOS RAIGAME
A Nosa Terra [Dielloù Raigame]

19. *Nós*, n.º 83, p. 218, 1930.

20. Manuel Murguía, *Risco*, ed. Galaxia, *Conciencia de Galicia*, p. 79.

21. Observación reforzada por algúns artigos de *Nós*; por exemplo: *Estudos de galés na escola*, *Nós*, n.º 131, p. 187, 1934.

22. Na súa primeira versión, os 60 números da publicación rexionalista de Solidaridad Gallega *A Nosa Terra* (1907-1908) eran bilingües.

23. Carta de Castelao a Pedrayo, «Castelao no bosque de cruceiros. A Viaxe a Bretaña de 1929», en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, vol. 16, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 5-34.

mont war-zu un urzhiad atlantel poellek : a c'helle bezañ e stumm adkavout pe adsevel ur wrizienn lec'hanvadurel[19], da skouer, klask orinoù pe liammoù gant ar broadoù keltiek (ar pezh a veze kinniget gant Murguia[20]), netra avat ne vefe kreñvoc'h avat eget azgoulenn ar galizeg, ar pezh a voe staget izili ar "remziad *Nós*'' da blediñ gantañ. Ur gwir redi a oa da adperc'hennañ ar yezh[21].

Dre adstummañ ar gelaouenn *A Nosa Terra*[22] [1916-1936] gant an *Irmandades da Fala* da gentañ, betek 1932, ha gant ar strollad politikel gallegoour betek 1936, e talveze da broduiñ war un dro ur gelaouenn unyezhek galizek da vrudañ implij ar yezh ha da eil, da dostaat ouzh broadoù all. War ar memes tro, kelaouennoù all evel *Alento,* pe an embannadur devotoc'h *Logos* a reas kement all. Ur preder gwirion e teu da vezañ ar soñj-se eus an hollvezoud yezhel-se, hewel hag helavar : skrivañ a ra Castelao da Bedrayo, eus Breizh, e 1929, emañ *Breiz Atao* (kelaouenn bolitikel, eta) oc'h embann e galleg, evel m'en raje *El Pueblo Gallego*[23], 'pezh a zisplij dezhañ forzh pegement.

19. *Nós*, n°83, p.218, 1930

20. Manuel Murguia, *Risco*, ed. Galixia, Conciencia de Galicia, p.79.

21. Kreñvaet ar stadad-se c'hoazh gant pennadoù'zo e *Nós* : menegomp *Studiadennoù ar c'hembraeg er skolioù, Nós* n°131, p.187, 1934

22. En o stumm kentañ e oa divyezhek 60 niverenn an embann rannvroell *Solidaridad Gallega* A Nosa Terra [1907-8]

23. Lizher Castelao da Bedrayo, « Castelao no bosque de cruceiros. A Viaxe a Bretaña de 1929 », in Moenia. Revista lucensede Lingüistica & Literatura, vol.16, Servicio de Publicacions da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp.5-34

un *Primeiro e último manifesto* de Gwalarn en *lingua francesa*[24], para explicalo e sentar as bases da revista, que querían que fose a primeira revista literaria bretoa monolingüe. Este impulso, levado principalmente por Roparz Hemon, foi seguido e da revista puido nacer o movemento GWALARN, dedicado á transmisión, á instrución, ao ensino e á investigación sobre a historia e a lingua. Pode pensarse, por exemplo, na asociación militante ABES, *Ar Brezoneg er Skol* (1933) de Yann Fouéré, cuxos obxectivos e *modus operandi* son bastante semellantes ás iniciativas para o ensino do galego na escola levadas a cabo polas *Irmandades da Fala* e os deputados do Partido Galego: peticións e interpelacións parlamentarias. Mais a comparación remata aí, pois os resultados agardados e as situacións son demasiado diferentes en Galicia e en Bretaña: a represión é máis intensa no marco francés, a natureza da diglosia é máis homoxénea en Galicia ca en Bretaña, etc.

Roparz Hemon [© EÑVOR ROPARZ HEMON]
Roparz Hemon [© EÑVOR ROPARZ HEMON]

O TRÁNSITO DO REXIONALISMO AO NACIONALISMO

Da análise das dúas revistas, constátase un segundo factor de xemelidade na vontade de afastarse do rexionalismo anterior para apropiarse das teses nacionalistas máis recentes. Cada revista realiza este desprazamento cun obxectivo común, diferenciarse na idea dun proxecto nacional, pero a través de estratexias respectivamente diferentes: un atlantismo político anticastelán e a procura dun panceltismo druídico para Vicente Risco; a ruptura co druidismo do primeiro Emzao e unha apertura internacional lingüística e literaria para Roparz Hemon.

Así como o impulso cultural e literario de finais do século XIX, guiado por Eduardo Pondal [1835-1917], estivera

24. Hemon, Mordrel, *Breiz Atao*, n.º 74, 1 de febreiro de 1925.

Dre ur meno heñvel a-walc'h e reer eus implij ar brezhoneg un elfenn diazez eus buhez *Gwalarn*. Ranket o doa diazezerien ar gelaouenn ober gant ur *Premier et dernier manifeste de* Gwalarn *en langue française*[24], evit displegañ ha diazezañ ar pezh a felle dezho e teuje da vezañ : ur c'hentañ kelaouenn lennegel vrezhonek unyezhek. Heuliet e voe al lusk-se, douget gant Roparz Hemon dreist-holl, ha diwar ar gelaouenn e c'hellas lusk GWALARN bezañ krouet, labourat war-zu an treuzkas, an desevel, ar c'helenn, an enklaskoù war an istor hag ar yezh. Soñjal a reer, da skouer, er gevredigezh emsaver ABES *Ar Brezoneg er Skol* (1933) gant Yann Fouéré, a zo heñvel a-walc'h he falioù hag ar *modus operandi* ouzh an oberoù graet evit kelenn galizeg er skolioù gant an *Irmandades da Fala* ha kannaded Strollad Galiza : sinadegoù hag azgoulennoù parlamant. Aze avat e chom ar c'heñveriañ a-sav : disheñvel betek re eo an disoc'hoù c'hoantaet ha plegoù an traoù e Galiza hag e Breizh. Stankoc'h a-vras edo ar gwask e Frañs, unvanoc'h eo natur an diglosiezh e Galiza eget e Breizh hag all.

TREMEN EUS AR RANNVROELEZH D'AR VROADELOURIEZH

Pa studier an div gelaouenn ez anavezer un eil parenn gevellek, ar c'hoant pellaat diouzh ar rannvroelezh gent evit perc'hennañ soñjoù broadelour nevesoc'h. Pep kelaouenn a ra gant ar rikladur-se evit tizhout ur pal boutin dezho o div, en em ziforc'hiañ gant mennozh ur raktres broadel, met gant strategiezhioù disheñvel-mat : un atlantelouriezh drouizel evit Vicente Risco, an troc'h gant drouizelezh an Emzao kentañ hag un digoradur etrebroadel yezhel ha lennegel evit Roparz Hemon.

Lusk sevenadurel ha lennegel dibenn an XIX[vet] kantved, heñchet gant Eduardo Pondal [1835-1917], a oa bet

24. Hemon, Mordrel, *Breiz Atao*, niv. 74, 1[añ] a viz C'hwevrer 1925.

impregnado de romanticismo, civismo patriótico e mesianismo tradicional cun claro obxectivo rexionalista, Risco e a xeración Nós desexan apropiarse dun novo enfoque, ideolóxico e doutrinal, a prol da creación dunha ferramenta política. A obra O Nacionalismo Galego de Risco sustentaba a vontade de deixar de considerar Galicia como unha rexión subordinada a España para distinguirse dela por todos os medios posibles, e proclámao: "Ser difrente é ser existente[25]". Máis alá diso, desexa que esta distinción tenda cara a outra entidade globalizadora distinta da España mediterránea, que considera decadente[26,27]: "*Nin Iberos, nin Vascos [...] repetimos: Galizia é toda Céltiga*[28]." Para iso, non dubida en procurar fontes etimolóxicas[29] ou antigas (Rufo Festo Avieno, As Fontes prà Hestorea Antiga de Galiza[30]) investigando as poboacións *Œstrymnes e Saefes*, que serían os devanceiros celtas galegos[31]. Risco toma a súa inspiración do romanticismo de Pondal para invocar un argumento atlántico: as nacións atlánticas serían capaces de comprender o espírito nacional galego. Risco oriéntase cara a esta nova entidade englobante desde o comezo da revista nalgúns artigos como O Sentimento da Terra na Raza Galega[32] e Galizia Céltiga I[33], tarefa que continúa posteriormente con Os Poetas Atlanticos[34].

Pondal pertence á raza dos poetas que gardan en si o eco salgado do Atlántico. Todos son fillos da gran familia espiritual dos Finisterres, da familia cósmica e eterna [...] Pondal, poeta atlántico como Leconte de Lisle, que paseando a pé

25. *Os inadaptados*, 1933.

26. *Hora dunha raza*, *Nós*, n.º 102, p. 4, 1932.

27. «Nós temos os ollos postos no renacemento dos pobos célticos como a derradeira e suprema esperanza fronte ao afundimento total da cultura occidental, que se está murchando ante os nosos ollos nun entroido de inocencias senís e de forzas de auto- e heteromimetismo». V. Risco, *Do renacemento céltico. A moderna literatura irlandesa*, *Nós*, n.º 26, p. 5, 1926.

28. *Galicia Céltica*, n.º 3, p. 10, 1920.

29. *Nós*, n.º 134, p. 31, 1935.

30. *Nós*, n.º 18, p. 7, 1923.

31. A investigación é complexa porque, cando a presenza dunha poboación —por exemplo, os ligures— está comprobada en Galicia, dita poboación resulta non ser celta; e cando o carácter celta dunha poboación —por exemplo, os kymris— está demostrado, nada indica que pasasen por Galicia.

32. *Nós*, n.º 15, p. 4, 1920.

33. *Nós*, n.º 3, p. 5, 1920.

34. *Nós*, n.º 23, p. 4, 1935.

merket gant ar romantelezh, gant keodedegezh brogarour ha gant ur "vesiazelezh'' hengounel gant ur pal rannvroelour sklaer. En tu kontrol, Risco hag ar remziad *Nós* a fellas dezho perc'hennañ un argerzh nevez, ideologel ha kelennadurel, a-du gant krouidigezh ur benveg politikel. Ar youl a veze kavet el levr *O Nacionalismo Galego* gant Risco a ziskoueze chom hep sellout ouzh Galiza evel ur rannvro isrannet ouzh Spagn ken, met disheñvelaat anezhi dre an holl zoareoù a c'heller ober, ha displegañ a ra : "*Ser difrente é ser esistente*[25]''. En tu hont da-se e fell dezhañ ez afe an diforc'h-se war-zu un dra hollekaat all estreget hini Spagn ar Mor Kreizdouar, a gav dezhañ ez eo dishêrit-mik[26], [27] : "*Nin Iberos, nin Vascos [...] repetimos: Galizia é toda Céltiga.*[28]'' Evit en ober, ne gil ket rak mont da glask gwriziennoù etimologel[29] pe en henamzer (Rufo Festo Avieno, *As Fontes prà Hestorea Antiga de Galiza*[30]) da glask gouzout hiroc'h diwar-benn ar pobloù *Œstrymnes* ha *Saefes* a vefe hendadoù kelt Galiza[31]. Tennañ a ra Risco e awen diwar romantelouriezh Pondal evit daveiñ d'un arguzenn atlantel : gouest e vefe ar broadoù atlantel da sellout ouzh spered broadel Galiza. Risco a yeas war-zu an danvez engronnañ nevez-se adalek deroù ar gelaouenn e pennadoù 'zo evel *O Sentimento da Terra na Raza Galega*[32] he *Galizia Céltiga I*[33], ul labour a gendalc'has diwezhatoc'h gant *Os Poetas Atlanticos*[34].

Eus gouenn ar varzhed eo Pondal, eus ar re a zalc'h enno heklev sall ar Meurvor Atlantel. Mibien int holl da familh

25. *Os Inadaptados*, 1933

26. *Hora d'Unha Raza*, *Nós* n°102, p.4, 1932

27. "Bez hon eus, ni, hor selloù paret trema azginivelezh ar pobloù keltiek evel trema ar spi diwezhañ ha dreist, war ziskar sevenadur ar C'hornôg penn-da-benn a zo o vont da netra dirak hon daoulagad, en ur meurlarjez a zibec'hed kabac'h hag a nerzhioù emheñvelaat hag arallheñvelaat.'' V. Risco, *Da Renacencia Celtiga* - A Moderna Literatura Irlandesa, *Nós* n°26, p.5, 1926

28. *Galizia Céltiga*, n°3, p.10, 1920

29. *Nós,* n°134, p.31, 1935

30. *Nós,* n°18, p.7, 1923

31. Diaes-tenn eo an enklask rak pa vez diskouezet bezañ ur boblañs, al Ligured da skouer, e teu da vezañ anat eo nann-keltiek ar boblañs-se, ha pa vez diskouezet natur kelt ur boblañs, ar Gymruiz da skouer, e teu da vezañ anat n'int ket deuet da C'haliza biskoazh.

32. *Nós,* n°15, p.4, 1920

33. *Nós,* n°3, p.5, 1920

34. *Nós,* n°23, p.4, 1935

por Armórica [...] ao pé do célebre Monte Rochoso de Saint-Michel, como Tristan Corbière [...], como Louis Tiercelin, xefe do movemento celto-bretón a finais do século XIX, como Théophile Feret, como Le Goffic. E entre nós, antes Martin Codax, o cantor das *ondas do mar de Vigo*, e despois, os actuais Manuel Antonio e Blanco Amor. N'ELES [...] retumba o aire atlántico recollido no misterioso horizonte do océano occidental[35].

Vicente Risco. Debuxo de Castelao.
ARQUIVOS RAIGAME
Vicente Risco, tresadenn gant Castelao
[DIELLOÙ RAIGAME]

Risco non dubida en comparar as culturas célticas e orientais[36] para afastarse mellor do marco mediterráneo encarnado por España (o sesgo anticastelán é bastante visible[37]) e aproximarse a esta entidade atlántica: mediante o Seminario de Estudos Galegos (1923), o Congreso de Nacionalidades [1925-1938]. Esta entidade atlántica podería tomar forma nun marco pancéltico que presenta no artigo de Nós, O Movemento pan-celtista[38]. Este marco espera poder crealo seguindo modelos[39] e a través do druidismo (Castelao, mediante a súa visita á Bretaña, testemuña unha convicción semellante de xemelidade antropolóxica entre Bretaña e Galicia, da que informa a Pedrayo nos seus intercambios epistolares). A xeración de Nós procura así, sen éxito, integrarse na gorsedd das Galias[40] (de lingua latina).

A lóxica bretoa de Gwalarn é completamente distinta e o enfoque de Roparz Hemon é precisamente oposto ao

speredel vras Pennoù-ar-Bed, eus an tiegezh kosmek ha peurbadel [...] Pondal, barzh atlantel evel Leconte de Lisle, a oa o vale en Arvorig [...] e traoñ Menez roc'hellek brudet Mikael ar Mor, evel Tristan Corbière [...], evel Louis Tiercelin, penn al luskad kelt-ha-breton e dibenn an XIX[vet] kantved, evel Théophile Feret, evel Ar Goffic. Ha du-mañ, a-raok Martin Codax, kaner *ondes de la mer de Vigo*, ha goude, tud evel Manuel Antonio ha Blanco Amor. En ENNO [...] emañ ar banneoù aer atlantel o krozal, bet dastumet e dremmwel kevrinus Meurvor ar c'hornaoueg.[35]

Ne chom ket Risco en etremar ha keñveriañ a ra ar sevenadurioù keltiek gant re ar reter[36] evit pellaat gwelloc'h diouzh ar framm kreizdouarel m'eo Spagn arouezius anezhañ (hewel a-walc'h eo ar soñjoù enep-kastilhan[37]-se gantañ) ha tostaat ouzh an identelezh atlantel : dre ar bodad-studi Studioù Galiza (1923), ha dre gendalc'h ar broadelezhioù [1925-1938]. Gallout a rafe an unvez atlantel-se bezañ enkorfet en ur framm hollgeltiek, kinniget gantañ en e bennad *O Movemento pan-celtista*[38]. Spi en deus e c'hellfe krouiñ ar framm-se en ur heuliañ skoerioù[39] an drouizelezh (dre e weladenn e Breizh e soñj kement-se da Gastelao ivez, d.l.e. mennozh ur gevelliezh antropologel etre Breizh ha Galiza, ar pezh a skriv splann en e lizhiri da Bedrayo). Klask a ra neuze ar remziad *Nós*, hep ober berzh, enframmañ goursez Galia[40] (en ur yezh latin, eta).

35. *Nós*, n.º 17, p. 186, 1933.

36. *Nós*, n.os 139-140, 1935.

37. «O cervantismo fixo perder de tal xeito o prestixio da literatura cabaleiresca que a atención dos homes instruídos se afastou dela. Canto proveito se podería ter obtido do seu estudo se a estreiteza do espírito castelán non a tivese alleado!». *Galicia Céltica*, n.º 3, p. 5, 1920.

38. *Nós*, n.º 63, 1929.

39. Sobre a dimensión exemplar de Irlanda: *Nós*, n.º 8, p. 13, 1921; e de Bretaña: *Nós*, n.º 106, p. 196, 1932.

40. *Os homes, os feitos, as palabras*, n.º 108, p. 23, 1932.

35. *Nós*, n°17, p.186, 1933

36. *Nós*, n°139-140, 1935

37. « Diskred a zo bet lakaet kement ha kement gant ar *cervantezelezh* war al lennegezh varc'hegour, ma voe distaget evezh an dud desket outi. Nag a c'hounid a vije bet tennet eus e studi, ma ne vije ket bet arallekaet gant plaenegezh ar spered kastilhan.» Galiza Céltiga, n°3, p.5, 1920

38. *Nós*, n°63, 1929

39. Diwar-benn perzh skouerius bro-Iwerzhon, lenn *Nós* n°8, p.13, 1921 ha diwar-benn perzh skouerius Breizh, *Nós*, n°106, p.196, 1932.

40. *Os Homes, Os Feitos, As Verbas* n°108, p.23, 1932

de Risco neste punto: na Bretaña dos anos vinte, o druidismo intercéltico encarna precisamente a corrente rexionalista, igualmente burguesa, conservadora e ás veces provincialista (como en Galicia na década de 1840), da que resulta urxente diferenciarse. Hemon non recorre a unha dialéctica comparable á de Risco e deposita todas as súas esperanzas na literatura e na lingüística. De feito, no contexto de entreguerras, non era prudente na Bretaña dar a impresión de separatismo, tarefa da que xa se ocupaba o GRB, o Groupe Régionaliste Breton (creado en 1918), do que Breiz Atao foi a emanación directa desde 1919. Breiz Atao foi primeiro rexionalista, principalmente para poder contar coas voces dos actores do primeiro *Emzao*; progresivamente antirrexionalista, a medida que aumentaba a influencia exercida por Irlanda na procura da independencia (nun desprazamento moi próximo ao dos movementos políticos galegos da época), antes de converterse en abertamente nacionalista.

Vicente Risco. Debuxo de Conde Corbal.
ARQUIVOS RAIGAME
Vicente Risco, tresadenn gant Conde Corbal
[DIELLOÙ RAIGAME]

A revista Gwalarn, pola súa parte, dedícase a traducir para dar a coñecer obras e autores de todos os países. Certamente, concédese unha ampla prioridade á tradución de obras consideradas célticas (irlandesas, galesas, etc.), pero ese non é o único centro de actividade de Gwalarn, que alimenta proxectos esperantistas, crea vínculos con numerosos países ou pequenas nacións, aínda que só sexa traducindo as súas obras literarias. O recurso ao esperanto[41], mediante a creación da revista occidentalista Nord-Okcidento en 1928, por exemplo, constitúe un medio privilexiado para comunicarse con outras minorías evitando ao mesmo tempo o uso de linguas marcadas polo imperialismo e a dominación política ou lingüística. Limitándose aos ámbitos literario e lingüístico, adopta un enfoque que o afasta do ámbito político propiamente dito, o que non impide que os seus obxectivos sexan eminentemente nacionalistas. A diferenza de Risco (hai poucos escritos políticos en Nós, apenas unha

41. *Nord-Okcidento* (1928), 10 opúsculos.

Disheñvel-mat eo an hentad poellek heuliet gant Breizhiz *Gwalarn* ha palioù Roparz Hemon a ya dres d'an tu all, a-enep da soñjoù Risco war ar poent-se : e Breizh ar bloavezhioù 1920 e talveze an drouizelezh etrekeltiek ha bourc'hiz da virour hag a-wechoù da rannvroelour (evel e Galiza ar bloavezhioù 1840) ha mallus e oa diframmañ diouto. N'en doa ket ezhomm Hemon ober gant un arguzennerezh heñvel ouzh hini Risco hag e lakaas e holl nerzhioù el lennegezh hag er yezhoniezh. E gwirionez, evit a sell ouzh prantad etre an Daou Vrezel e oa difur a-walc'h e Breizh lezel da soñjal e laboured evit an disrannouriezh, ar pezh a rae ar GRB, *Groupe Régionaliste Breton* (savet e 1918) ha pa oa *Breiz Atao* ur frouezh anezhañ adalek 1919. Rannvroelour e oa *Breiz Atao* da gentañ, dreist-holl evit gallout kontañ war mouezhioù oberourien an Emzao kentañ, dont a reas tamm-ha-tamm da vezañ enep-rannvroelour, a-feur ma teuas lwerzhon da glask dizalc'hiezh (betek mont tost-tre d'al luskadoù politikel galizat d'ar mare-se), a-raok dont da vezañ broadelour arc'het. Diouzh he zu, ar gelaouenn *Gwalarn* a glaskas aozañ troidigezhioù evit lakaat oberennoù ha skrivagnerien ar bed a-bezh da vezañ lennet. Lakaet e veze da gentañ-penn troidigezhioù oberennoù keltiek (iwerzhonek, kembraek, h.a.) evel-just, met n'edo ket aze kalon nemeti obererezh *Gwalarn,* a vage ivez c'hoantoù esperantek, a groue liammoù gant meur a vro pe gant meur a vroad "bihan'', paneve en ur dreiñ o oberennoù lennegel hepken. Implij an esperanteg[41], da skouer, a zo un doare dreistordinal da gehentiñ gant minorelezhioù all en ur virout ouzh implij yezhoù merket gant an impalaerouriezh hag an aotrouniezh politikel pe yezhel ; ha krouet e voe ar gelaouenn gornôgel *Nord-Okcidento* e 1928. En ur chom war tachennoù lennegel ha yezhel e tibabe pellaat diouzh an dachenn bolitikel da-vat, ar pezh na vir ket ouzh e balioù da vezañ broadelour peurgetket.

41. *Nord-Okcidento* (1928), 10 opus.

decena), as ideas antifrancesas de Hemon, se as ten, non se reflicten en Gwalarn: a súa obstinación lévao a traballar na construción dunha literatura nacional. Para iso, escolle as obras traducidas en Gwalarn segundo o seu propio criterio e selecciona aquelas nas que atopa unha superación.

Quero poñer na miña propia lingua cada un dos escritos estranxeiros que me agradan. Lin durante toda a miña vida, sen orde nin regra, obras mestras de todos os países. Quizais sexa a beleza a que me atrae e non mire suficientemente o interior. Non son filósofo. Nin político. Pero creo que sempre hai no amor inspirado, e que despois alimentamos en nós mediante unha obra literaria ou artística, algo máis ca o abraio ante a forma exterior, máis ca a sorpresa ante a perfección e a beleza dunha serie de imaxes[42].

Don Quijote de la Mancha. Editorial Planeta, S.A., 2005

D. Quijote de la Mancha. Editorial Planeta, S.A., 2005

Fronte a Vicente Risco, que consideraba que a obra de Cervantes reflectía "a planicie do espírito castelán", Roparz Hemon analiza, desmiúza e disocia os distintos xéneros literarios propostos por Cervantes e expresa o seu desinterese. Apenas pode percibirse niso certo desdén:

«Lin e relín o Don Quixote de Cervantes. Sen ningunha emoción. Lin e relín as súas Novelas exemplares [1613]. Emocionado esta vez. [...] Non puiden ler integramente ningunha das súas obras de teatro. Salvo El Rufián Dichoso. A miúdo préstase moi pouca atención ao teatro de Cervantes[43].»

Er c'hontrol da Risco (n'eus ket kalz skridoù politikel e *Nós*, un dek bennak anezho hepken), ne verzher ket mennozhioù enep-gall Hemon (ma 'z eus anezho) e *Gwalarn* : e stourm a gas anezhañ da labourat evit sevel ul lennegezh vroadel. Evit en ober e tibab an oberennoù troet e *Gwalarn* hervez e spered-barn dezhañ e-unan ha dibab a ra ar re ma kav enno ur "mont dreist''.

Kement skrid estren a vourran ennañ a fell din lakaat em yez. Lenn a ris a-hed va buhez, hep urz na reiz, pennoberoù a bep bro. Marteze ez eo gant ar gened on hoalet, ha ne sellan ket tost a-walc'h ouz an diabarz. Prederour n'on ket. Na politiker. Krediñ a ran avat ez eus atav er garantez enaouet, ha maget da c'houde en hor c'hreiz, gant un oberenn lennegel pe arzel, muioc'h eget estlamm ouz ar stummdiavaez, muioc'h eget bam ouzh parfeted ha kaerder ur steudad skeudennoù.[42]

E skoaz eus Vicente Risco a gave dezhañ e tiskoueze oberenn Cervantes "divlaz ar spered kastilhan'' e soñj da Roparz Hemon eo gwell dielfennañ, dibluskenniñ, ha ret disheñvelaat ar rummadoù lennegel kinniget gant Cervantes kenetrezo, a-raok ezteurel e chom digas outo. A-boan ma weler dismegañs amañ :

« Lennet, adlennet em eus *Don Kic'hote* Cervantes. Difrom-tre. Lennet, adlennet em eus e *Varvailhoù a-Skouer Vat* [1613]. Fromet en dro-mañ. [...] N'am eus gellet lenn hini ebet eus e beziou-c'hoari. Nemet *El Rufian Dichoso*. Re alies e reer nebeud a stad eus c'hoariva Cervantes.[43] »

42. *A superación*, prefacio á tradución de *El Rufián Dichoso*, *Gwalarn*, n.os 148-149, pp. 236-237, maio de 1942.

43. Ibíd.

42. Ar "mont dreist'', *rakskrid da droidigezh* El Rufian Dichoso, *Gwalarn*, n°148-9, p.236-7, Mae 1942

43. Ibid.

Ao igual que Risco, Roparz Hemon é consciente da existencia dunha comunidade propia, distinta da gran entidade estatal englobante, e de que esta comunidade debe rexeitar a unificación e a uniformidade que se lle impoñen. Ambos operan un desprazamento desde o cultural cara á ideoloxía nacionalista e a intención cívica, posto que en ambos os casos se trata (de maneiras diferentes, certamente) de crear as condicións para unha conciencia da identidade céltica. As dúas lóxicas proceden mediante a identificación cun conxunto nacional nacente, destinado a formar parte dun colectivo máis amplo, que reúna outras nacións análogas (célticas, esperantistas, europeas, etc.).

Vicente Risco. Debuxo de Conde Corbal.
ARQUIVOS RAIGAME
Vicente Risco, tresadenn gant Conde Corbal
[DIELLOÙ RAIGAME]

Da heul Risco, Roparz Hemon a zo emskiant ez eus eus ur gumuniezh distag, disheñvelmat diouzh an unvez-stadel vras en-dro dezhi, hag e rank ar gumuniezh-se nac'h an unvaniezh a zo tonket dezhi. Labourat a reont o daou dre ur riskladur eus ar sevenadur d'an ideologiezh vroadelour ha d'ar c'hoant keodedel pa vez anv en daou zegouezh (e doareoù disheñvel, anat) da lakaat diwanañ en o lennerien emskiant un identelezh keltiek. Tennañ a ra an div boelloniezh da anavezout un hollad broadel nevez-c'hanet, lakaet da gemer perzh en ur c'henstroll brasoc'h, broadoù all damheñvel ennañ (keltiek, esperantek, europat, h.a.).

O TRÁNSITO DO ELITISMO URBANO Á INTEGRACIÓN DAS MASAS POPULARES

Por último, un terceiro factor de xemelidade vincula as iniciativas de Nós e Gwalarn, a saber, a vontade de ampliar o que desde as súas orixes eran movementos de intelectuais urbanos cara a masas populares máis amplas. Tanto Nós como Gwalarn son revistas nacidas nun contorno urbano e creadas por intelectuais eruditos procedentes da burguesía cidadá que propoñen un cambio de paradigma na visión da identidade que as anima.

Resulta que, para que esta valorización da identidade sexa efectiva, debe ser coñecida e aceptada pola poboación e polos falantes, na súa maioría rurais. Polo tanto, aínda que o galeguismo sexa de orixe urbana, debe vincularse á ideoloxía ruralista. Para Vicente Risco, a Galicia auténtica é a da lingua, as tradicións e o respecto dedicado ao medio natural como marco de vida de mariñeiros e campesiños, sede do xenio cultural. Para o ourensán que erixiu en dogma a procura das orixes e a pureza dun retorno á natureza, o "O Enxebrismo" (enxe-

TREMEN EUS BEGENN-KÊR DA ENFRAMMAÑ TUD AR BOBL

Evit echuiñ, un trede parenn gevellek a liamm embannadurioù *Nós* ha *Gwalarn*, da lavarout eo ar youl o deus da ledanaat, ar pezh a oa adalek o orin, luskadoù tud desket eus kêr da dud ar bobl. *Nós* evel *Gwalarn* a zo kelaouennoù anezho, bet ganet e metoù kêr ha bet krouet gant lennerien ouiziek, orinoù bourc'hiz-kêr dezho a ginnig ur c'hemm paradigm en doare da sellout ouzh o identelezhioù.

Evit ma vo talvoudekaet an identelezh-mañ e rank bezañ anavezet ha degemeret al labourioù-se gant an dud o-unan ha gant an dud a ra gant ar yezh, tud a-ziwar ar maez peurvuiañ. Ret eo neuze, daoust d'ar galizegezh bezañ a orin eus ar c'hêrioù, liammañ anezhi ouzh ideologiezh ar maezioù. Evit Vicente Risco ez eo Galiza wirion hini ar yezh, an hengounioù hag an doujañs gouestlet d'ar metoù naturel evel endro bevañ ar vartoloded, ar beizanted, sez an ijin sevenadurel. Evit paotr Ourense, en deus lakaet da bennwirionez klask an orinoù ha glanded un distro d'an natur, d'an "*Enxebrismo*",

bre, puro) implica tamén que o seu plantexamento fose comprendido polo pobo, e non unicamente por un feixe de intelectuais. Ademais, dado que a identidade galega estaba orixinalmente fundada arredor do mundo rural, non resulta sorprendente que Risco se esforzase para que o seu labor de refundición nacionalista da identidade galega fose coñecido e aceptado pola poboación galega. Porén, cando Risco expón esta vontade de dirixirse á poboación galega, admite de bo grado que a masa por si soa, sen unha elite, non podería desenvolver unha conciencia nacional:

«Este movemento [o nacionalismo] raramente se produce na masa do pobo. A masa é sempre neutra e inerte, e vai alí onde se a conduce [...] as masas modernas, mesmo entre nós, están todas mistificadas. Os movementos nacionalistas, como todos os movementos políticos e culturais, prodúcense sempre nunha elite espiritual.[44]»

Como resposta, M. Beiras García oponse a esta idea, argumentando que dirixirse á multitude diluiría e debilitaría o traballo de toma de conciencia nacional e o conxunto do plantexamento galeguista:

«A masa aumentaría e a esencia do galeguismo debilitaríase nesta aluviada de xente e o núcleo puro debería procurar un novo fogar para recomezar o seu apostolado[45].»

Inspírase entón, nas súas lecturas irlandesas, en referencias neste sentido, podendo o *enxebrismo* estar tamén moi vinculado a un retorno á natureza (James Stephens) e ao panteísmo (George Russel), por exemplo. Posto que o seu proxecto non pode limitarse ao rexeitamento da cultura ibérica dominante, o seu idealismo debe estenderse ao pobo para corresponder, por non dicir converterse, nunha verdade popular. Así, a variedade dos temas abordados pola revista testemuña certa proximidade coa vida cotiá da poboación rural galega: temas relacionados coa natureza, a vida diaria, temas dirixidos á multitude. Como recomenda ademais Anton Villar Ponte[46], obrígase a propoñer temas tan xerais como populares para que cheguen a ser universais: a saudade (tema tratado co apoio de J. Nunez Bua[47] e Placido

44. *A Nosa Terra*, 1-II-1931 (V. Risco, *A ideoloxía do nacionalismo exposta esquematicamente*).

45. *A Nosa Terra*, 18-IX-1933.

46. Antón Villar Ponte (1881-1936), colaborador de *Nós*, *A Nosa Terra* e outras revistas galeguistas.

47. *Nós*, n.º 62, p. 34, 1929.

(*enxebre,* glan) e talvez ivez e vefe komprenet e oberezh gant ar bobl, n'eo ket gant un dornadig lenneien hepken. Ouzhpenn-se, pa oa diazezet da gentañ identelezh Galiza en-dro d'ar bed diwar ar maez, n'eo ket souezh e fellfe da Risco e vefe anavezet ha degemeret gant ar bobl c'halizat e labour adreizhañ an identelezh c'halizat en un doare broadelour. Koulskoude, pa ziskouez Risco ar c'hoant-se da vont e darempred gant ar bobl c'halizat, e c'houlez a-walc'h ne c'hallfe ket an dud izel hepken, hep begenn ebet, adperc'hennañ an emskiant broadel :

« Ral-tre eo e savfe ar seurt luskad [ar vroadelouriezh] diwar tolzennadoù tud ar bobl. Neptu ha dinerzh e chom an tolzennadoù tud, bepred, hag ez eont d'al lec'h ma heñcher anezho [...] an tolzadoù modern, du-mañ zoken, a zo touellus. An emsavioù broadelour, evel an holl emsavioù politikel ha sevenadurel, a c'hoarvez bepred en ur vegenn speredel.[44] »

Evel evit respont, e sav an aotrou Beiras Garcia a-enep d'ar mennozh-se, o soñjal e vefe disteraet ha gwanaet al labour emskiantañ ar vro hag hollad an hent war-zu ar gallegoouriezh :

« Asambles gant kresk an tolzennadoù-tud e savfe diskar da anien ar c'hallegoouriezh en ur veskailhez a ved, ar galonenn c'hlan a rankfe klask un oaled all evit kregiñ en-dro gant hec'h abostolerezh.[45] »

Awenet e oa bet neuze, gant lennadennoù Bro-Iwerzhon, gant daveoù a zafe war-zu ar spered-se, o c'houzout e c'hellfe an *enxebrismo* bezañ stag-tre ouzh un distro d'an natur (James Stephens) ha d'an hollzoueegezh (George Russel), da skouer. Dre ma ne c'helle ket e raktres chom stag ouzh nac'hadenn ar sevenadur iberek trec'h hepken, e ranke e uhelvennadoù astenn betek ar bobl a-benn klotañ, ma n'eo ket evit dont da vezañ, ur wirionez bobl. Drese e tiskouezer liested an temoù, a vez lakaet ar gaoz warno er gelaouenn, bezañ tost a-walc'h ouzh buhez pemdez poblañs Galiza war ar maez : temoù tro-dro d'an natur, d'ar vuhez pemdez, temoù a denn d'an tolzennoù-tud a-benn ar fin. Ali gant Anton Villar Ponte[46], strivañ a ra da ginnig temoù ken hollek ha ken poblek all evit ma

44. *A Nosa Terra*, I-IH-1931 (V. Risco, *A ideoloxia do nacionalismo exposto en esquema*)

45. *A Nosa Terra*, 18-IX-1933

46. Anton Villar Ponte [1881-1936], unan eus kenskriderien *Nós*, *A Nosa Terra* ha kelaouennoù gallegoour all.

R. Castro[48]), as paisaxes[49], os megalitos, a viaxe[50], a norte[51], etc. Risco propón igualmente un programa para o estudo do patrimonio literario popular galego, Ensaio d'un Programe pr'o Estudo da Literature Popular Galega[52]. Todo se pon en práctica para que cada persoa poida apropiarse desta valorización de Galicia, dentro dunha iniciativa que reivindica a universalidade:

«Nós é un intento logrado de dar á vida cultural galega un valor universal[53].»

Roparz Hemon enfróntase igualmente á mesma cuestión e a apertura do plantexamento gwalarnista á maioría da poboación bretonófona constitúe un verdadeiro desafío, xa que Gwalarn se dirixe nun primeiro momento a unha elite e desexa axiña poder ser lida polo maior número posible de falantes de bretón. A lingua bretoa é, certamente, unha lingua historicamente maioritaria no medio rural, pero pragmaticamente: como conciliar unha conciencia nacional que, polo momento, só atinxe a un feixe de intelectuais da pequena burguesía urbana con uns falantes que tenden cada vez máis cara a sentimentos de vergoña pola súa lingua e de inferioridade pola súa cultura? Sen responder completamente a esta cuestión, sinalemos que GWALARN[54] propón, por unha banda, adaptar

Antón Vilar Ponte. ARQUIVOS RAIGAME
Antón Vilar Ponte [DIELLOÙ RAIGAME]

teufent da vezañ hollvedel : ar *saudade* (war harp labourioù J. Nunez Bua[47] ha Placido R. Castro[48]), an ardremez[49], ar meurvein, ar beajoù[50], ar marv[51], h.a. Kinnig a ra Risco ivez ur programm evit studiañ glad lennegel pobl Galiza, *Ensaio d'un Programe pr'o Estudo da Literature Popular Galega*[52]. Pep tra 'zo lakaet e pleustr evit ma c'hallo pep hini perc'hennañ an talvoudekaat-se eus Galiza, en ur gest soñjet evit bezañ hollvedel :

Un taol-arnodiñ deuet da bennvad eo *Nós* evit a-sell ouzh reiñ un dalvoudegezh hollvedel da vuhez sevenadurel Galiza.[53]

Diouzh e du e rank ivez Roparz Hemon taliñ ouzh an hevelep kudenn hag ur sapre dae eo evit ar walarnerien, pa embannont da gentañ holl evit an uhelidi, ledanaat ha gallout bezañ lennet gant ar muiañ ar gwellañ a vrezhonegerien. Re wir eo, a-fed istor dreist-holl eo ar brezhoneg yezh an dud diwar ar maez. En un doare pleustrek avat ; penaos unvaniñ un emskiant vroadel ha ne sell ket, betek en, nemet ouzh un dornadig lenneien, bourc'hizien kêr anezho, gant brezhonegerien o sachañ muioc'h mui war-zu santadoù mezh o yezh hag izelded pe dister o sevenadur ? Hep respont d'ar goulenn-se penn-da-benn, e verzher e kinnig

48. *A saudade e a arte nos pobos célticos*, 1929.

49. Sobre este tema coinciden practicamente todos os colaboradores: Risco, Murguía, Vicetto, Castelao e, por suposto, Pedrayo, xeógrafo.

50. *Nós*, n.º 26, p. 10, 1926, *A lenda de Armenteira*.

51. *Nós*, n.º 87, p. 42, 1931, *O culto aos mortos*.

52. *Nós*, n.º 56, pp. 142-155, 1928.

53. Basilio Losada Castro, *Os galegos: A literatura galega – A xeración Nós*, p. 281.

54. Aquí faise referencia ao movemento literario máis ca á revista *Gwalarn* en si mesma.

47. *Nós*, n°62, p.34, 1929

48. *La Saudade Y El Arte En Los Pueblos Celticos*, 1929

49. Sevel a ra a-du hag a-unan ar braz eus kenskriderien ar gelaouenn war an dachenn-se : Risco, Murguía, Vicetto, Castelao hag an douaronour Pedrayo, anat.

50. *Nós* n°26, p.10, 1926, *A Lenda De Armenteira*

51. *Nós*, n°87, p.42, 1931, *O Culto Os Mortos*

52. *Nós*, n°56, p.142-55, 1928

53. Basii lo Losada Castro, *Los Galegos : La Literatura Gallega* - La generacion *Nós*- p.281

a súa lingua e, por outra, diversificar as súas publicacións para corresponder mellor aos distintos públicos aos que desexa chegar.

Roparz Hemon traballa na creación de diversas ferramentas lingüísticas, entre as cales crea un brezoneg eeun / bretón simple, composto por 1.047 palabras necesarias para o uso da lingua e a partir do cal compón e difunde numerosas obras novelescas adaptadas a un público novo, como Ar c'horf dindan treid va zad-kozh / O corpo baixo os pés do meu avó. Esta simplificación da lingua presenta a dobre vantaxe[55] de tranquilizar o público lector bretonófono respecto da súa comprensión e, polo tanto, incitalo a ler máis ao resultar a lectura máis doada; ademais, permite a Gwalarn perder menos lectores que, ao atoparse diante dunha materia demasiado ardua, estarían tentados de abandonar a lingua bretoa.

A partir de 1928, outras publicacións veñen reforzar a edición de Gwalarn para corresponder mellor á variedade dos públicos lectores. Ademais da Levraoueg Gwalarn / Biblioteca de Gwalarn (que reúne fascículos monotemáticos por obra), citemos Brezoneg ar vugale / O bretón dos nenos a partir de 1928 (unha edición destinada ás escolas), Nord-Okcidento, que xa citamos e que aparece o mesmo ano (dez números en esperanto que inclúen traducións ao irlandés e ao galés), a revista trimestral Kornôg / Oeste entre 1928 e 1930 (unha revista das Artes da Bretaña dirixida por René-Yves Creston en colaboración cos Seiz Breur), o Kannadig Gwalarn / Boletín de Gwalarn a partir de 1932 (unha revista nunha lingua moi accesible) e, por último, Sterenn / Estrela Polar durante todo o ano 1941 (mensual proposto por Roparz Hemon). Sinalemos tamén a creación de dúas editoriais próximas a Gwalarn: Skrid ha Skeudenn / Escrito e Ilustrado de 1934 a 1947 (dirixida por Youenn Drezen e o editor Florentin Goinard) e Skridoù Breizh / Escritos da Bretaña de 1941 a 1957 (dirixida polo mesmo Florentin Goinard).

Como pode observarse, as respostas achegadas por Nós e Gwalarn á cuestión da integración das masas populares na iniciativa de valorización nacional son moi diferentes. Hai que ter en conta, ademais, que ambas as revistas foron bruscamente interrompidas na súa empresa, Nós xa en 1936, é dicir, oito anos antes ca Gwalarn; polo tanto, analizamos dous proxectos inacabados, e que as situacións lingüísticas (a vitalidade da lingua, a oposición gobernamental, por exemplo) tamén difiren entre Galicia e a Bretaña.

55. Trátase aquí do movemento literario, más que soio da revista Gwalarn.

GWALARN[54] azasaat e yezh diouzh un tu, ha, liesaat an doareoù embann evit klotañ gwelloc'h gant an dud a fell dezhañ tizhout, diouzh un tu all.

Strivañ a ra Roparz Hemon da sevel binviji yezhel liesstumm, krouiñ a ra en o zouez ur *brezoneg eeun*, ur c'heriaoueg 1 047 ger hollret evit ober gant ar yezh ha diwarni e sav hag e skign un toullad romantoù azasaet d'an dud yaouank pe d'an deskidi evel da skouer *Ar c'horf dindan treid va zad-kozh*. Gant stumm eeunaet hor yezh[55] e c'haller lakaat al lennerien vrezhonek da gompren anezhi, ha, diwar neuze, broudañ anezho da lenn muioc'h peogwir eo aesoc'h, ha dre-se e c'hall *Gwalarn* koll nebeutoc'h a lennerien o defe klasket dilezel ar yezh, pa vijent bet lakaet e-tal ouzh un danvez faeüs betek re.

Diwar 1928 e teuas kelaouennoù all da greñvaat kelaouenn *Gwalarn* evit klotañ gwelloc'h gant liesseurted al lennerien. Ouzhpenn da *Levraoueg Gwalarn* (o strollañ al levrennigoù untemek dre oberenn), menegomp *Brezoneg ar vugale* adalek 1928 (un embannadur evit ar skolioù), *Nord-Okcidento,* bet menneget ganeomp c'hoazh ha krouet an hevelep bloaz (dek niverenn en esperanteg, troidigezhioù diwar an iwerzhoneg hag ar c'hembraeg enno), an trimizieg *Kornôg,* etre 1928 ha 1930 bepred (ur gelaouenn arzoù Breizh renet gant Reun Kreston asambles gant ar *Seiz Breur*), *Kannadig Gwalarn* adalek 1932 (ur gelaouenn en ur yezh hegompren) hep ankouaat *Sterenn* evit ar bloavezh 1941 a-bezh (kelaouenn vizieg kinniget gant Roparz Hemon). Menegomp ivez e oa bet krouet daou di-embann tost ouzh *Gwalarn* : *Skrid ha Skeudenn* a embannas etre 1934 ha 1947 (renet gant Youenn Drezen hag an embanner Florentin Goinard) ha *Skridoù Breizh* etre 1941 ha 1957 (renet gant an hevelep Florentin Goinard).

Ur stadad eo, disheñvel-mat eo ar respontoù degaset gant *Nós* diouzh re *Walarn* evit a sell ouzh enframm tolzadoù ar bobl er pal da dalvoudekaat ar vro. Ret eo, a-hent-all, derc'hel e kont ivez e oa bet harzet an div gelaouenn en o embregadennoù : *Nós* ken abred ha 1936, da lavarout eo eizh vloaz a-raok *Gwalarn*, dielfennañ a reomp amañ daou raktres diechu eta, ha disheñvel ivez o c'henarroudoù yezh (buhezegezh ar yezh, enebiezh ar gouarnamant, da skouer) etre Galiza ha Breizh.

54. Anv a zo amañ eus al luskad lennegel, muioc'h eget ar gelaouenn *Gwalarn* hec'h unan.

55. Digresket kalite yezh lennegel an oberennoù ablamour da-se, splann.

A MODO DE APERTURA

A confrontación das dúas revistas Nós e Gwalarn permítenos constatar que os proxectos de identificación nacional de Risco e Hemon son moi diferentes: a edificación dunha identidade nacional galega arredor dos mitos célticos dentro do marco dunha comunidade atlántica desexada por Risco, e a construción dunha literatura nacional bretoa arredor de referencias literarias mundiais, integrando un desexo de relacións entre nacións a diferentes escalas: céltica, esperantista, europea e mundial, para Hemon. Probablemente falsos xemelgos, pero xemelgos ao fin e ao cabo, Nós e Gwalarn aparecen máis próximos do que parece a primeira vista, aínda que só sexa por estes tres factores comúns: as construcións, máis ou menos logradas, de modelos monolingües, nacionalistas e que aspiran a integrar as masas populares.

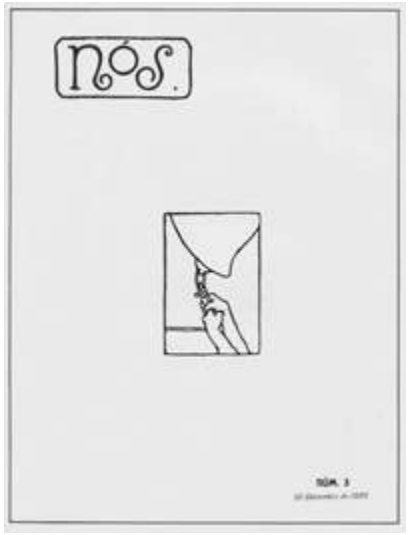
E DOARE UN DIGORADUR

Pa geñverier an div gelaouenn *Nós ha Gwalarn* e c'hellomp merzhout pegen disheñvel eo raktresoù an anavezout broadel evit Risco hag Hemon : sevel un identelezh vroadel c'halizat en-dro d'ar mojennoù keltiek e framm ur gumuniezh atlantel c'hoantaet gant Risco diouzh un tu, pe, sevel ul lennegezh vroadel vrezhonek, en-dro da zaveoù lennegel ar bed, enni ur c'hoant da gaout darempredoù etre broadoù disheñvel o liveoù : keltiek, esperantek, europat, bedel, evit Hemon.

Moarvat ez int falsgevelled, gevelled ez int avat, tostoc'h-tostañ m'eo deuet da vezañ *Nós* ha *Gwalarn* eget na greded d'ar c'hentañ sell, paneve nemet dre an teir farenn-se, boutin dezho o div : meizadennoù (disoc'het pe get) patromoù unyezhek, broadelour hag a fell dezho enframmañ tolzadoù ar bobl enno.

Unha das portadas de Nós
[© HTTPS://HISTORIADEGALICIA.GAL/]
Keinadur* Nós, *ur skouer
[© HTTPS://HISTORIADEGALICIA.GAL/]

[Abaixo] **Portadas dos números 3, 4 e 7 de NÓS.** ARQUIVOS RAIGAME
***Keinadurioù* Nós, *niverennoù* 3, 4 *ha* 7**
[DIELLOÙ RAIGAME]



BREVE BIBLIOGRAFÍA

Castro Xavier, Juana Jesus de., Le Galicianisme et l'EMSAV entre 1850 et 1945. In: Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest. Tome 94, numéro 3, 1987, pp. 325-45

Choplin Cédric et coll., La littérature en langue bretonne des origines à nos jours, Les Montagnes Noires, 2024

Cloarec Fulup, Le Celtisme dans « Nos », revue galicienne *[1920-1936]*, mémoire de maîtrise espagnol, Dir. Bernard Gonidec, Rennes 2, 1969

Denez Gwendal & Hupel Erwan, An Attempt to Renew Breton Literature, Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium, Vol. 29, Harvard, 2009, pp. 70-80

Domingues Caroline, Les voies de l'identité galicienne : des médias à l'ibérisme, Cahiers de civilisation espagnole contemporaine [En liña], Especial 4, 2024, (en liña 11/05/24, consultado o / consulté 08/03/26) https://doi.org/10.4000/11uwm

Hupel Erwan, Gwalarn - Histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne, tese de doutoramento / thèse de doctorat, Rennes, U.H.B., 2010.

Maria Lopo, L'imaginaire celtique en Galice : littérature et identité, in Bévant Y., Denis G., Le Bihan H., Cultures, langues et imaginaires de l'arc atlantique, TIR-CRBC, 2010, p. 39-47

Novo Olga, A la recherche du rêve celte : voyages de Galiciens en Bretagne, in Le celtisme et l'interceltisme aujourd'hui - Actes du colloque de Lorient (11-12/10/2010), TIR-CRBC, 2012, pp. 207-15

(Apud) Novo Olga, Castelao no bosque de cruceiros. A viaxe a Bretaña de 1929, Moenia, n.º 16, 2011, p. 21.

Omnès Robert, La Galice : une Bretagne ibérique, in Etudes sur la Bretagne et les pays celtiques : mélanges offerts à Yves Le Gallo, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1987.

Taldir Jaffrennou (François), Les "Gallegos" d'Espagne, in An Oaled, n.º 25-27, t. 5, 1929, pp. 698-701.

Valiente Fernández Alicia, La recepción de la cultura portuguesa en la revista Nós, Revista de Filología Románica n.º 24, 2008, pp. 251-262

Vázquez-Monxardín Fernández, Afonso, La Bretagne et la revue Nós, Raigame n.º 52, 2025, pp. 10-31

Villares Ramón (coll.), As olladas dos bretóns sobre Galicia (1966-2016), Galicia-Bretaña. Olladas comparadas, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2020, pp. 15-36.

LEVRLENNADUR BERR :

Castro Xavier, Juana Jesus de., *Le Galicianisme et l'EMSAV entre 1850 et 1945*. In: Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest. Tome 94, numéro 3, 1987, pp. 325-45

Choplin Cédric et coll., *La littérature en langue bretonne des origines à nos jours*, Les Montagnes Noires, 2024

Cloarec Fulup, *Le Celtisme dans « Nos », revue galicienne [1920-1936]*, mémoire de maîtrise espagnol, Dir. Bernard Gonidec, Rennes 2, 1969

Denez Gwendal & Hupel Erwan, *An Attempt to Renew Breton Literature*, Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium, Vol. 29, Harvard, 2009, pp.70-80

Domingues Caroline, *Les voies de l'identité galicienne : des médias à l'ibérisme*, Cahiers de civilisation espagnole contemporaine [En ligne], Spécial 4, 2024, (en ligne 11/05/24, consulté 08/03/26) https://doi.org/10.4000/11uwm

Hupel Erwan, *Gwalarn - Histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne*, thèse de doctorat, Rennes, U.H.B., 2010.

Maria Lopo, *L'imaginaire celtique en Galice : littérature et identité,* in Bévant Y., Denis G., Le Bihan H., Cultures, langues et imaginaires de l'arc altnatique, TIR-CRBC, 2010, p.39-47

Novo Olga, *A la recherche du rêve celte : voyages de Galiciens en Bretagne*, in Le celtisme et l'interceltisme aujourd'hui - Actes du colloque de Lorient (11-12/10/2010), TIR-CRBC, 2012, pp.207-15

(Apud) Novo Olga, *Castelao no bosque de cruceiros. A viaxe a Bretaña de 1929*, Moenia, n°16, 2011, p. 21.

Omnès Robert, *La Galice : une Bretagne ibérique*, in Etudes sur la Bretagne et les pays celtiques : mélanges offerts à Yves Le Gallo, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1987.

Taldir Jaffrennou (François), *Les "Gallegos" d'Espagne,* in An Oaled, n°25-27, t.5, 1929, pp. 698-701.

Valiente Fernández Alicia, *La recepción de la cultura portuguesa en la revista Nós,* Revista de Filología Románica n°24, 2008, pp.251-262

Vázquez-Monxardín Fernández, Afonso, *La Bretagne et la revue Nós*, Raigame n°52, 2025, pp.10-31

Villares Ramón (coll.), *As olladas dos bretóns sobre Galicia (1966-2016)*, Galicia-Bretaña. Olladas comparadas, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2020, pp. 15-36.

castellano

français

TRAS OS PASOS DE CASTELAO NA BRETAÑA

WAR ROUDOÙ CASTELAO E BREIZH

Robert Neal Baxter Ford

Ed. Asociación Breizh Galiza, 2026

Embannet gant Asociación Breizh-Galiza, 2026

Este libro, ricamente ilustrado con fotografías orixinais cedidas gratuitamente por moitas amigas e amigos da Bretaña e da Galiza, insírese de cheo dentro do elenco de actividades organizadas pola Asociación Breizh Galiza desde a súa creación en 2023 e que teñen por obxectivo difundir a cultura da Bretaña na Galiza e estreitar os lazos entre os nosos dous pobos irmáns. Bo exemplo diso é a participación desde a Galiza na *Redadeg*, carreira a prol da lingua bretoa, en paralelo co apoio organizado desde a Bretaña a prol do galego con motivo do Día das Letras Galegas. Ao igual que a anterior publicación de *Brezhoneg, lingua celta da Bretaña*, a primeira gramática dunha lingua celta en galego da man do mesmo autor, así como os *festoù-deiz* (foliadas diúrnas) que organiza a Asociación, este novo libro contou co apoio da Rexión Bretaña.

Máis especificamente, o libro nace cun duplo propósito, dirixido á vez ao público galego e ao público bretón, razón pola cal está redactado integramente na tres linguas; galego, bretón e francés.

Por un lado, pretende contribuír a dar a coñecer a personaxe chave de Castelao na Bretaña, destacando a súa querenza pola Bretaña, e en cuxo ideario a similitude entre as cruces de pedras da Bretaña e da Galiza, como expresión máxima da arte popular que alicerza a cultura de ambos pobos, formaría un elo inquebrantábel que se mantería ao longo da súa vida, desde a súa visita a Bretaña que daría pé á

Al levr-mañ, ennañ luc'hskeudennoù diembann a-leizh bet roet evit mann gant kalz a vignon.ez.ed eus Breizh ha Galiza, a gav e blas e-touez an oberoù all kaset da-benn gant ar Gevredigezh Breizh-Galiza abaoe ma oa bet krouet e 2023, ganti da bal brudañ sevenadur Breizh e Galiza ha kreñvaat al liammoù etre hon div bobl gar. Ur skouer vat eus al labour-se eo ar fed m'eo bet kemeret perzh er Redadeg e Galiza, kenkoulz hag ar c'hengred e Breizh gant ar galizeg da-geñver Devezh ar Yezh. Dres evel ar wezh kent ma oa bet embannet al levr *Brezhoneg, lingua celta da Bretaña*, yezhadur kentañ ur yezh keltiek e galizeg savet gant an hevelep den, hep ankounac'haat ar festoù-deiz aozet gant ar Gevredigezh, e c'hellez al levr-mañ dont er-maez a-drugarez da sikour Rannvro Breizh.

Savet eo bet al levr-mañ gantañ daou bal pennañ, da lâret eo talvezout koulz d'al lennerion.ezed e Breizh hag are re e Galiza. Setu perak eo teiryezhek penn-da-benn, e galizeg, brezhoneg ha galleg.

Diouzh un tu e fell dezañ brudañ Castelao, arzour, skrivagner ha politikour a-bouez-kenañ e Galiza, e Breizh, o lakaat war wel ar garantez a vage ouzh Breizh. Hervezañ, an heñvelderioù etre ar c'hroazioù-maen a gaver e Breizh hag a re e Galiza a dalvez da linenn-stur o liammañ anezhe an eil ouzh eben. Evitañ e vanas bev al liamm didorr kenetreze o-div a-hed e vuhez adalek an dro a reas e Breizh,

Abadía de Beaupozh. FOTO: SILVIA CASTRO
Abati Boporzh. FOTO : SILVIA CASTRO

magnifica obra mestra *As cruces de pedra na Bretaña* que viu a luz en 1930 e que culminaría na publicación póstuma da súa derradeira obra, *As cruces de pedra na Galiza* en 1950. Así, non se debe entender este estudio como unha obra de importancia menor dentro do conxunto da obra de Castelao, senón como un elemento permanentemente subxacente e mesmo fulcral, tal e como o expresou nas súas propias palabras: "Dende fai bastantes anos veño recollendo materiales para un próisimo libro en col dos cruceiros galegos, cavilando sempre nun lonxano estudo comparativo das cruces de pedra dos Fisterres, que virá cando se coñezan ben por separado. Non se podería falar dos nosos cruceiros sen ter visitado primeiramente a Bretaña, e alá fun."

Neste empeño urxente de divulgar este egrexio personaxe galego axúdanos a achegarnos á figura de Castelao o texto do profesor de filosofía e historiador estradense, Xoán Carlos Garrido, que leva por título *Desde a fin do mundo até un mundo sen fin*, que abre coas seguintes palabras cuxa importancia non pasa desapercibida: "Castelao asumiu a análise dos cruceiros como unha obriga militante inserida dentro da división do traballo que no proxecto colectivo do nacionalismo e concretamente no Seminarios de Estudos Galegos, tiña por obxectivo coñecer, divulgar e poñer en valor o noso."

savet gantañ a-benn neuze e oberenn veurdezus *As cruces de pedra na Bretaña* a deuas er-maez e 1930, betek e oberenn diwezhañ *As cruces de pedra na Galiza* embannet e 1950 goude ma oa aet d'anaon. Neuze, ne dleer ket sellout ouzh ar studiadenn-mañ evel un oberenn a-eil renk e-korf oberenn hollek Castelao, met kentoc'h evel un elfenn a-bouez-kenañ, ur fulenn a o skediñ drezi-holl, evel ma skrivas eñ e-unan : « Abaoe un toullad bloavezhioù on bet o tastum dafar evit ul levr en dazont diwar-benn kalvarioù Galiza, o prederiañ bepred war ur studiadenn pelloc'h o keñveriañ ar c'hroazioù-maen a gaver e Pennoù ar Bed, hag a c'hellin kas da-benn pa teuin a-benn d'o anavezout mat pep hini diouzh e du. N'heller ket komz diwarbenn hon c'hroazioù-ni hep bezañ gweladennet Breizh da-gentañ, ha neuze ec'h in di ».

Evit kompren gwelloc'h doare-soñjal ar Galizad dibar-se e kaver el levr-mañ ur pennadig-skrid savet gant Xoán Carlos Garrido, kelenner war ar brederouriezh hag istorour eus A Estrada, gantañ da ditl *Castelao: adalek fin ar bed betek ur bed hep fin*. Digeriñ a ra gant ar gerioù a-bouez-kenañ-mañ: « Evit Castelao e oa dielfennadur ar c'hroazioù-maen un dlead stourm, ul lodenn eus al labour personel a ranke kas da benn hini pe hini e diabarzh raktres a-stroll ar vroadelouriezh en he fezh, ha resisoc'h e-barzh

Rescatar do esquecemento esta obra, desde hai décadas esgotada e inaccesíbel ao público, resulta ser unha tarefa imprescindíbel para entender Castelao desde todas as vertentes da súa obra sen parangón, á vez polifacética e internamente coherente, que verte desde a política até a literaria e a gráfica, pasando, como neste caso, por unha escrupulosidade técnica que nada ten que envexar á etnografía moderna. De feito, cabe destacar que é grazas a esta súa obra rica en detalles que sabemos dalgúns pormenores que xa ficaron borrados co paso do tempo, como a policromía dalgúns megálitos como o menhir cristianizado de Sant-Uzeg (Saint-Uzec) duns 7 metros de alto en Pleuveur-Bodoù (Pleumeur-Bodou), ou mesmo dalgunhas cruces xa desaparecidas da súa localización orixinal. Todo froito do inxente esforzo que debía supor recorrer a Bretaña durante semanas a pé en compañía de Virxinia Pereira á altura de finais dos anos 20 do século pasado. Trátase, pois, dun legado que non se debe subestimar e que merecía máis que a pena sacar da escuridade onde ficara enterrada durante tanto tempo.

Menhir de Sant-Uzeg. FOTO: ISABELLE KERDUDO
Kalvar Sant-Uzeg. FOTO : ISABELLE KERDUDO

Polo outro lado, o libro permite dar cumprida resposta ás repetidas demandas de galegas e galegos ante a perspectiva de planificaren unha inminente viaxe á Bretaña, motivo que explica un formato intencionalmente axeitado para o levar no peto ao percorrer o país. Deste xeito, preséntase brevemente a Bretaña e a súa división en diferentes 'países' tradicionais (coincidentes cos históricos bisbados) co afán de permitir coñecer a esencia da Bretaña como nación de seu, de xeito turístico, mais sen caer na trampa de a presentar como 'rexión celta de Francia'.

Para atender estes necesidades tan diversas mais asemade complementarias, o libro divídese en dúas partes diferenciadas. Na primeira delas, recompílanse de xeito sistemático todos os debuxos de Castelao tal e como figuraban

framm Bodad ar Studioù Galizek, gantañ da bal kompren, skignañ ha talvoudekaat ar studioù diwar-benn kement tra a denn d'ar vro ha d'ar vroad ».

Chomet e oa bet diembann al levr-mañ abaoe dekvedoù siwazh, diviet ha diaestre e gaout da lenn. Ret bras e oa neuze e reiñ d'anaout adarre evit gallout kompren Castelao en un doare hollek o derc'hel kont eus pep tu eus e labour krouiñ ken liesdoare-all, koulz war tachenn ar politikerezh ha war hini al lennegezh pe c'hoazh al livañ hag an tresañ hag, ez-resis evit a sell ouzh al levr-mañ, an aked teknikel a-live gant an denoniezh skiantel a-vremañ. Ret eo anzav ivez eo a-drugarez da binvidigezh ar munudoù pizh a weler en oberenn-mañ e ouzer stumm orin elfenn pe elfenn, aet da get abaoe gant red an amzer, evel, da skouer, liesliverezh meurvein zo evel hini ar peulvan kristenaet graet Kalvar Sant-Uzeg anezhañ e Pleuveur-Bodoù, war-dro seizh metrad uhelder dezhañ, pe c'hoazh lod all bet cheñchet plas dezhe abaoe. Setu talvoudegezh ar striv divent e ranke bezañ evit Castelao beajiñ dre Vreizh war-droad e-pad sizhunvezhioù e kompagnunezh e wreg, Virxinia Pereira, er bloavezhioù 1920. Ul legad talvoudus an hini eo neuze na ranker ket ispriziañ hag a oa dav e dennañ er-maez eus an deñvalijenn guzh e-lec'h ma oa bet sebeliet abaoe keit-all.

Diouzh an tu all e klask al levr-mañ reiñ respont d'ar goulennoù savet ken alies all gant Galiziz a fell dezhe rakprientiñ ur veaj da Vreizh en dazont. Setu perak e oa bet dibabet a-ratozh ar stumm hedoug resis-mañ, ijinet evit gallout e gas en un doare aes a lec'h da lec'h er c'hodell pa vezer o foetañ bro. Kinnig a ra berr-haberr Breizh hag ar broioù hengounel, gantañ da bal reiñ tro d'an douristed.ezed a C'haliza da anaout Breizh evel m'emañ e gwirionez, ur vroad penn-kil-ha-troad anezhi, ha n'eo ket « korn-bro keltiek ar Frañs ».

na obra orixinal, organizados segundo a localización xeográfica de cada cruceiro, agrupados por 'países' e localidades. Especifícanse tamén as características de cada elemento, indicando a época á cal pertence, xunto coa súa tipoloxía segunda a estabelecida polo propio Castelao (cruceiro, cruz, megálito...), especificando se se trata dunha vista de conxunto ou, en ocasións, dun detalle parcial. Aprovéitase para recuperar e dar prioridade a toponimia endóxena do país en lingua bretoa, xunto coas formas máis coñecidas en francés. Compleméntase, finalmente, cunha serie de explicacións ou lendas complementarias a maiores verbo dalgunhas das cruces.

A segunda parte do libro confórmaa unha especie de guía turística e cultural e convida a descubrir a Bretaña moderna a través das lentes de Castelao.

Tal e como acontece coas cruces de pedra da Galiza, no caso bretón tamén se achan concentradas en determinadas zonas do país, concretamente na parte occidental da Baixa Bretaña, sen se repertoriar ningunha no libro de Castelo na parte máis oriental da Alta Bretaña. No entanto, co afán de facer descubrir a Bretaña histórica no seu conxunto, o libro amplía o alcance da obra orixinal para abranguer os actuais cinco departamentos. Inclúese así tamén a parte que albergou a sede do antigo Ducado da Bretaña, amputada durante o goberno colaboracionista francés de Vichy e que continúa así aínda hoxe malia as repetidas demandas populares a favor da reunificación.

Proponse, pois, un circuíto básico ao redor da Bretaña que se podería acurtar ou prolongar segundo as posibilidades de cada quen, que pasa por nove cidades e vilas de singular interese, partindo en bucle desde a antiga capital, Naoned (Nantes), no sueste, para terminar volvendo pola actual capital administrativa da Rexión, Roazhon (Rennes), pasando por Gwened (Vannes), Kemper (Quimper), Kastellin (Châteaulin), Brest, Montroulez (Morlaix), Lannuon (Lannion) e Gwengamp (Guingamp). Ilústrase o percorrido cun magnífico mapa elaborado ex profeso por Diego Núñez que facilita a visualización gráfica do percorrido, xunto coa localización relativa das cruces de pedra recollidas na obra de Castelao.

Cada unha das nove paradas vén acompañada dunha fotografía contemporánea, xunto cun breve texto explicativo que xira ao redor de catro elementos principais: *Que ver*, onde se recollen os principais atractivos (edificios senllei-

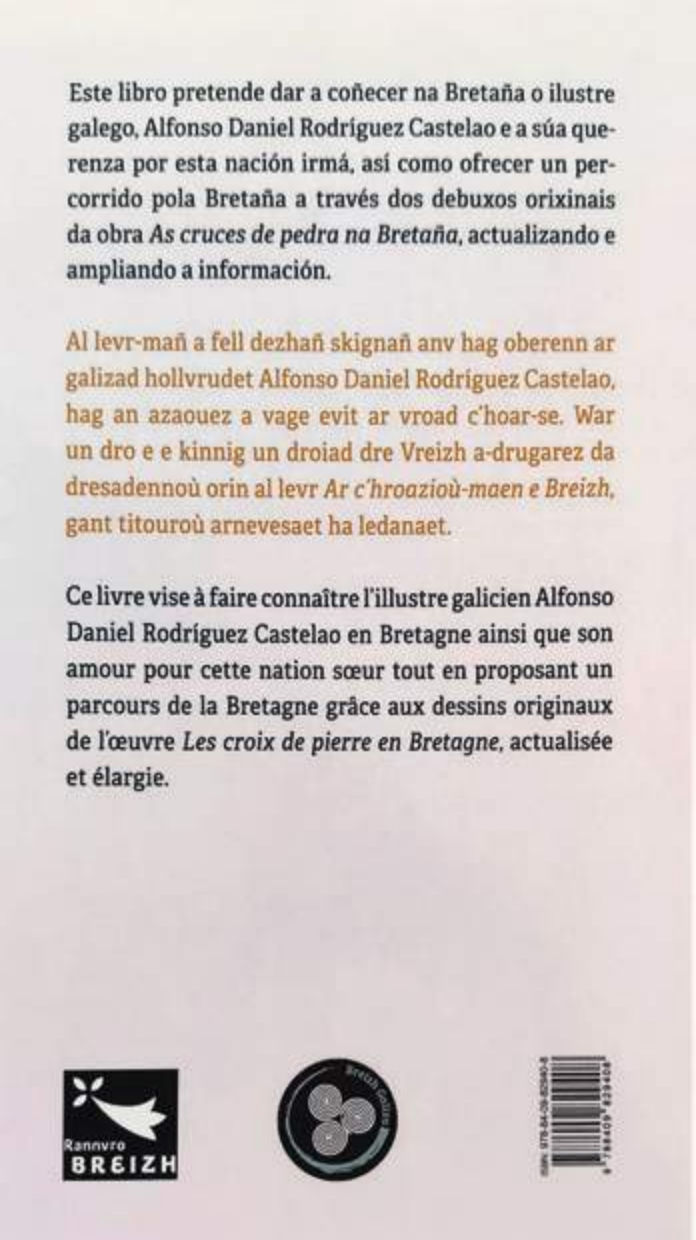
Evit gallout respont d'an ezhommoù ken liesseurt met kempoell-se emañ rannet al levr e div lodenn disheñvel. El lodenn gentañ e kaver ur roll klok eus holl dresadennoù Castelao dres evel en oberenn orin, renket hervez lec'hiadur pep kroaz pe galvar ha kenstrollet dre vroioù ha dre lec'hioù. Resisaat a ra war un dro perzhioù pep elfenn, en ur verkañ ar marevezh hag ar stumm fizikel (kroaz, kalvar, peulvan, h.a.) hervez ar reizhiad implijet gant Castelao e-unan, en ur spisaat hag-eñ e kaver en dresadenn-mañ'n-dresadenn ur sell hollek pe, a-wezhioù, ur munud darnel nemetken. Lakaat a ra splann war-wel ivez lec'hanvadurezh orin ar vro e brezhoneg a-raok ar stummoù anavezetañ e galleg. Klokaet eo bet gant un nebeut displegadurioù ha mojennoù ouzhpenn o tennañ da groaz pe groaz.

Un doare dornlevr touristel ha sevenadurel war un dro eo eil lodenn al levr, kinniget enni danvez evit dizoloiñ Breizh a-vremañ dre selloù Castelao a-gent.

Dres evel ma c'hoarvez gant ar c'hroazioù-maen e Galiza, e Breizh e vezont kavet stank pe stankoc'h e lec'hioù resis zo eus ar vro, dreist-holl e Breizh-Izel, hag abalamour da se ne vez kavet roud ebet anezhe e levr Castelao e Breizh-Uhel. Koulskoude, gant ar c'hoant da lakaat an dud da dizoloiñ Breizh istorel en he fezh eo bet ledanaet tachenn an oberenn orin evit derc'hel kont eus ar pemp departamant a-vremañ. Evel-se e vez kouviet al lennerion.ezed da weladenniñ hen gêrbenn dugelezh Breizh, didroc'het da vare gouarnamant kenlabourer gall Vichy ha manet disrannet diouzh peurrest ar vro dibaoe daoust da c'houlennoù groñs ar bobl a sav a-du gant an adunanidigezh.

Kinniget e vez neuze ur veaj en-dro da bevar c'horn Breizh a c'hallfe bezañ berraet pe ledanaet hervez c'hoantoù pep hini, o tremen dre nav c'hêr pe gêriadenn a-bouez, o loc'hañ eus ar gêr-benn gozh, Naoned, er c'hreisteiz, hag oc'h achuiñ en ur zistreiñ dre gêr-benn velestradurel ar Rannvro a-vremañ, Roazhon, o tremen en ur c'helc'h bras dre Gwened, Kemper, Kastellin, Brest, Montroulez, Lannuon ha Gwengamp. Evit lakaat sklaeroc'h war-wel an hent ha lec'hiañ pep kêr e Breizh e kaver ivez ur gartenn gaer savet a-ratozh gant Diego Núñez, merket warni lec'hiadur pep kroaz-vaen treset gant Castelao en e oberenn.

Evit pep hini eus an nav ehanlec'h e vez kinniget ul luc'hskeudenn a-vremañ hag un destennig verr aozet e peder rann bennañ, d.l.e: *Da welet*, o sevel roll al lec'hioù pennañ a dalvez ar boan anaout (savadurioù dibar, kas-



ros, castelos...); *Lecer*, onde se indican actividades de interese (festivais, mercados semanais...), museos e outros lugares que se poden visitar ou andainas que se poden realizar a pé, etc.; *Outras Visitas*, onde se recomendan outras vilas e lugares de interese no arredores; e as cruces de pedra de Castelao que se poden apreciar nas proximidades de ser o caso.

En definitiva, o libro ofrece de xeito moi conciso e á vez completo unha visión da importancia da obra orixinal de Castelao e unha proposta para coñecer de primeira man o país bretón que Castelao percorreu ha xa case un século, para reforzar o vínculo histórico e que segue a unir as fisterras das nosas dúas nacións irmáns para alén do atlántico.

telloù, h.a.) ; *Dudi*, ma vez komz eus darvoudoù dedennus (gouelioù, marc'hadoù sizhuniek, h.a.), mirdioù ha lec›hioù all a c'heller gweladenniñ pe c'hoazh troioù-bale, h.a.; *Da weladenniñ ivez*, ma vez kinniget kêrioù ha lec'hioù deurus en trowardroioù ; ha kroazioù mein Castelao a c'haller gwelet nepell seul wezh ma vez tu.

E berr gomzoù, al levr-mañ a ginnig ur sell berr-ha-berr met ha klok war un dro war oberenn orin Castelao evit kompren he zalvoudegezh en ur ginnig anaout Breizh evel m'emañ hiziv war-eeun o vont war roudoù Castelao dre an hentoù bet treuzet gantañ tost d'ur c'hantved zo, evit kreñvaat al liammoù istorel a gendalc'h c'hoazh da unaniñ Pennoù ar Bed hon div vroad-ni a bep tu d'ar Meurvor Atlantel.

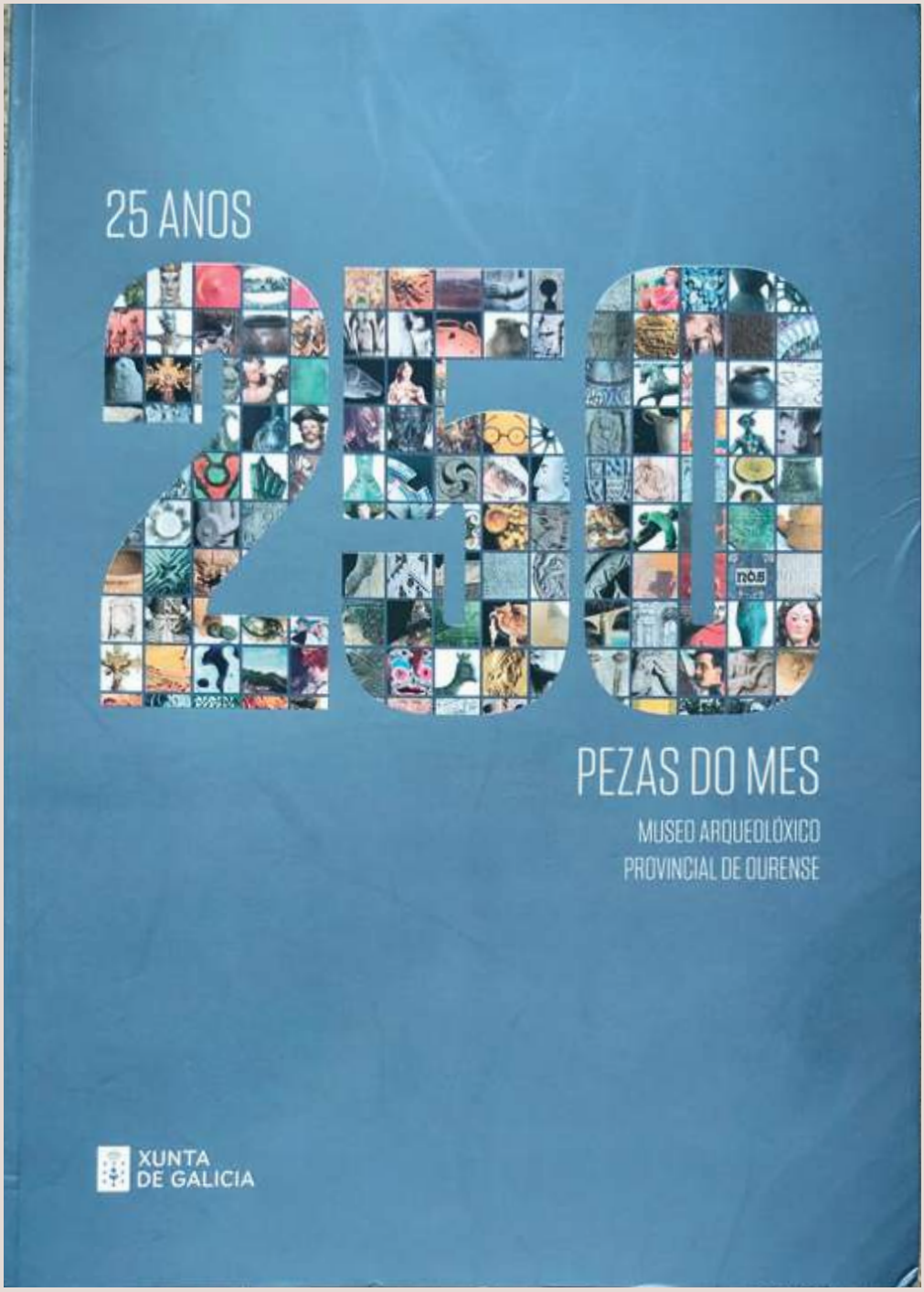
III

A iconografía relixiosa nos Camiños de Ourense

Ar skeudennaoueg relijiel Hentoù Ourense

La iconografía religiosa en los Caminos de Ourense

L'iconographie religieuse sur les Chemins d'Ourense


25 ANOS
250
PEZAS DO MES
MUSEO ARQUEOLÓXICO
PROVINCIAL DE OURENSE
XUNTA
DE GALICIA

castellano

ICONOGRAFÍA RELIXIOSA NAS «PEZAS DO MES» DO MUSEO ARQUEOLÓXICO PROVINCIAL DE OURENSE

ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE DANS LES « PIÈCES DU MOIS » DU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE PROVINCIAL D'OURENSE

Traduction française: Dominique Gérinard

museo.arqueoloxico.provincial.ourense@xunta.gal

María Belén Lorenzo Rumbao
Ana María Veiga Romero
Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense

Entre as actividades orientadas á difusión dos fondos de museos e arquivos está a coñecida como «peza do mes», que ten como finalidade achegar á cidadanía os seus bens máis significativos da exposición permanente, así como tamén aqueles que están nas salas de depósito e que deste modo se exhiben para a súa divulgación, contemplación e goce.

A súa mostra pública é o final dun longo proceso no cal o obxecto é estudado, pode que sometido a intervencións de conservación ou restauración, a análises e métodos de datación, etc. É dicir, trátase dunha vía para dar a coñecer tanto bens singulares e relevantes en si mesmos como os innovadores procedementos e tratamentos aplicados sobre eles.

Na selección da «peza do mes» confluén factores diversos, dende os resultados de investigacións desenvolvidas no propio museo ata contribucións de profesionais externos que, xa sexa no transcurso do seus propios proxectos, xa sexa a proposta do museo, achegan novas perspectivas de interese para a colección, para a propia peza ou mesmo para unha época, período ou xacemento.

En consecuencia, esta actividade constitúe unha oportunidade privilexiada para difundir o coñecemento xerado arredor das coleccións, nun proceso no que interveñen en todo caso diversas áreas do museo: dende o

Parmi les activités destinées à la diffusion des fonds des musées et des archives figure celle dite de la « pièce du mois », dont l'objectif est de rapprocher les citoyens des biens les plus significatifs de l'exposition permanente, ainsi que de ceux conservés dans les réserves, qui sont ainsi présentés au public pour leur divulgation, leur contemplation et leur appréciation.

Sa présentation publique constitue l'aboutissement d'un long processus au cours duquel l'objet est étudié, éventuellement soumis à des interventions de conservation ou de restauration, à des analyses et à des méthodes de datation, etc. Il s'agit, en somme, d'un moyen de faire connaître tant des biens singuliers et remarquables en eux-mêmes que les procédés et traitements innovants qui leur sont appliqués.

La sélection de la « pièce du mois » résulte de la convergence de divers facteurs, depuis les résultats des recherches menées au sein même du musée jusqu'aux contributions de professionnels externes qui, soit dans le cadre de leurs propres projets, soit à la demande du musée, apportent de nouvelles perspectives d'intérêt pour la collection, pour la pièce elle-même ou encore pour une époque, une période ou un site.

En conséquence, cette activité constitue une occasion privilégiée de diffuser les connaissances générées

laboratorio de restauración á biblioteca pasando pola documentación e investigación.

Ao final, a peza é exposta acompañada da información necesaria para que os cidadáns coñezan de forma científica, estética e didáctica o resultado dos traballos desenvolvidos. Esta posta a disposición pública complétase coa edición dun díptico de carácter divulgativo, en formato impreso e dixital, así como cunha breve explicación dirixida aos visitantes un día de cada mes.

Pois ben, o Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense vén mantendo a actividade da «peza do mes» desde o ano 1999. Neste tempo, máis de 280 pezas foron catalogadas e documentadas por especialistas, e o texto de cada unha delas está accesible na páxina Web do museo https://musarqourense.xunta.gal/gl/difusion/peza-do-mes. Delas, cerca do 12% son iconografías de carácter relixioso. Destas eliximos agora trece, entre elas dúas imaxes de Santiago: unha talla en madeira policromada e outra en acibeche.

Non debe sorprender a presenza de imaxes relixiosas neste museo, pois a colección inicial nace no século XIX ao abeiro dos procesos desamortizadores e polo seu carácter provincial foi incorporando pezas das belas artes e das artes decorativas.

As obras seleccionadas nesta ocasión entendemos constitúen unha boa representación dos bens deste tipo presentes na colección á par que son testemuña da variedade e interese da mesma.

En efecto, no seu conxunto abranguen desde o século X ata o XVIII; polo tipo de ingreso unhas proceden das desamortizacións do século XIX, outras son doazón de particulares e unha delas encontrada nunha escavación arqueolóxica. Pola súa parte, o elenco de talleres do que proceden é así mesmo representativo da colección: Juan de Angés, Juan de Juni, Jaques de París, obradoiros de Limoges, Martínez de Montánchez ou Mateo de Prado.

BENS SELECCIONADOS

Presentamos aquí unha mostra representativa da iconografía relixiosa difundida a través das máis de

autour des collections, dans un processus auquel participent, dans tous les cas, différents services du musée : du laboratoire de restauration à la bibliothèque, en passant par les départements de documentation et de recherche.

Au terme de ce processus, la pièce est exposée accompagnée des informations nécessaires afin que les visiteurs puissent en connaître, de manière scientifique, esthétique et didactique, les résultats des travaux réalisés. Cette mise à disposition du public est complétée par l'édition d'un dépliant à caractère divulgatif, en format imprimé et numérique, ainsi que par une brève présentation destinée aux visiteurs un jour par mois.

Ainsi, le Musée Archéologique Provincial d'Ourense maintient l'activité de la « pièce du mois » depuis 1999. Durant cette période, plus de 280 pièces ont été cataloguées et documentées par des spécialistes, et le texte correspondant à chacune d'elles est accessible sur le site Web du musée https://musarqourense.xunta.gal/gl/difusion/peza-do-mes. Parmi celles-ci, près de 12 % relèvent d'une iconographie à caractère religieux. Nous en avons sélectionné ici treize, parmi lesquelles figurent deux images de saint Jacques : une sculpture en bois polychrome et une autre en jais.

La présence d'images religieuses dans ce musée ne doit pas surprendre, car la collection initiale est née au XIXe siècle dans le contexte des processus de désamortisation, et, en raison de son caractère provincial, elle a progressivement intégré des pièces relevant des beaux-arts et des arts décoratifs.

Les œuvres sélectionnées à cette occasion constituent, selon nous, une bonne représentation de ce type de biens présents dans la collection, tout en témoignant de sa variété et de son intérêt.

En effet, dans leur ensemble, elles couvrent une période allant du Xe au XVIIIe siècle ; quant à leur mode d'entrée dans les collections, certaines proviennent des désamortisations du XIXe siècle, d'autres sont des dons de particuliers, et l'une d'entre elles est issue d'une fouille archéologique. Par ailleurs, l'éventail des ateliers dont elles proviennent est également représentatif de la collection : Juan de Angés, Juan de Juni, Jaques de París, ateliers de Limoges, Martínez de Montánchez ou Mateo de Prado.

duascentas «pezas do mes» que leva dado a coñecer o Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.

Relevo da Adoración dos Reis Magos

Fins do século X
Granito
58 × 53,5 × 25,5 cm
San Xoán de Camba, Castro Caldelas, Ourense
Núm. inv. CE000175

O mosteiro de San Xoán de Camba está documentado desde o ano 963, cando o seu fundador, o bispo Diego, fai entrega do mesmo e das súas posesións á sé asturicense. En 1897, o bispo de Astorga doa ao museo os únicos restos conservados: unha xanela xeminada con arcos de ferradura e dous relevos figurados.

Un deles representa unha escena de discutida interpretación. O outro, o presente, reproduce a pasaxe da Adoración dos Magos, reducido ás figuras esenciais: a Virxe entronizada co Neno e os tres Reis ofrecendo presentes. A posición xenuflexa dun deles supón unha novidade iconográfica que terá continuidade posterior. A súa labra é tosca, con rostros apenas definidos por incisións e formas redondeadas. A composición segue modelos paleocristiáns e marca a transición cara ao románico pleno polo seu volume acusado e a superación da talla a bisel.

Nosa Señora do Refuxio

Último terzo do século XII
Madeira policromada
70 x 23 cm
Compostilla, Ponferrada, León
Núm. inv. CE000286

O tema da Virxe co Neno é un dos máis importantes da escultura relixiosa medieval. Dentro desta tradición románica destaca o modelo coñecido como *Sede Sapientiae*, no que María aparece sentada nun trono, hierática e frontal, sostendo o Neno e mostrándoo ao mundo como Salvador.

Nosa Señora do Refuxio é un claro exemplo desta espiritualidade: solemne e serena, toma o seu nome do seu lugar de procedencia, capela de refuxio e oración, e paso obrigado para os peregrinos que debían cruzar os ríos Sil e Boeza camiño de Compostela, ao seu paso polo Bierzo.

Realizada en madeira e tea, mantén excepcionalmente a súa policromía orixinal, aplicada mediante temple ao ovo e pigmentos minerais naturais, o que permite analizar con detalle os criterios cromáticos do románico. As cores vivas —vermellas, azuis e douradas— reforzan a sacralidade da figura e a súa función litúrxica.

BIENS SÉLECTIONNÉS

Nous présentons ici un échantillon représentatif de l'iconographie religieuse diffusée à travers les plus de deux cents « pièces du mois » que le Musée Archéologique Provincial d'Ourense a fait connaître jusqu'à présent.

Relief de l'Adoration des Mages

Fin du Xe siècle
Granite
58 × 53,5 × 25,5 cm
San Xoán de Camba, Castro Caldelas, Ourense
N° inv. CE000175

Le monastère de San Xoán de Camba est attesté dès l'an 963, lorsque son fondateur, l'évêque Diego, en fait don, avec ses possessions, au siège d'Astorga. En 1897, l'évêque d'Astorga donna au musée les seuls vestiges conservés : une fenêtre géminée à arcs en fer à cheval et deux reliefs figurés.

L'un d'eux représente une scène d'interprétation discutée. L'autre, celui-ci, reproduit l'épisode de l'Adoration des Mages, réduit aux figures essentielles : la Vierge trônant avec l'Enfant et les trois Rois offrant des présents. La position à genoux de l'un d'eux constitue une nouveauté iconographique qui connaîtra une postérité. La taille est fruste, avec des visages à peine définis par des incisions et des formes arrondies. La composition suit des modèles paléochrétiens et marque la transition vers le plein roman par son volume accusé et le dépassement de la taille en biseau.

Cristo esmaltado

Séculos XII-XIII
Cobre esmaltado
14,3 x 8,5 cm
Razamonde, Cenlle, Ourense
Núm. inv. CE000701

Este pequeno Cristo crucificado, tradicionalmente adscrito aos obradoiros de Limoxes, foi posiblemente feito para unha cruz de altar. Realizado en esmalte *champlevé* aparece triunfante, vivo e coroado, segundo unha iconografía xa consolidada no século V. Esta visión de Cristo como Rei de Reis acadou a súa madurez iconográfica no románico, que o representa sobre a cruz con catro cravos, vestido cunha túnica talar ou *perizonium*. É o Cristo de Cluny, o que conduce as Cruzadas e o que protexe o Camiño.

Entre os séculos XII e XIII, Limoxes consolidouse como un importante centro produtor de esmalte escavado, arredor da igrexa de San Marcial, que abasteceu a toda Europa con producións en serie. A técnica, baseada na aplicación de pasta vítrea coloreada sobre ocos practicados no metal,

Notre-Dame du Refuge

Dernier tiers du XIIe siècle
Bois polychrome
70 × 23 cm
Compostilla, Ponferrada, León
N° inv. CE000286

Le thème de la Vierge à l'Enfant est l'un des plus importants de la sculpture religieuse médiévale. Dans cette tradition romane se distingue le modèle connu sous le nom de *Sedes Sapientiae*, dans lequel Marie apparaît assise sur un trône, hiératique et frontale, tenant l'Enfant et le montrant au monde comme Sauveur.

Notre-Dame du Refuge constitue un exemple clair de cette spiritualité : solennelle et sereine, elle tire son nom de son lieu d'origine, une chapelle de refuge et de prière, passage obligé pour les pèlerins qui devaient traverser les rivières Sil et Boeza en route vers Compostelle, à travers le Bierzo.

Réalisée en bois et en toile, elle conserve exceptionnellement sa polychromie d'origine, appliquée à la détrempe à l'œuf avec des pigments minéraux naturels, ce qui permet d'analyser en détail les critères chromatiques du roman. Les couleurs vives — rouges, bleus et ors — renforcent la sacralité de la figure et sa fonction liturgique.

Christ émaillé

XIIe-XIIIe siècles
Cuivre émaillé
14,3 × 8,5 cm
Razamonde, Cenlle, Ourense
N° inv. CE000701

Ce petit Christ crucifié, traditionnellement attribué aux ateliers de Limoges, fut probablement réalisé pour une croix d'autel. Exécuté en émail champlevé, il apparaît triomphant, vivant et couronné, selon une iconographie déjà établie au Ve siècle. Cette vision du Christ comme Roi des Rois atteint sa maturité iconographique à l'époque romane, qui le représente sur la croix avec quatre clous, vêtu d'une tunique talaire ou *perizonium*. C'est le Christ de Cluny, celui qui guide les Croisades et protège le Chemin.

Entre les XIIe et XIIIe siècles, Limoges s'impose comme un important centre de production d'émaux champlevés, autour de l'église de Saint-Martial, alimentant toute l'Europe en productions en série. La technique, fondée sur l'application de pâte vitreuse colorée dans des cavités creusées dans le métal, atteint à l'époque romane son apogée, permettant la réalisation de pièces somptueuses à moindre coût.

alcanzou no románico o seu máximo esplendor, permitindo elaborar pezas suntuosas a un custo inferior.

Virxe Gloriosa

Segunda metade do século XIV
Marfil
8 x 5 cm
Núm. inv. CE000380

Placa de marfil pertencente a un tríptico, realizada probablemente en talleres franceses, na que se representa a figura da Virxe Gloriosa co Neno, rodeada de anxos turiferarios. María, en actitude rexia e maternal, divide o espazo baixo unha arcada gótica. O marfil está finamente tallado, o que se reflicte nun minucioso tratamento dos pregues da roupaxe e na delicadeza dos rostros, o que evidencia a pericia do taller e a intención de conferir á obra un carácter devocional. A escena combina solemnidade e tenrura, características da devoción mariana tardogótica e do gusto dunha nova sociedade máis refinada e palaciana, na que María se mostra humana e próxima.

De acordo coa clasificación proposta por Koechlin, esta placa inscríbese dentro do grupo das *Madonnas* en Maxestade con acompañamento anxelical e arcadas complexas, caracterizado pola presenza de anxos en actitude de servizo litúrxico.

Vierge Glorieuse

Seconde moitié du XIVe siècle
Ivoire
8 × 5 cm
N° inv. CE000380

Plaque d'ivoire appartenant à un triptyque, réalisée probablement dans des ateliers français, représentant la Vierge Glorieuse à l'Enfant, entourée d'anges thuriféraires. Marie, dans une attitude à la fois royale et maternelle, organise l'espace sous une arcature gothique. L'ivoire est finement sculpté, ce qui se traduit par un traitement minutieux des plis des vêtements et la délicatesse des visages, révélant la maîtrise de l'atelier et la volonté de conférer à l'œuvre un caractère dévotionnel. La scène conjugue solennité et tendresse, caractéristiques de la dévotion mariale du gothique tardif et du goût d'une société nouvelle, plus raffinée et palatiale, dans laquelle Marie apparaît humaine et proche.

Selon la classification proposée par Koechlin, cette plaque s'inscrit dans le groupe des Madones en majesté avec accompagnement angélique et arcatures complexes, caractérisé par la présence d'anges en attitude de service liturgique.

Santiago Peregrino

Séculos XIV-XVI
Acibeche
3,2 × 1,6 × 0,7 cm
As Burgas, Ourense
Núm. inv. DX0900/5

Nas Burgas de Ourense, importante enclave termal xa en época romana, apareceu esta pequena peza, cunha perforación que indica que foi ensartada, probablemente nun rosario. A súa presenza nunha antiga calzada medieval revela o paso de peregrinos que atopaban nestas augas descanso e curación.

A figura de Santiago como peregrino converteuse a partir da Idade Media nun dos símbolos máis recoñecibles do Camiño, sendo guía espiritual dos camiñantes. O apóstolo represéntase cunha longa túnica, zurrón cruzado ao peito, bordón na man e a cuncha de vieira no sombreiro.

Arredor deste universo xacobeo floreceu en Compostela a artesanía do acibeche, un lignito negro ao que se lle atribuían propiedades protectoras. Coa chegada masiva de peregrinos, os talleres especializáronse na elaboración de amuletos, medallas e rosarios que conxugan relixiosidade e crenzas populares.

Saint Jacques pèlerin

XIVe-XVIe siècles
Jais
3,2 × 1,6 × 0,7 cm
As Burgas, Ourense
N° inv. DX0900/5

À As Burgas d'Ourense, important site thermal dès l'époque romaine, fut découverte cette petite pièce, percée pour être enfilée, probablement dans un chapelet. Sa présence sur une ancienne voie médiévale révèle le passage de pèlerins qui trouvaient dans ces eaux repos et guérison.

La figure de saint Jacques comme pèlerin devient, à partir du Moyen Âge, l'un des symboles les plus reconnaissables du Chemin, en tant que guide spirituel des marcheurs. L'apôtre est représenté avec une longue tunique, une besace en bandoulière, un bourdon à la main et la coquille Saint-Jacques sur le chapeau.

Autour de cet univers jacquaire s'épanouit à Compostelle l'artisanat du jais, un lignite noir auquel on attribuait des propriétés protectrices. Avec l'arrivée massive de pèlerins, les ateliers se spécialisèrent dans la fabrication d'amulettes, médailles et chapelets mêlant religiosité et croyances populaires.

Panneau de triptyque

Jaques de París. « Maître de Sobrado »
Milieu du XVIe siècle
Bois doré et polychrome
41,5 × 17,5 × 2 cm
N° inv. CE000669

Durant une grande partie du XVIe siècle, la sculpture à Ourense fut dominée par des artistes étrangers, parmi lesquels le « Maître de Sobrado ». Lié au cercle de Juni, il put se former à León avant de s'établir en Galice, où il développa une intense activité, notamment à Ourense.

Le présent panneau appartenait probablement à un oratoire privé. Sur l'avers figure un relief de la Vierge des Douleurs, debout sur le Golgotha, les mains en prière, sous un arc créant un effet de profondeur. Son corps adopte un violent contrapposto maniériste, très caractéristique du sculpteur. Le visage, aux yeux emplis de larmes, exprime un fort pathétisme.

Au revers, la scène peinte de l'Annonciation contraste par son minutieux détail. Marie est représentée dans une riche chambre avec dais et tentures. Le soin apporté aux tissus confère une grande vraisemblance à la scène, qui associe dévotion et vie quotidienne dans une œuvre d'un grand raffinement.

Porta de tríptico

Jaques de París. «Mestre de Sobrado»

Mediados do século XVI

Madeira estufada e policromada

41,5 × 17,5 × 2 cm

Núm. inv. CE000669

Durante boa parte do XVI, a escultura ourensá estivo dominada por artistas estranxeiros, entre eles o chamado «Mestre de Sobrado». Vinculado ao círculo de Juni, puido formarse en León antes de establecerse en Galicia, onde desenvolveu unha intensa actividade, especialmente en Ourense.

A presente táboa pertencía probablemente a un oratorio privado. No anverso presenta un relevo coa Dolorosa, de pé sobre o Gólgota, coas mans en oración, baixo un arco que crea sensación de profundidade. O seu corpo adopta un violento contraposto manierista, moi característico do escultor. O rostro, cos ollos cheos de bágoas, transmite un forte patetismo.

No reverso, a escena pintada da Anunciación contrasta polo seu detallismo. María sitúase nun rico dormitorio con dosel e cortinados. A coidada representación dos tecidos achega verosimilitude á escena, que combina devoción e vida cotiá nunha obra de grande refinamento.

Notre-Dame de la Conception

Juan de Juni (1506-1577)

Vers 1577

Bois polychrome

127 × 50 × 37 cm

Ancien couvent de San Francisco, Ourense

N° inv. CE000285

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, Ourense constitue le principal foyer de la Renaissance galicienne, grâce à des artistes étrangers qui introduisent un nouveau langage sculptural. Parmi eux se distingue Juan de Juni, sculpteur d'origine française, actif en Castille, dont l'influence maniériste atteint la Galice à travers des disciples comme le « Maître de Sobrado », Jaques de París, ainsi que par des œuvres directes de grande qualité. Cette Immaculée en est un exemple manifeste, mentionnée dans son testament de 1577 comme commande d'Inés Pérez de Belmonte.

Elle représente la Vierge debout, tenant un livre ouvert dans la main gauche ; dans la droite, elle porterait le lys, symbole de pureté. La sculpture se distingue par son mouvement hélicoïdal caractéristique,

Nosa Señora da Concepción

Juan de Juni (1506-1577)

Ca. 1577

Madeira policromada

127 x 50 x 37 cm

Antigo Convento de San Francisco, Ourense

Núm. inv. CE000285

Na segunda metade do século XVI Ourense é o principal núcleo do Renacemento galego, grazas a artistas estranxeiros que introducen unha nova linguaxe escultórica. Entre eles destaca Juan de Juni, escultor de orixe francesa, activo en Castela, cuxo influxo manierista chega a Galicia a través de discípulos como o «Mestre de Sobrado», Jaques de París, e por obras directas de gran calidade. Claro exemplo é esta Inmaculada, documentada no seu testamento de 1577 como encargo de Inés Pérez de Belmonte.

Presenta á Virxe de pé, co libro aberto na man esquerda; na dereita portaría o ramo de azucenas, símbolo de pureza. A talla destaca polo característico movemento helicoidal, cunha perna profundamente avanzada sobre a media lúa e a serpe. As roupaxes envólvena en ampulosas masas de pregues redondeados que reflicten a serenidade expresiva da etapa final de Juni, potenciada por unha policromía que reforza a naturalidade desta excelente obra.

San Diego de Alcalá

Atribuíble a Juan de Angés, O Mozo, ou ao seu círculo

1589-1597

Madeira estufada e policromada

83 × 30 × 16 cm

Antiga igrexa de San Francisco, Ourense

Núm. inv. CE003631

Constitúe un exemplo temperán da rápida difusión acadada pola iconografía do santo franciscano tras a súa canonización en 1588, que o representa en actitude de recoller o hábito co pan milagrosamente convertido en flores, símbolo da súa caridade.

A atribución da obra vincúlase á actividade documentada de Juan de Angés na catedral de Ourense, en consonancia co auxe artístico ourensán do século XVI. Angés era de orixe leonesa e formouse no ambiente artístico de Castela, o que explica a súa sólida base técnica e a influencia do estilo de grandes mestres como Juan de Juni.

A imaxe presenta un lixeiro contraposto, moi manierista, con trazos anatómicos definidos. Sobresae a súa policromía orixinal, un refinado estufado de motivos vexetais, enriquecido con grotescos e *putti* nas orladuras. Exemplifica a influencia decisiva da escola castelá na imaxinería sacra da época.

avec une jambe fortement avancée sur le croissant de lune et le serpent. Les draperies l'enveloppent en masses amples de plis arrondis, traduisant la sérénité expressive de la dernière période de Juni, renforcée par une polychromie qui accentue le naturalisme de cette œuvre remarquable.

Saint Diego d'Alcalá

Attribuable à Juan de Angés le Jeune ou à son entourage

1589-1597

Bois doré et polychrome

83 × 30 × 16 cm

Ancienne église de San Francisco, Ourense

N° inv. CE003631

Il s'agit d'un exemple précoce de la rapide diffusion de l'iconographie du saint franciscain après sa canonisation en 1588, le représentant recueillant son habit avec le pain miraculeusement transformé en fleurs, symbole de sa charité.

L'attribution de l'œuvre est liée à l'activité documentée de Juan de Angés dans la cathédrale

Táboa coa Adoración dos pastores

Alonso Martínez de Montánchez (activo entre 1594 e 1615)

1605-1608

Madeira de nogueira branca

61 × 50 cm

Mosteiro de Santa María, Montederramo, Ourense

Núm. inv. DX0449

É unha das pezas máis fermosas do coro de Montederramo, un dos conxuntos escultóricos máis complexos do Renacemento galego, cun amplo programa iconográfico centrado na Redención.

O seu autor, de orixe portuguesa, é unha figura clave do manierismo ecléctico en Galicia, cun obradoiro que deixou obras de grande calidade.

A escena representa o Nacemento nunha corte sinxela: o Neno, centro simbólico, espido sobre o presebe, María axeonllada, San Xosé de pé cunha candea, e dous pastores inclinados en adoración; un anxo sobrevoa a escena cunha filacteria, como enlace visual entre ceo e terra. O boi e o asno asoman apenas as súas cabezas, seguindo as recomendacións do Concilio de Trento.

A composición, equilibrada, transmite serenidade e recollemento e aínda que conserva un certo arcaísmo, o tratamento dos panos e as figuras estilizadas crean un ritmo visual dinámico que preludia o Barroco.

d'Ourense, en lien avec l'essor artistique de la ville au XVIe siècle. D'origine léonaise, Angés se forma dans le milieu artistique castillan, ce qui explique sa solide formation technique et l'influence de grands maîtres comme Juan de Juni.

L'image présente un léger contrapposto, très maniériste, avec des traits anatomiques définis. Sa polychromie originale se distingue particulièrement : un délicat estofado à motifs végétaux, enrichi de grotesques et de putti dans les bordures. Elle illustre l'influence décisive de l'école castillane dans l'imagerie sacrée de l'époque.

Panneau avec l'Adoration des bergers

Alonso Martínez de Montánchez (actif entre 1594 et 1615)

1605-1608

Bois de noyer blanc

61 × 50 cm

Monastère de Santa María, Montederramo, Ourense

N° inv. DX0449

Il s'agit de l'une des pièces les plus remarquables du chœur de Montederramo, l'un des ensembles sculpturaux les plus complexes de la Renaissance galicienne, avec un vaste programme iconographique centré sur la Rédemption.

Son auteur, d'origine portugaise, est une figure clé du maniérisme éclectique en Galice, à la tête d'un atelier qui produisit des œuvres de grande qualité.

La scène représente la Nativité dans un cadre simple : l'Enfant, centre symbolique, nu sur la mangeoire ; Marie agenouillée ; saint Joseph debout tenant une chandelle ; deux bergers inclinés en adoration ; un ange survole la scène avec un phylactère, servant de lien visuel entre ciel et terre. Le bœuf et l'âne apparaissent à peine, conformément aux recommandations du concile de Trente.

La composition, équilibrée, transmet sérénité et recueillement ; bien qu'elle conserve un certain archaïsme, le traitement des drapés et les figures élancées créent un rythme visuel dynamique annonçant le Baroque.

Relief du Mariage de la Vierge

Attribuable à Mateo de Prado

Milieu du XVIIe siècle

Bois polychrome

Relevo dos Desposorios da Virxe

Atribuible a Mateo de Prado

Mediados do século XVII

Madeira policromada

64 × 73 cm

Mosteiro de Santa María, Montederramo, Ourense

Núm. inv. CE000636

Esta táboa narra o matrimonio de María e Xosé, un tema recollido nos evanxeos apócrifos e logo popularizado por *A Lenda Dourada*, no que Xosé é elixido tras o milagroso florecemento da súa vara. A composición céntrase no sumo sacerdote, cos esposos a ambos lados rodeados polos demais pretendentes e as compañeiras de María. Malia as mutilacións sufridas, a peza destaca pola calidade técnica das figuras, as mans delicadas, as cabezas expresivas, o canon esvelto e o dinamismo das vestimentas ricamente policromadas.

Polo seu estilo e procedencia atribúese a Mateo de Prado, escultor fundamental na implantación do barroco galego, quen traballou en Montederramo xunto a Bernardo Cabrera e difundiu a linguaxe naturalista enchida de emoción aprendida con Gregorio Fernández en Valladolid.

64 × 73 cm

Monastère de Santa María, Montederramo, Ourense

N° inv. CE000636

Ce panneau représente le mariage de Marie et Joseph, thème issu des évangiles apocryphes puis popularisé par la *Légende dorée*, où Joseph est choisi après le miracle de la floraison de sa verge. La composition se concentre sur le grand prêtre, avec les époux de part et d'autre, entourés des autres prétendants et des compagnes de Marie. Malgré les mutilations subies, la pièce se distingue par la qualité technique des figures, les mains délicates, les visages expressifs, le canon élancé et le dynamisme des vêtements richement polychromés.

Par son style et son origine, elle est attribuée à Mateo de Prado, sculpteur fondamental dans l'implantation du baroque galicien, qui travailla à Montederramo aux côtés de Bernardo Cabrera et diffusa le langage naturaliste et expressif appris auprès de Gregorio Fernández à Valladolid.

Virxe de Trapani

Primeiro cuarto do século XVIII
Alabastro policromado
32 × 12 × 13 cm
Núm. inv. DX0154

Esta talla ingresou no museo o 22 de febreiro de 1999 como depósito da Xunta de Galicia, en concepto de dación. Iconograficamente, é unha copia tardía da imaxe realizada por Nino Pisano no segundo terzo do século XIV e venerada actualmente no convento da Annunziata, na cidade siciliana de Trapani.

A peza, de pequeno formato e destinada ao culto privado, revela a pervivencia da tradición devocional siciliana no ámbito mediterráneo, especialmente nas zonas costeiras, onde gozou dun notable fervor entre os mariñeiros. A imaxe, de delicada talla e superficie puída, manifesta unha refinada sensibilidade barroca no tratamento dos pregues e na suave inclinación do rostro. O Neno, sostido con graza serena, reforza a composición vertical e etérea, sensación que se ve acentuada polo translúcido do alabastro e o dourado floral da súa policromía orixinal.

Vierge de Trapani

Premier quart du XVIIIe siècle
Albâtre polychrome
32 × 12 × 13 cm
N° inv. DX0154

Cette sculpture entra au musée le 22 février 1999 comme dépôt de la Xunta de Galicia, à titre de dation. Du point de vue iconographique, il s'agit d'une copie tardive de l'image réalisée par Nino Pisano au deuxième tiers du XIVe siècle et actuellement vénérée au couvent de l'Annunziata, dans la ville sicilienne de Trapani.

La pièce, de petit format et destinée à un culte privé, témoigne de la permanence de la tradition dévotionnelle sicilienne dans l'aire méditerranéenne, en particulier dans les zones côtières, où elle connut une grande ferveur parmi les marins. L'image, finement sculptée et à la surface polie, révèle une sensibilité baroque raffinée dans le traitement des plis et la douce inclinaison du visage. L'Enfant, tenu avec une grâce sereine, renforce la composition verticale et éthérée, accentuée par la translucidité de l'albâtre et les dorures florales de sa polychromie d'origine.

Saint Jacques pèlerin

Seconde moitié du XVIIIe siècle
Bois polychrome
78 × 44 × 31 cm
Antas de Ulla, Lugo
N° inv. CE003822

La représentation de saint Jacques en pèlerin apparaît en France au XIIe siècle et se diffuse rapidement dans toute l'Europe. Son apogée artistique est atteint au début du XVe siècle en Bourgogne, notamment avec les sculptures réalisées par Claus Sluter pour la chartreuse de Champmol à Dijon.

Ce type iconographique connaît un grand succès en Galice et semble se formaliser dans la sculpture baroque réalisée par Pedro del Campo en 1694 pour la Porte Sainte de la basilique de Compostelle, modèle pour de nombreux sculpteurs et artisans.

Héritière de cette tradition et du goût rococo de l'œuvre de José Gambino, cette sculpture issue d'un atelier populaire en offre un exemple. Comme il est d'usage, le saint porte tunique, manteau et pèlerine ornée de coquilles, ainsi que bourdon, chapeau, livre et besace. Son visage, aux carnations lisses et aux grands yeux brillants, exprime la joie du pèlerin en route vers Compostelle.

Santiago Peregrino

Segunda metade do século XVIII
Madeira policromada
78 x 44 x 31 cm
Antas de Ulla, Lugo
Núm. inv. CE003822

A representación de Santiago como peregrino xorde en Francia no século XII e difúndese rapidamente por toda Europa. A súa cima artística acadouse a comezos do século XV en Borgoña, especialmente coas esculturas realizadas por Claus Sluter para a Cartuxa de Champmol, en Dijon.

Este tipo iconográfico conta cunha gran aceptación en Galicia, e parece formalizarse na escultura barroca que realiza Pedro del Campo en 1694 para a Porta Santa da basílica compostelá, prototipo para moitos escultores ou simples artesáns.

Debedora desta tradición e do gusto rococó da obra de José Gambino é esta talla de obradoiro popular. Como é común, viste túnica, manto e esclavina con vieiras e porta bordón, sombreiro, libro e bolsa. O seu rostro, de carnacións puídas e ollos grandes e cristalinos transmite a alegría do camiñante cara a Compostela.

Vierge du Carmel

1763-1764
Bois polychrome
94 × 33 × 46 cm
Alongos, Toén, Ourense
N° inv. CE003936/1

Elle provient de la chapelle de la Casa Grande de Alongos, fondée par la famille Martínez Feijoo, demeure où naquit le prêtre humaniste Juan Antonio Saco y Arce, auteur de la première grammaire galicienne publiée en 1868.

La statue présidait un retable décoré de rocailles et d'estipites, qui abritait également les sculptures de saint Antoine, saint Roch et saint Joseph avec l'Enfant.

La Vierge répond pleinement à l'esthétique rococo par son dynamisme et sa polychromie fastueuse. Elle est représentée couronnée, vêtue de l'habit brun portant le blason de l'ordre du Carmel. À l'origine, elle tenait l'Enfant et offrait de la main droite le scapulaire, symbole de protection lié à la tradition de l'apparition à saint Simon Stock en 1251. La figure adopte une pose gracieuse, avec une flexion marquée des jambes, reposant sur un trône de nuées et de chérubins qui renforce sa dimension céleste.

Virxe do Carme

1763-1764
Madeira policromada
94 × 33 × 46 cm
Alongos, Toén, Ourense
Núm. inv. CE003936/1

Procede da capela da Casa Grande de Alongos, fundada pola familia Martínez Feijoo, casa na que nacería o presbítero humanista Juan Antonio Saco y Arce, autor da primeira gramática galega, publicada en 1868.

A imaxe presidía un retablo decorado con rocallas e estípites, que acollía tamén as tallas de santo Antonio, san Roque e san Xosé co Neno.

A Virxe responde plenamente á estética rococó polo seu dinamismo e fastosa policromía. Represéntase coroada, vestindo o hábito pardo co escudo da Orde do Carme. Orixinalmente sostería o Neno e coa man dereita ofrece o escapulario, símbolo de protección, ligado á tradición da aparición a san Simón Stock en 1251. A figura adopta unha pose airosa, cunha marcada flexión das pernas, e asenta sobre un trono de nubes e querubíns, que reforza a súa dimensión celestial.

A MODO DE COMENTARIO FINAL

Tal vez sorprenda que tratándose do Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense se presenten trece bens pertencentes ás Belas Artes. Por iso non está de máis lembrar que este museo nace como froito dos procesos desamortizadores do século XIX; isto é, para recibir as obras de arte incautadas ás ordes relixiosas, moitas delas pinturas, esculturas, gravados, etc. que deron lugar á creación de numerosos museos de ámbito provincial nos que acollelos. Este foi o caso de Ourense, onde o organismo encargado da reunión, inventario e conservación dos bens con esta procedencia, a Comisión Provincial de Monumentos de Ourense, cumpriu co obxectivo e creou en 1845 un Museo de Pinturas que é a orixe da actual institución museal ourensá. Museo que co tempo foi reforzando a súa colección arqueolóxica, ata ser hoxe un museo cunha importante colección de Arqueoloxía.

Como consecuencia desta transformación, os bens non arqueolóxicos foron cedendo peso na colección e sobre todo na exposición permanente. Razón pola que optamos nesta oportunidade por dar a coñecer unha selección que poida dar unha idea dunha parte destes fondos, a través de trece pezas representativas da iconografía relixiosa e que nos lembran a orixe do actual Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.

EN GUISE DE COMMENTAIRE FINAL

Il peut sembler surprenant que, s'agissant du Musée Archéologique Provincial d'Ourense, treize biens relevant des beaux-arts soient présentés. Il convient donc de rappeler que ce musée naît des processus de désamortisation du XIXe siècle, c'est-à-dire pour accueillir les œuvres d'art saisies aux ordres religieux, parmi lesquelles de nombreuses peintures, sculptures, gravures, etc., à l'origine de la création de nombreux musées provinciaux destinés à les conserver. Ce fut le cas à Ourense, où l'organisme chargé de la collecte, de l'inventaire et de la conservation de ces biens, la Commission provinciale des Monuments d'Ourense, remplit sa mission en créant en 1845 un Musée de Peintures, à l'origine de l'actuelle institution muséale d'Ourense. Musée qui, avec le temps, a renforcé sa collection archéologique, au point d'être aujourd'hui un musée doté d'un important fonds d'archéologie.

À la suite de cette évolution, les biens non archéologiques ont progressivement perdu du poids dans la collection, et surtout dans l'exposition permanente. C'est pourquoi nous avons choisi, à cette occasion, de présenter une sélection permettant de donner une idée d'une partie de ces fonds, à travers treize pièces représentatives de l'iconographie religieuse, qui rappellent l'origine du Musée Archéologique Provincial d'Ourense.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHIE

Rodríguez González, Xulio; Rodríguez González, Avelino; Gallego Blanco, Araceli (Coords.): *25 Anos. 250 pezas do Mes*. Ourense. Xunta de Galicia. Museo Arqueolóxico provincial de Ourense. 2024.

Plano xeral do interior de Santa María de Nogueira de Miño
Vue d'ensemble de l'intérieur de Santa María de Nogueira de Miño

castellano

AS PINTURAS MURAIS DE SANTA MARÍA DE NOGUEIRA DE MIÑO. UN ESTUDO ICONOGRÁFICO

LES PEINTURES MURALES DE SANTA MARÍA DE NOGUEIRA DE MIÑO. UNE ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

Traduction française: Dominique Gérinard

Fotos: Rosa Sálamo Otero

Berta Varela Rodríguez
Historiadora de Arte
Historienne de l'art

A igrexa de Santa María de Nogueira de Miño pertence á localidade lucense de Chantada, situada dentro da demarcación da paisaxe cultural da Ribeira Sacra, que foi declarada no ano 2018 como Ben de Interese Cultural como parte deste conxunto.

En canto á arquitectura, Nogueira de Miño ten unha planta sinxela cunha única nave e cabeceira rectangular, á súa vez, cóbrese cunha teitume a dúas augas, e ten a orientación habitual, cara ao leste. A fábrica é románica tardía con tendencia ao gótico, datada do século XIII, mentres que a fachada occidental foi refeita no século XVIII (González, 2018: 919-922) en estilo barroco, neste momento tamén se engade a torre campanario; ademais, no muro norte ábrense dúas novas dependencias: a sancristía e unha capela.

Neste pequeno estudo abordaremos as pinturas ao fresco que cobren as paredes do interior de Santa María de Nogueira de Miño e aclararemos a iconografía que amosan as escenas representadas. Estas pinturas mostran claramente a evolución do estilo tardogótico, que representa os derradeiros vestixios da pintura gótica, cara un estilo plenamente renacentista.

As paredes e a bóveda de canón do templo de Nogueira de Miño están cubertos con multitude de escenas, todas son de estilo tardogótico e teñen unha temática común: a "Paixón de Cristo", unha das temáticas máis representadas

L'église de Santa María de Nogueira de Miño appartient à la localité lucquoise de Chantada, située dans la délimitation du paysage culturel de la Ribeira Sacra, qui a été déclaré en 2018 Bien d'Intérêt Culturel comme partie de cet ensemble.

En ce qui concerne l'architecture, Nogueira de Miño présente un plan simple avec une seule nef et un chevet rectangulaire ; elle est couverte d'une toiture à deux versants et présente l'orientation habituelle vers l'est. L'édifice est de style roman tardif avec une tendance au gothique, daté du XIIIe siècle, tandis que la façade occidentale fut refaite au XVIIIe siècle (González, 2018 : 919-922) dans un style baroque ; à ce moment-là, la tour-clocher fut également ajoutée ; de plus, dans le mur nord furent ouvertes deux nouvelles dépendances : la sacristie et une chapelle.

Dans cette petite étude, nous aborderons les fresques qui couvrent les murs de l'intérieur de Santa María de Nogueira de Miño et nous éclaircirons l'iconographie que présentent les scènes représentées. Ces peintures montrent clairement l'évolution du style gothique tardif, qui représente les derniers vestiges de la peinture gothique, vers un style pleinement renaissance

Les murs et la voûte en berceau du temple de Nogueira de Miño sont couverts d'une multitude de scènes ; toutes sont de style gothique tardif et ont une thématique commune : la

Vista xeral do tramo suroeste do presbiterio de Nogueira, onde se representa de maneira conxunta o *Rezo no Getsemaní* e o *Prendemento de Cristo*

Vue générale du tronçon sud-ouest du presbytère de Nogueira, où sont représentées conjointement la Prière au Jardin de Gethsémani et l'Arrestation du Christ

nas igrexas da contorna. Para abordar a explicación destas escenas de forma máis didáctica farémolo seguindo a orde cronolóxica que se referencia na Biblia.

No tramo occidental do muro sur, preséntanse dúas escenas: a *Oración no horto de Getsemaní* e o *Prendemento de Cristo*. Na arte pictórica tardogótica, estes dous episodios bíblicos represéntanse unidos como un só moi frecuentemente (Cajigal, 2017:12); mais, en Nogueira represéntanse no mesmo espazo, pero separados.

Na parte esquerda presentase a *Oración no horto de Getsemaní*, onde se amosa como a Cristo se lle aparece un anxo para entregarlle a cruz do martirio, mentres, os apóstolos Santiago, Pedro e Xoán durmen. Todas as personaxes están nimbadas e axeonlladas en actitude de rezo. A figura de Cristo destaca, posto que viste unha túnica vermella, un dos seus distintivos iconográficos e, por ter unha posición máis prominente. Diante del alzase o Santo Grial, en alusión á Última Cea. Toda a escena está rodeada por valados vexetal, a modo de delimitación visual do episodio.

« Passion du Christ », l'un des thèmes les plus représentés dans les églises de l'environnement. Afin d'aborder l'explication de ces scènes de manière plus didactique, nous le ferons en suivant l'ordre chronologique tel qu'il est recueilli dans la Bible.

Dans le tronçon occidental du mur sud se présentent deux scènes : *la Prière au jardin de Gethsémani et l'Arrestation du Christ*. Dans l'art pictural gothique tardif, ces deux épisodes bibliques sont très fréquemment représentés unis comme un seul (Cajigal, 2017 : 12) ; cependant, à Nogueira, ils sont représentés dans le même espace, mais séparés.

Dans la partie gauche se présente la *Prière au jardin de Gethsémani*, où l'on montre comment un ange apparaît au Christ pour lui remettre la croix du martyre, tandis que les apôtres Jacques, Pierre et Jean dorment. Tous les personnages sont nimbés et agenouillés en attitude de prière. La figure du Christ se distingue, puisqu'il porte une tunique rouge, l'un de ses signes iconographiques distinctifs, et par le fait d'occuper une position plus proéminente. Devant lui s'élève le Saint Graal, en allusion à la Dernière

Vista xeral do Tramo noroeste do presbiterio de Nogueira, onde se representa na capa superior a *Flaxelación* e a *santa Catalina*, e na capa inferior unha segunda *Flaxelación*

Vue générale du tronçon nord-ouest du presbytère de Nogueira, où se disposent, dans le registre supérieur, la Flagellation avec sainte Catherine, et dans l'inférieur, une seconde scène de la Flagellation

Neste mesmo tramo, pero na metade occidental preséntase o *Prendemento de Cristo*. O eixe desta escena, marcando o centro da composición, é Cristo e aparece formando parte de varias escenas a un mesmo tempo, sen respectar o tempo e o espazo de cada un dos episodios, a esta forma de representación pictórica denomínaselle narración sinóptica.

Nesta escena, Cristo recibe o bico de Xudas mentres lle devolve a orella de Malco, representado como unha figura pequena que se agarra a el. Tras eles aparece san Pedro, portando a espada. O arresto complétase coa figura dun soldado con armadura seguido por outros dous homes que conforman a turba.

Estes episodios do Prendemento preséntanse de forma simultánea, sen respectar a liña cronolóxica nin o espazo real. Este anacronismo é un recurso narrativo para economizar o espazo pictórico e concentrar todas as claves iconográficas, facilitando así que o espectador identifique e comprenda a escena axiña

No tramo esquerdo do muro norte, distínguense dúas capas pictóricas malia o seu deterioro pola apertura do vano da

Cène. Toute la scène est entourée de clôtures végétales, comme une délimitation visuelle de l'épisode.

Dans ce même tronçon, mais dans sa moitié occidentale, se présente l'Arrestation du Christ. L'axe de cette scène, marquant le centre de la composition, est le Christ, et il apparaît en faisant partie de plusieurs scènes en même temps, sans respecter le temps ni l'espace de chacun des épisodes ; cette forme de représentation picturale est appelée narration synoptique.

Dans cette scène, le Christ reçoit le baiser de Judas tout en rendant l'oreille à Malchus, représenté comme une petite figure qui s'agrippe à lui. Derrière eux apparaît saint Pierre, portant l'épée. L'arrestation est complétée par la figure d'un soldat en armure suivi de deux autres hommes qui composent la foule.

Ces épisodes de l'Arrestation se présentent de manière simultanée, sans respecter la ligne chronologique ni l'espace réel. Cet anachronisme est une ressource narrative

sancristía. A capa superior e máis extensa, situada no extremo occidental xunto ao arco triunfal, contén a representación da *Flaxelación de Cristo*.

No centro, Cristo aparece atado á columna da flaxelación dentro dun encadre vermello de influencia clásica que recrea o pazo de Pilatos. Viste unicamente o "perizonium". Flanquéano dous soldados con vestimentas castrenses golpéano con flaxelos; destaca o da dereita pola súa vestimenta semellante ás do norte de Europa baixo-medieval (Cajigal, 2017: 10), mostra da influencia flamenca constante na obra. Na parte inferior, un deteriorado epígrafe en letra gótica conserva a inscrición "A obra de todo [...]", posible firma do mestre do taller.

Sobre o lintel da sancristía asoma un fragmento dunha capa pictórica inferior que tamén representaba a *Flaxelación*, da que só se conserva unha man alzando un flaxelo. A repetición do tema nunha nova capa no mesmo espazo reafirma a importancia deste episodio dentro do programa iconográfico.

No extremo oriental deste mesmo tramo apréciase unha figura feminina sedente baixo un arco de medio punto. Vístese con roupas ricas, leva o cabelo medio recollido e toucado coa coroa da virxindade (Carmona, 2020: 74), ademais do nimbo. É moi posible que se trate dunha representación de santa Catalina de Alexandría, posto que ao seu carón recoñécese o fragmento da roda do seu martirio (Vorágine, 1982: 765-774).

A representación do *Camiño ao Gólgota*, atópase no tramo dereito do muro norte, xunto ao testeiro de presbiterio. A escena está integrada por tres personaxes de entre as que destaca a de Cristo, no centro do plano pictórico. Identifícase claramente pola túnica vermella, polo nimbo e, evidentemente, por estar portando a Vera Cruz a costas. Simón de Cirene axúdao agarrando a cruz polo seu brazo maior. Cristo está amarrado cunha corda da que tira a terceira figura, que está case totalmente oculta polo retablo maior.

Na parede oposta, é dicir, no tramo oriental do muro sur, había, no seu momento, un ciclo pictórico. Así e con todo estas capas pictóricas puideron haber quedaron ilexibles cando no século XVIII (González, 2018: 922) abriron a xanela que ilumina a zona do altar[1]. Hoxe, só se pode observar parte do marco pictórico que rodeaba o episodio.

1. Cando colocaron o retablo inevitablemente taparon a venta que hai no testeiro, e quedaron sen luz natural directa no presbiterio, razón pola cal tiveron que abrir o novo vano do muro sur.

visant à économiser l'espace pictural et à concentrer toutes les clés iconographiques, permettant ainsi au spectateur d'identifier et de comprendre rapidement la scène.

Dans le tronçon gauche du mur nord on distingue deux couches picturales malgré leur détérioration due à l'ouverture de la baie de la sacristie. La couche supérieure et la plus étendue, située à l'extrémité occidentale près de l'arc triomphal, contient la représentation de la *Flagellation du Christ*.

Au centre, le Christ apparaît attaché à la colonne de la flagellation dans un encadrement rouge d'influence classique qui recrée le palais de Pilate. Il ne porte que le « perizonium ». Il est flanqué de deux soldats en vêtements militaires qui le frappent avec des flagelles ; celui de droite se distingue par son habillement semblable à ceux du nord de l'Europe à la fin du Moyen Âge (Cajigal, 2017 : 10), témoignage de l'influence flamande constante dans l'œuvre. Dans la partie inférieure, un épigraphe détérioré en lettres gothiques conserve l'inscription « A obra de todo […] », possible signature du maître de l'atelier.

Au-dessus du linteau de la sacristie apparaît un fragment d'une couche picturale inférieure qui représentait également la *Flagellation*, dont seule une main levant un flouet est conservée. La répétition du thème dans une nouvelle couche dans le même espace réaffirme l'importance de cet épisode dans le programme iconographique.

À l'extrémité orientale de ce même tronçon, on observe une figure féminine assise sous un arc en plein cintre. Elle porte des vêtements riches, a les cheveux à demi relevés et est coiffée de la couronne de la virginité (Carmona, 2020 : 74), en plus du nimbe. Il est très probable qu'il s'agisse d'une représentation de sainte Catherine d'Alexandrie, puisque l'on reconnaît à ses côtés le fragment de la roue de son martyre (Vorágine, 1982 : 765-774).

La représentation du *Chemin du Golgotha* se trouve dans le tronçon droit du mur nord, près du chevet du presbytère. La scène est composée de trois personnages, parmi lesquels se distingue le Christ au centre du plan pictural. Il est clairement identifiable par la tunique rouge, le nimbe et, évidemment, par le fait de porter la Vraie Croix sur ses épaules. Simon de Cyrène l'aide en soutenant la croix par son bras principal. Le Christ est attaché avec une corde tirée par la troisième figure, qui est presque totalement cachée par le retable majeur.

Vista xeral do Tramo B do presbiterio de Nogueira, onde se representa o *Camiño ao Gólgota*
Vue générale du tronçon B du presbytère de Nogueira, où est représenté le Chemin du Golgotha

O testeiro está completamente cuberto por un espléndido retablo rococó realizado no ano 1783. Este retablo ocultou os restos dos frescos orixinais. Na actualidade, só sobreviven vestixios deteriorados de dita composición, onde se distinguen, segundo Cajigal Vera catro personaxes. No centro álzase un Pantocrátor, flanqueado por dúas figuras: posiblemente a Virxe e San Xoán Evanxelista, mentres na parte superior da composición sitúase un anxo trompeteiro (Cajigal, 2017:16), iconografía inequívoca do Xuízo Final. O feito de que un Xuízo Final culminase o presbiterio acada maior xustificación se se ten en consideración a efixie de santa Catalina, quen se representa entre os principais avogados auxiliadores que asisten no Xuízo Final.

O presbiterio cóbrese cunha bóveda de canón de dous tramos, decorada con diversas capas pictóricas superpostas e fusionadas. Presenta un panel axadrezado en tons negros, grises e brancos; este recurso actúa como separación espacial entre o programa iconográfico dos muros e o da bóveda, reafirmando a súa independencia narrativa.

Sur le mur opposé, c'est-à-dire dans le tronçon oriental du mur sud, existait à un moment donné un cycle pictural. Cependant, ces couches ont pu devenir illisibles lorsque, au XVIIIe siècle (González, 2018 : 922), la fenêtre qui éclaire la zone de l'autel fut ouverte[1]. Aujourd'hui, seule une partie du cadre pictural qui entourait l'épisode peut être observée.

Le chevet est entièrement couvert par un splendide retable rococo réalisé en 1783. Ce retable a dissimulé les restes des fresques originales. Actuellement, seuls subsistent des vestiges détériorés de cette composition, où l'on distingue, selon Cajigal Vera, quatre personnages. Au centre s'élève un Pantocrator, flanqué de deux figures: probablement la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, tandis que dans la partie supérieure de la composition se situe un ange trompettiste (Cajigal, 2017 : 16), iconographie sans équivoque du Jugement dernier. Le fait qu'un Jugement dernier couronne le presbytère acquiert une justification plus grande si l'on prend en considération l'effigie de sainte Catherine, qui est représentée parmi les principaux intercesseurs auxiliaires assistant au Jugement dernier.

1. Lorsque le retable fut installé, il obstrua inévitablement la fenêtre située dans le mur de chevet, laissant le presbytère sans lumière naturelle directe ; c'est pourquoi il fallut ouvrir une nouvelle baie dans le mur sud.

Vista xeral da bóveda do presbiterio de Nogueira, onde se representa a *Bóveda celeste* en conxunto cos *Ventos Cardinais* e os *Tetramorfos*
Vue générale de la voûte du presbytère de Nogueira, où se déploie la Voûte céleste avec les Vents cardinaux et les Tétramorphes

Na zona central da bóveda preséntasenos o que se denomina *Bóveda Celeste*, no tramo occidental apréciase a lúa e no oriental o sol. A lúa represéntase en dúas das fases: a lúa chea, de cor gris e con face humana; e logo perfílase en amarelo unha segunda lúa na fase crecente.

Rodeando á lúa obsérvanse catro "tondi"[2] que representan os ventos cardinais con riscos masculinos soprando teatralmente. Sobre os rostros conservan epígrafes en letra gótica bastarda, sendo unicamente lexibles os nomes de Meriodón e Oriente no extremo leste. Os "tondi", enmarcados en coroas, posiblemente, de loureiro, beben directamente da iconografía clásica tanto na súa composición como na forma de representación.

No seguinte tramo da bóveda, as pinturas aparecen parcialmente cubertas polo retablo, aínda que se distingue o sol da Bóveda Celeste no centro con trazos faciais dourados. Ao seu redor dispoñense catro "tondi" con coroas de loureiro que conteñen os Tetramorfos. O león alado de san

2. Un "tondo" (en plural "tondi") refírese a unha pintura ou baixorrelevo en formato circular (De Gregorio, 2010: 297).

Le presbytère est couvert par une voûte en berceau à deux travées, décorée de diverses couches picturales superposées et fusionnées. Elle présente un panneau en damier aux tons noirs, gris et blancs ; cette ressource agit comme une séparation spatiale entre le programme iconographique des murs et celui de la voûte, réaffirmant son indépendance narrative.

Dans la zone centrale de la voûte se présente ce que l'on appelle la Voûte céleste ; dans la travée occidentale on distingue la lune et dans l'orientale le soleil. La lune est représentée dans deux de ses phases : la pleine lune, de couleur grise et avec un visage humain ; puis une seconde lune en phase croissante est esquissée en jaune.

Autour de la lune, on observe quatre « tondi »[2] qui représentent les vents cardinaux avec des traits masculins soufflant de manière théâtrale. Au-dessus des visages subsistent des épigraphes en lettre gothique bâtarde, seuls les noms de Meriodón et Oriente étant lisibles à l'extrémité

2. Un « tondo » (au pluriel « tondi ») désigne une peinture ou un bas-relief de format circulaire (De Gregorio, 2010 : 297).

Vista xeral do testeiro da nave de Nogueira
Vue générale du chevet de la nef de Nogueira

Marcos (noroeste) é o único ben conservado; o boi de san Lucas sitúase no sector suroeste, mentres que o home alado de san Mateo (sur) e o aguia de san Xoán (norte) permanecen ocultos ao oriente pola estrutura barroca.

A bóveda presenta unha capa pictórica inferior fusionada coa capa dos "tondi". Esta capa conten decoración de fondo formada por motivos vexetais e xeométricos realizados coa técnica do estarcido en cores vermellas e azuis. No centro do intradorso do arco triunfal destaca o anagrama de Cristo (IHS) cunha caligrafía imprecisa de cor vermella.

Con todo, debemos ter claro que tanto a iconografía da bóveda celeste como a dos Tetramorfos está inequivocamente relacionada coa representación do Xuízo Final. A composición desta bóveda celeste presenta similitudes con outras, como a da "claustra nova" da catedral de Ourense, ou a de San Pedro de Bembibre (García, 1999: 70; Cajigal, 2017: 17).

Os programas pictóricos continúan no testeiro e na nave mediante diversas escenas. O conxunto estrutúrase baixo un marco pictórico de influencia clásica que se superpón á propia arquitectura do templo.

est. Les « tondi », encadrés dans des couronnes, probablement de laurier, s'inspirent directement de l'iconographie classique tant dans leur composition que dans leur forme de représentation.

Dans la travée suivante de la voûte, les peintures apparaissent partiellement couvertes par le retable, bien que l'on distingue le soleil de la Voûte céleste au centre, avec des traits faciaux dorés. Autour de celui-ci se disposent quatre « tondi » à couronnes de laurier contenant les Tétramorphes. Le lion ailé de saint Marc (nord-ouest) est le seul bien conservé ; le bœuf de saint Luc se situe dans le secteur sud-ouest, tandis que l'homme ailé de saint Matthieu (sud) et l'aigle de saint Jean (nord) demeurent dissimulés vers l'est par la structure baroque.

La voûte présente une couche picturale inférieure fusionnée avec la couche des « tondi ». Cette couche comprend une décoration de fond composée de motifs végétaux et géométriques réalisés selon la technique du pochoir en couleurs rouges et bleues. Au centre de l'intrados de l'arc triomphal se détache l'anagramme du Christ (IHS), tracé en rouge avec une calligraphie imprécise.

O testeiro presenta varias escenas sen relación temática, delimitadas por espazos pictóricos diferenciados. Sobre a liña de imposta figura a *Anunciación*, presidida desde a nave por Deus en actitude de bendición. Malia o seu deterioro, a divindade aparece rodeada de nubes e inscrita nunha mandorla con forma de cuncha, motivo que se repetirá nos seguintes episodios.

Baixo a súa atenta desenvolvese o momento da Anunciación. No extremo norte sitúase o arcanxo Gabriel, e no sur a Virxe, ambos en estancias separadas e rodeados da súa respectiva iconografía. O Arcanxo entra na estancia portando a cartela da anunciación.

No lado sur, a Virxe aparece axeonllada en actitude de rezo ante un escritorio, vestindo as súas cores iconográficas: branco, vermello e azul. A escena desenvólvese en cuartos contiguos, diferenciados por patróns de chan distintos. Esta arquitectura palaciana, a cal define o espazo pictórico da escena, amosa influencias tanto italianas como flamencas.

Baixo a liña de imposta norte do testeiro, superpóñense os restos de cinco capas pictóricas. A superior, mellor conservada e de estilo renacentista, representa o *Martirio de san Sebastián (*Carmona, 2020: 425; Vorágine, 1982: 111-116). A escena articúlase mediante catro personaxes: o santo, dous soldados e un anxo.

San Sebastián aparece prendido a unha árbore, cuberto só polo "perizonium" e atravesado por oito frechas. Ao norte, dous soldados de rostros intencionalmente desproporcionados e afeados, un recurso visual que acentúa súa maldade, prepáranse para seguir aseteándoo. En último termo, un anxo observa a escena sobre os executores.

Baixo esta escena asoma unha posible Crucifixión nunha capa inferior. Nela distínguense uns pés cravados na madeira xunto a unha figura feminina e unha árbore. O fondo está decorado con estrelas vermellas de seis puntas, similares ás que ornamentan a bóveda do presbiterio. A terceira capa, situada no extremo sur, resulta ilexible polo seu deterioro. No soporte só se distingue un cubo marrón de pequenas dimensións, posiblemente unha urna.

Nun cuarto nivel identifícase a santa Lucía (Carmona, 2020: 292; Vorágine, 1982: 44-46) grazas aos restos da bandexa cun dos seus ollos, o seu atributo característico. O deterioro impide distinguir con claridade tanto o nimbo coma

Cela étant, il convient de souligner que tant l'iconographie de la voûte céleste que celle des Tétramorphes est indéniablement liée à la représentation du Jugement dernier. La composition de cette voûte céleste présente des similitudes avec d'autres, comme celle de la « claustra nova » de la cathédrale d'Ourense, ou celle de San Pedro de Bembibre (García, 1999 : 70 ; Cajigal, 2017 : 17).

Les programmes picturaux se poursuivent dans le chevet et dans la nef à travers diverses scènes.

L'ensemble est structuré sous un cadre pictural d'influence classique qui se superpose à l'architecture même du temple.

Le chevet présente plusieurs scènes sans relation thématique, délimitées par des espaces picturaux différenciés. Au-dessus de la ligne d'imposte figure l'Annonciation, présidée depuis la nef par Dieu en attitude de bénédiction. Malgré son état de détérioration, la divinité apparaît entourée de nuages et inscrite dans une mandorle en forme de coquille, motif qui se répétera dans les épisodes suivants.

Sous son regard attentif se déroule le moment de l'Annonciation. À l'extrémité nord se tient l'archange Gabriel, et au sud la Vierge, tous deux dans des espaces séparés et entourés de leur iconographie respective. L'archange entre dans la pièce en portant la banderole de l'Annonciation.

Du côté sud, la Vierge apparaît agenouillée en attitude de prière devant un pupitre, vêtue de ses couleurs iconographiques : blanc, rouge et bleu. La scène se déroule dans des espaces contigus, différenciés par divers motifs de sol. Cette architecture palatiale, qui définit l'espace pictural de la scène, révèle des influences à la fois italiennes et flamandes.

Sous la ligne d'imposte nord du chevet se superposent les vestiges de cinq couches picturales. La couche supérieure, la mieux conservée et de style renaissance représente *le Martyre de saint Sébastien* (Carmona, 2020 : 425 ; Vorágine, 1982 : 111-116). La scène s'organise autour de quatre personnages : le saint, deux soldats et un ange.

Saint Sébastien apparaît attaché à un arbre, couvert uniquement du « perizonium » et transpercé de huit flèches. Au nord, deux soldats aux visages volontairement

Vista da *Trindade*, representada no extremo sur, na parte inferior do testeiro da nave de Nogueira
Détail de la Trinité, représentée à l'extrémité sud, dans la zone inférieure du chevet de la nef de Nogueira

o fondo da composición. No nivel máis profundo áchase a quinta capa, da que só restan os motivos florais azuis do fondo. Estes son idénticos aos que decoran a bóveda do presbiterio, o que vincula ambas composicións.

A derradeira pintura do testeiro, localizada baixo a liña de imposta sur, representa unha *Trindade* tipo "Trono de Gracia"[3]. No centro, Deus Pai, caracterizado por cabelo e barba longos, túnica branca e capa bicolor, aparece co nimbo e a coroa "triregnum" mentres sostén a Cristo crucificado. Cristo aparece crucificado coa coroa de espiñas e a cabeza inclinada, recurso que alude á morte. Sobre

3. A Trindade do tipo "Trono de Gracia" é aquela que integra a Deus sostendo a Cristo crucificado, esta foi unha forma de presentar este episodio moi frecuente e socorrida durante a Idade Media (Carmona, 2021: 173-175). Esta maneira de pintar a Trindade acentúa a xerarquía entre Deus, o fillo e o Espírito Santo, á vez que lle confire maior relevancia á iconografía do sacrificio de Cristo.

disproportionnés et enlaidís, procédé visuel qui accentue leur malveillance, se préparent à continuer de le cribler de flèches. À l'arrière-plan, un ange observe la scène au-dessus des exécuteurs.

Sous cette scène affleure une possible Crucifixion dans une couche inférieure. On y distingue des pieds cloués dans le bois aux côtés d'une figure féminine et d'un arbre. Le fond est décoré d'étoiles rouges à six pointes, semblables à celles qui ornent la voûte du presbytère. La troisième couche, située à l'extrémité sud, est illisible en raison de son état de dégradation. Sur le support, on ne distingue qu'un petit cube brun, probablement une urne.

À un quatrième niveau, on identifie sainte Lucie (Carmona, 2020 : 292 ; Vorágine, 1982 : 44-46) grâce aux restes du plateau portant l'un de ses yeux, son attribut caractéristique. L'état de détérioration empêche de distinguer clairement tant le nimbe que le fond de la composition. Au niveau le plus profond se trouve la cinquième couche, dont ne subsistent que les motifs floraux bleus du fond. Ceux-ci sont identiques à ceux qui décorent la voûte du presbytère, ce qui relie les deux compositions.

La dernière peinture du chevet, située sous la ligne d'imposte sud, représente une *Trinité* du type « Trône de Grâce »[3]. Au centre, Dieu le Père, caractérisé par de longs cheveux et une longue barbe, une tunique blanche et un manteau bicolore, apparaît avec nimbe et la couronne « triregnum » tout en soutenant le Christ crucifié. Le Christ apparaît crucifié avec la couronne d'épines et la tête inclinée, procédé qui renvoie à la mort. Au-dessus de la croix se trouve la colombe blanche du Saint-Esprit, tandis qu'à la base, Dieu pose ses pieds sur l'orbe du monde. Sous la Trinité se dessine un arc brisé avec une archivolte décorée de feuilles d'acanthe. Sur l'arc figure une inscription qui Loue la Trinité, tandis que sur l'architrave ou le linteau inférieur figurent les lettres « Ads », qui constituent probablement une signature.

La nef conserve plusieurs fresques sur ses murs : le *Jugement dernier* au nord, et le *Couronnement de la Vierge* avec la *Résurrection* au sud.

3. La Trinité du type « Trône de Grâce » est celle qui représente Dieu soutenant le Christ crucifié ; il s'agit d'une manière de présenter cet épisode très fréquente et largement utilisée durant le Moyen Âge (Carmona, 2021 : 173-175). Cette façon de représenter la Trinité accentue la hiérarchie entre Dieu, le Fils et le Saint-Esprit, tout en conférant une plus grande importance à l'iconographie du sacrifice du Christ.

a cruz sitúase a pomba branca do Espírito Santo, mentres que, na base, Deus asenta os seus pés sobre o orbe do mundo. Baixo a Trindade debúxase un arco apuntado cunha rosca decorada por follas de acanto. No arco lese un epígrafe que alaba á Trindade, mentres que no arquitrabe ou lintel inferior figuran as letras "Ads", as cales é probable que sexan unha firma.

A nave conserva varios frescos nos seus muros: o *Xuízo Final* no norte, e a *Coroación da Virxe* xunto á *Resurrección* no sur.

O muro norte acolle o *Xuízo Final*, encadrado nunha arquitectura acorde ao resto da nave. No centro destaca un Pantocrátor sedente en actitude de bendición e inscrito nunha mandorla. A composición divídese entre os salvados e o Ceo, á destra, e os condenados e o Inferno, á sinistra; esta última sección está case desaparecida debido á apertura da porta da capela de Alba. Cristo exhíbese coa súa iconografía canónica: manto vermello, "perizonium", as chagas da Paixón e os pés sobre o orbe. O seu nimbo cruciforme aparece flanqueado por unha espada, aludindo á culpabilidade, e un lirio, pola inocencia. Arredor da mandorla, entre as nubes, catro anxos portan as "Arma Christi".

Nos extremos da parte superior, os avogados auxiliadores aparecen axeonllados ante Cristo en dous niveis superpostos sobre nubes. No grupo da dereita de Cristo destaca Virxe pola perspectiva xerárquica, vestindo as súas cores, branco e azul, leva un tocado, nimbo e coroa. Mentres, o grupo á esquerda de Cristo está formado integramente por santos varóns. Entre eles sobresae san Xoán Evanxelista, identificado pola súa túnica branca, símbolo de virxindade, e a toga vermella, en alusión ao seu martirio (Carmona, 2020: 234).

No fondo, xunto á xamba da capela, represéntanse as tumbas baleiras dos resucitados e os cadáveres dos condenados. Malia a perda da figura do diaño, aínda se distingue unha farpa vermella do seu atributo. Ao lado, os anxos guían as ánimas espidas cara ao seu destino, o que divide o espazo entre os salvados e os condenados. Destes últimos só resta un grupo de ánimas e un anxo trompeteiro cunha cartela. No sector occidental, outro anxo recibe aos benaventurados ante a porta do Ceo, un arco de medio punto renacentista onde san Pedro custodia as chaves. Ao carón delas amontóanse os salvados.

Le mur nord accueille le *Jugement dernier*, inscrit dans une architecture conforme au reste de la nef. Au centre se distingue un Pantocrator assis en attitude de bénédiction et inscrit dans une mandorle. La composition se divise entre les élus et le Ciel, à droite, et les damnés et l'Enfer, à gauche ; cette dernière section a presque disparu en raison de l'ouverture de la porte de la chapelle d'Alba. Le Christ se présente avec son iconographie canonique : manteau rouge, « perizonium », les plaies de la Passion et les pieds posés sur l'orbe. Son nimbe cruciforme est flanqué d'une épée, allusive à la culpabilité, et d'un lis, symbole de l'innocence.

Autour de la mandorle, parmi les nuages, quatre anges portent les « Arma Christi ».

Aux extrémités de la partie supérieure, les intercesseurs apparaissent agenouillés devant le Christ sur deux niveaux superposés de nuages. Dans le groupe à la droite du Christ, la Vierge se distingue par perspective hiérarchique, vêtue de ses couleurs blanc et bleu, avec coiffe, nimbe et couronne. Le groupe à la gauche du Christ est entièrement composé de saints masculins. Parmi eux se détache saint Jean l'Évangéliste, identifié par sa tunique blanche, symbole de virginité, et la toge rouge, en allusion à son martyre (Carmona, 2020 : 234).

À l'arrière-plan, près du jambage de la chapelle, sont représentées les tombes vides des ressuscités et les cadavres des damnés. Malgré la perte de la figure du démon, on distingue encore une pointe rouge de son attribut. À ses côtés, les anges guident les âmes nues vers leur destination, divisant l'espace entre élus et damnés. De ces derniers ne subsistent qu'un groupe d'âmes et un ange trompettiste avec une banderole. Dans le secteur occidental, un autre ange accueille les bienheureux devant la porte du Ciel, un arc en plein cintre de style renaissance où saint Pierre garde les clés. Autour de celles-ci se regroupent les élus.

L'épisode du *Couronnement de la Vierge*, situé sur le mur sud et partiellement caché par le retable, présente Marie comme protagoniste, posée sur un grand ange. Elle porte une chemise blanche, une robe rouge et un manteau gris bleuté, conformément à ses couleurs iconographiques. Plusieurs chérubins la soutiennent et l'élèvent, tandis que deux autres la couronnent au milieu des nuages.

Vista xeral da escena do *Xuízo Final*, situada no muro norte da nave de Nogueira
Vue générale de la scène du Jugement dernier, située sur le mur nord de la nef de Nogueira

O episodio da *Coroación da Virxe*, que está no muro sur medio agochada polo retablo, amosa a María como a protagonista, pousada sobre un gran anxo. Está vestida con camisa branca, vestido vermello con manto gris que tende ao ton azul, representándoa, de novo, coas súas cores iconográficas. Varios querubíns sosteñen á Virxe axudándoa no seu ascenso, mentres dous querubíns con saio branco a están coroando á vez que axudan a ascender a través das nubes que a envolven.

A *Resurrección de Cristo* estruturase presidida por un Cristo xa resucitado e arroupado por unha mandorla cósmica. Viste un manto marrón e expoñendo os sinais da crucifixión, cunha man en actitude de dicción mentres na outra porta a Vera Cruz. As Tres Marías acompañadas dunha cuarta muller dispóñense na parte este. María Magdalena porta o seu atributo o tarro de perfumes; é representada coa súa iconografía usual: pelo louro e vestimentas luxosas, neste caso negras polo loito. Sobre a lápida retirada represéntase un can durmido, e no bordo da tumba está sentado un anxo anunciando a resurrección. Os catro soldados gardan a tumba visten armadura de

La *Résurrection du Christ* s'organise autour d'un Christ ressuscité enveloppé dans une mandorle cosmique. Il porte un manteau brun et montre les marques de la crucifixion ; d'une main il fait un geste d'élocution et de l'autre il porte la Vraie Croix. Les Trois Maries, accompagnées d'une quatrième femme, se situent du côté est. Marie-Madeleine porte son attribut, le flacon de parfums, et apparaît représentée avec son iconographie habituelle : cheveux blonds et vêtements luxueux, en l'occurrence noirs en signe de deuil. Sur la dalle déplacée est représenté un chien endormi, et sur le bord du tombeau un ange annonce la résurrection. Les quatre soldats qui gardent le tombeau portent des armures de tendance renaissance ; deux dorment et les autres observent la scène avec crainte.

Or, compte tenu de tout ce qui a été exposé, les peintures du presbytère se distinguent par une qualité technique exemplaire, en particulier la *Prière à Gethsémani* et *l'Arrestation*, les plus anciennes de l'ensemble (Cajigal, 2017 : 9-12). Malgré la précision et le naturalisme des proportions, les scènes sont exécutées de manière agile,

Vista xeral do muro sur da nave de Nogueira, onde se aprecia a *Coroación da Virxe* e a *Resurrección*
Vue générale du mur sud de la nef de Nogueira, où l'on distingue le Couronnement de la Vierge et la Résurrection

tendencia renacentista. Dous dos soldados están durmidos, e os outros observan a escena con certo temor.

Agora ben, con todo o que se expuxo, as pinturas do presbiterio destacan por unha calidade técnica exemplar, especialmente a *Rezo no Getsemaní* e do *Prendemento*, as máis antigas do conxunto (Cajigal, 2017:9-12). Malia a precisión e o naturalismo das proporcións, as escenas execútanse de forma áxil, pero carecen totalmente de concepción espacial e perspectiva.

A pesar de que a calidade do *Camiño ao Gólgota* é inferior á do resto do presbiterio, destaca a orixinalidade ao representar a aridez do solo mediante un patrón de gretas. Esta solución pictórica garda similitudes coa *Crucifixión* do pilar nordés da nave e coa *Lamentación sobre Cristo morto* de San Vicente de Pombeiro.

A datación dos programas do presbiterio, e, tamén, a das capas pictóricas inferiores ao *Martirio de san Sebastián*, sitúase entre mediados do século XV e a primeira década do XVI

mais elles sont totalement dépourvues de conception spatiale et de perspective.

Bien que la qualité du *Chemin du Golgotha* soit inférieure à celle du reste du presbytère, son originalité se distingue par la représentation de l'aridité du sol au moyen d'un motif de fissures. Cette solution picturale présente des similitudes avec la *Crucifixion* du pilier nord-est de la nef et avec la *Lamentation sur le Christ mort* de San Vicente de Pombeiro.

La datation des programmes du presbytère, ainsi que celle des couches picturales inférieures au *Martyre de saint Sébastien*, se situe entre le milieu du XVe siècle et la première décennie du XVIe siècle (Cajigal, 2017 : 8-9). Toutefois, il convient de préciser que les peintures de Nogueira ne constituent pas un programme unique, mais le résultat du travail de multiples ateliers, probablement séparés dans le temps et même superposés.

En ce qui concerne la classification stylistique, ces cycles picturaux sont catalogués comme gothiques tardifs,

(Cajigal, 2017: 8-9). Con todo, débese aclarar que as pinturas de Nogueira non constitúen un único programa, senón o traballo de múltiples talleres probablemente separados no tempo e incluso superpostos.

En canto á clasificación estilística, estes ciclos pictóricos catalogaríase como tardogóticos, xa que a composición e a técnica deixan translucir matices renacentistas, porén, a ausencia absoluta de concepción espacial e de perspectiva aclara que estas pinturas aínda pertencen ao gótico final.

Seguindo a mesma liña, a datación das pinturas da nave é complexa debido á falta de fontes e documentación, posto que debemos basearnos principalmente en criterios estilísticos e comparativos. Agora ben, tendo o anterior en conta, as capas máis antigas do testeiro da nave e da bóveda semellan coetáneas, polo que se sitúan no século XV.

No testeiro da nave, as capas pictóricas superiores, amosan un estilo renacentista evidente. Malia presentar trazos algo rudimentarios, comeza a desenvolver timidamente a perspectiva e a concepción espacial. Este avance vese na *Trindade*, que evoca a Masaccio, e nun marco arquitectónico de corte clasicista que pretende unificar as pinturas da nave. Por todo isto, a data de facturación destas capas máis recentes situaríase na primeira metade do século XVI.

Pola súa banda, as pinturas da nave pertencen ao renacemento pleno e poderían datarse da derradeira metade do XVI, neste caso a datación é mais doada debido a que a *Resurrección* ten un epígrafe que a data do ano 1577. No muro sur, a *Resurrección e a Coroación da Virxe* destacan pola súa calidade técnica e proporcións refinadas. No muro norte, o *Xuízo Final* presenta unha cronoloxía semellante, aínda que cunha maior voluptuosidade nas figuras e pequenas erratas na perspectiva que suxiren unha autoría diferenciada.

En definitiva, Nogueira de Miño posúe un conxunto que ofrece un excelente testemuño da evolución pictórica desde o gótico final ata a o renacemento pleno, cun estado de conservación formidable. E non só iso, as súas pareces ofrecen unha perspectiva exquisita das dúas grandes tendencias pictóricas da pintura española dos séculos XV e XVI: a influencia flamenca e a italiana. As pinturas que estamos a tratar beben de ambas tendencias e mestúranas incorporándoas na composición, no tratamento do espazo pictórico e na colocación e disposición das personaxes dentro del.

puisque la composition et la technique laissent entrevoir des nuances renaissance; cependant l'absence absolue de conception spatiale et de perspective confirme leur appartenance au gothique final.

Dans cette même ligne, la datation des peintures de la nef est complexe en raison du manque de sources et de documentation, et doit donc se fonder sur des critères stylistiques et comparatifs. Néanmoins, les couches les plus anciennes du chevet de la nef et de la voûte semblent contemporaines, se situant au XVe siècle.

Dans le chevet de la nef, les couches picturales supérieures montrent un style renaissance évident. Malgré certains traits rudimentaires, on observe un développement naissant de la perspective et de la conception spatiale. Cette avancée est visible dans la Trinité, qui évoque Masaccio, ainsi que dans le cadre architectural de caractère classicisant qui cherche à unifier les peintures de la nef. C'est pourquoi ces couches plus récentes peuvent être datées de la première moitié du XVIe siècle.

Pour leur part, les peintures de la nef appartiennent à la Renaissance classique et pourraient être datées de la seconde moitié du XVIe siècle ; dans ce cas, la datation est plus précise grâce à l'inscription de 1577 dans la scène de la *Résurrection*. Sur le mur sud, la *Résurrection* et le *Couronnement de la Vierge* se distinguent par leur qualité technique et leurs proportions raffinées. Sur le mur nord, le *Jugement dernier* présente une chronologie similaire, bien qu'avec une plus grande volupté des figures et de petites incorrections de perspective qui suggèrent un autre atelier.

En définitive, Nogueira de Miño conserve un ensemble qui constitue un excellent témoignage de l'évolution picturale du gothique final jusqu'à la Renaissance classique, avec un état de conservation remarquable. De même, ses murs offrent une perspective privilégiée des deux grands courants de la peinture espagnole des XVe et XVIe siècles : l'influence flamande et l'influence italienne. Ces peintures s'inspirent des deux traditions et les intègrent dans la composition, dans le traitement de l'espace pictural et dans la disposition des figures.

Toutefois, il convient de préciser qu'à Nogueira de Miño, on n'observe pas un programme pictural unitaire,

Con todo, cómpre precisar que en Nogueira de Miño non se observa un programa pictórico unitario, xa que as pinturas non son froito dun taller único. Pola contra, na súa execución interveu, cando menos, un obradoiro diferente por cada escena. Estes estaban dirixidos por un mestre que coordinaba o labor de oficiais e aprendices. Debido ao carácter itinerante propio destes profesionais polo territorio, o intercambio de modelos, ideas e operarios entre distintos talleres era constante, xerando así unha complexa rede de transferencia de influencias e linguaxes formais.

En definitiva, as pinturas de Nogueira de Miño son o maxestoso resultado da evolución histórica que repercute e se reflexa nelas.

puisque les peintures ne sont pas le fruit d'un seul atelier. Au contraire, leur exécution a impliqué au moins différents ateliers pour chaque scène. Ceux-ci étaient dirigés par un maître qui coordonnait le travail des officiers et des apprentis. En raison du caractère itinérant de ces professionnels, l'échange de modèles, d'idées et d'ouvriers entre ateliers fut constant, générant un réseau complexe de transfert d'influences et de langages formels.

En définitive, les peintures de Nogueira de Miño sont le résultat majestueux d'une évolution historique qui s'y reflète.

NORMATIVA

GALICIA, (2018). "Decreto 166/2018, de 27 de decembro, polo que se declara ben de interese cultural a paisaxe cultural da Ribeira Sacra" *Diario Oficial de Galicia*, 27 de decembro de 2018, nº 248, pp. 54786-54939.

FONTES DOCUMENTAIS

Rehabilitación da igrexa parroquial de Santa María de Nogueira. Chantada. SAR-1991-056.INT.COP

Obras na igrexa de Sta. María de Nogueira de Miño. Chantada. SAR-2006-477.INT.COP

Restauración das pinturas murais da igrexa de Sta. María de Nogueira de Miño.Muro NorteNave principal. SAR-2012-096.INT.COP 2ª F.

Restauración das pinturas murais. Arco triunfal da igrexa de Nogueira. Chantada. SAR-2014-084.INT.COP

NORMATIVE

GALICE, (2018). « Décret 166/2018, du 27 décembre, par lequel est déclaré bien d'intérêt culturel le paysage culturel de la Ribeira Sacra » Journal officiel de Galice, 27 décembre 2018, nº 248, pp. 54786-54939.

SOURCES DOCUMENTAIRES

Réhabilitation de l'église paroissiale de Santa María de Nogueira. Chantada. SAR-1991-056.INT.COP

Travaux dans l'église de Santa María de Nogueira de Miño. Chantada. SAR-2006-477.INT.COP

Restauration des peintures murales de l'église de Santa María de Nogueira de Miño. Mur nord, nef principale. SAR-2012-096.INT.COP, 2e phase

Restauration des peintures murales. Arc triomphal de l'église de Nogueira. Chantada. SAR-2014-084.INT.COP

BIBLIOGRAFÍA

CABRITA FERNANDES, M.T. (2012). *Análise comparativa da pintura mural do Noroeste Peninsular (Galicia-Norte de Portugal, 1500-1565)*, Santiago de Compostela: Tese doutoral da Universidade de Santiago de Compostela.

CAJIGAL VERA, M.A. (2017). *Pinturas del presbiterio de Nogueira de Miño (Chantada, Lugo). Informe histórico*. Crea Restauración,

CAJIGAL VERA, M.A.; ALONSO RODRÍGUEZ, M.A.; CALVO LÓPEZ, J.; TAÍN GUZMÁN, M. (2016). "The full-scale tracings of the parish church of Nogueira do Miño", *I tracciati di cantiere. Disegni esecutivi per la trasmissione e diffusione delle conoscenze tecniche*, Roma: Gangemi Editore, pp. 108-117.

CARMONA MUELA, J. (2003). *Iconografía de los santos*, Madrid: Ediciones Istmo.

CARMONA MUELA, J. (2021). *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Ediciones Akal.

CERRADA MACIAS, M. (2007). *La mano a través del arte: simbología y gesto de un lenguaje no verbal*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DE LA VORÁGINE, S. (1982). *La leyenda dorada,* vv. I, II, Madrid: Alianza.

DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. (1996). *La Biblia y los santos*, Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1979). *La pintura en Galicia durante la Edad Moderna: el siglo XVI*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1981). "El Juicio Final en la pintura gallega gótica y renacentista", *Compostellanum*, v. 27, nº 1-4, pp. 135-172, Santiago de Compostela: Centro de Estudios Jacobeos.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., (1986). *La pintura manierista en Galicia*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

GARCÍA IGLESIAS, J.M. (1989). "Pinturas inéditas de la Galicia del siglo XVI", *Cuadernos de estudios gallegos*, v. 38, nº 103, Santiago de Compostela: CSIC, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, pp. 235-250.

GARCÍA IGLESIAS, J.M., (1999). "Ata o século XVI", *Artístas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 67-79.

GONZÁLEZ AGUIAR, B. (2018). "Nogueira de Miño", *Enciclopedia del Románico en Galicia. Lugo*, II. Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 1287-1295.

GONZÁLEZ AGUIAR, B. (2016). "Pombeiro: historia entre dous ríos", *Alicerces. Revista de estudos sobre o Miño Medio*, nº 2, Chantada: Imprenta Besbello, pp. 117-152.

MANZARBEITIA VALLE, S., AZCÁRATE LUXÁN, M., GONZÁLEZ HERNANDO, I. (eds.). (2019). *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*, Madrid: Ediciones Complutenses.

MONTERROSO MONTERO, J.M. (1996). "Pinturas murais e restauración: aproximación histórico-artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos", FONTENLA SAN JUAN, C. (coord.). *Congreso: Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Consellería de Cultura e Comunicación Social. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 213-232.

MONTERROSO MONTERO, J.M. (2001). "Devoción y educación. La pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI (La Capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)", *Propaganda e Poder. Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 225- 257.

MONTERROSO MONTERO, J.M. (2000). "Las artes figurativas en Galicia durante el reinado de Carlos V", ARIAS ROEL, A. (coord.). *El Reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Consellería de Cultura e Comunicación Social. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 733-764.

PEREIRA PARDO, L. (2014). *Evaluación de riesgos de la pintura mural de A Ribeira Sacra. Análisis de materiales y estudio ambiental*, Santiago de Compostela: Tese doutoral da Universidade de Santiago de Compostela.

SICART GIMÉNEZ, A. (1986). "Consideraciones en torno a las pinturas murales del Monasterio de San Salvador de Vilar de Donas (Lugo)", *Monacato galego. Sexquimilenario de San Bieito. Actas do primeiro coloquio Ourense 1981*, Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial, pp. 179-190.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2013). *La Claustra Nova de la Catedral de Ourense. La truncada elegancia del gótico gallego*, Ourense: Grupo Francisco de Moure.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2005). "La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV, XVI", *Anuario Brigantino*, nº25, Betanzos: Concello de Betanzos, pp. 303-350.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2005). "Las pinturas murales de la Claustra Nova: Pasión y Redención", *Camino de la Paz: Mane Nobiscus Domine*, Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pp. 141-156.

SÚAREZ-FERRÍN, A.P. (2001-2002). "Las pinturas murales de San Vicente de Pombeiro (Lugo)", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 10, Lugo: Deputación de Lugo, pp. 49-102.

VALIÑA SAMPEDRO, E. (1980). *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, IV, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

YZQUIERDO PERRÍN, R. (1983). *La arquitectura románica de Lugo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pormenor do calvario de Castro Barbudo, 1883
Détail du calvaire de Castro Barbudo, 1883

castellano

OS CALVARIOS GALEGOS

LES CALVAIRES GALICIENS

Traduction française: Dominique Gérinard

Clodio González Pérez
Académico correspondente da Real Academia Galega
Académicien correspondant de la Real Academia Galega

GALICIA: CRUCEIROS E CALVARIOS

En Galicia hai moitos cruceiros, calcúlase que poden superar os dez mil, dende humildes cruces, ata magníficas obras, como os descendementos, e algúns dos cruceiros de capela ou "do Barbanza", por seren exclusivos desta península das Rías Baixas, que hoxe en día os antigos non superan o cento.

Os cruceiros máis abundantes, sen comparanza cos demais, son os de varal ou fuste con Cristo na fronte e no envés maiormente a Virxe das Angustias, outra advocación mariana ou un santo ou santa, sobre todo os patróns da parroquia, ou o de devoción da persoa que correu co custo da obra.

Moito máis escasos son calvarios, denominación que se lles dá exclusivamente ao conxunto formado por tres cruces ou cruceiros, que preside na central Xesús Cristo e nas laterais os dous ladróns, os seus nomes ou só as cruces.

GALICE : CROIX MONUMENTALES ET CALVAIRES

En Galice, il existe de nombreux cruceros ; on estime qu'ils peuvent dépasser les dix mille, depuis de modestes croix jusqu'à de magnifiques œuvres, comme les Descentes de croix, ainsi que certains cruceros de chapelle ou « du Barbanza », en tant qu'exclusifs de cette péninsule des Rías Baixas, dont les exemplaires anciens ne dépassent pas aujourd'hui la centaine.

Les croix les plus abondantes, sans comparaison avec les autres, sont celles à fût ou hampe avec le Christ à l'avers et, au revers, le plus souvent la Vierge des Douleurs, une autre invocation mariale ou un saint ou une sainte. Il peut également s'agir d'un saint ou d'une sainte, surtout les patrons de la paroisse, ou celui de dévotion de la personne qui a financé l'œuvre.

Beaucoup plus rares sont les calvaires, dénomination réservée exclusivement à l'ensemble formé par trois croix ou cruceros, présidé au centre par Jésus-Christ et, sur les côtés, les deux larrons, leurs noms ou seulement les croix.

ALGUNHAS NOTAS HISTÓRICAS SOBRE OS CALVARIOS

As representacións antigas desta escena evanxélica cos tres axustizados nas cruces son escasas, das que a primeira xa é do século VI, a do *Evanxeo de Rabula*, un manuscrito iluminado procedente de Siria.

Aínda que poida haber máis personaxes, os protagonistas son tres: Cristo, Dimas e Xestas. Verbo do primeiro no vou dicir nada por ser ben coñecido, mais non sucede o mesmo cos dous ladróns que os seus nomes non se deben aos evanxeos canónicos, senón a outros que a Igrexa non recoñece pero que tampouco nunca rexeitou de xeito contundente, como mostra a grande influencia que tiveron, sobre todo na arte e nas tradicións ao longo dos séculos. A eles debemos, entre outros, os nomes dos Reis Magos, da nai e do pai da Virxe María, a historia da Verónica, e os nomes dos ladróns crucificados con Cristo.

Calvario de Rebordechán – Crecente, cos nomes de Cristo e dos dous ladróns nos traveseiros das cruces

Calvaire de Rebordechán – Crecente, avec les noms du Christ et des deux larrons sur les traverses des croix

Refírome aos evanxeos apócrifos ou extra canónicos, moi antigos pero que non forman parte da Biblia, dos que un dos máis coñecidos é o *Evanxeo de Nicodemo ou feitos de Pilato,* que se vén datando no século V, que di ao describir a crucifixión:

Similiter & duos latrones suspendunt cum eo. Dimas â destris, & Gestas à sinistris ejus[1].

Como se pode ver, non se di cal era o malo e o bo. A cualificación das súas condutas deduciuse posteriormente pola situación con respecto a Cristo, de que os que están á súa dereita sempre son os bos e **á** esquerda os malos.

Estes son os dous nomes que se rexistran en Galicia, que o segundo traduciuse como *Giestas,* quizais para non

1. Fabricio, J. A., 1703: 258.

QUELQUES NOTES HISTORIQUES SUR LES CALVAIRES

Les représentations anciennes de cette scène évangélique avec les trois suppliciés sur les croix sont rares, la première remonte au VIe siècle, il s'agit de *l'Évangile de Rabula*, un manuscrit enluminé d'origine syrienne.

Bien qu'il puisse y avoir davantage de personnages, les protagonistes sont trois : le Christ, Dimas et Gestas. À propos du premier, je ne dirai rien car il est bien connu ; il n'en va pas de même pour les deux larrons, dont les noms ne proviennent pas des évangiles canoniques, mais d'autres textes que l'Église ne reconnaît pas, sans pour autant les avoir jamais rejetés de manière catégorique, comme en témoigne la grande influence qu'ils ont exercée, surtout dans l'art et les traditions au fil des siècles. Nous leur devons, entre autres, les noms des Rois mages, ceux de la mère et du père de la Vierge Marie, l'histoire de Véronique et les noms des larrons crucifiés avec le Christ.

Je fais référence aux évangiles apocryphes ou extracanonique, très anciens mais ne faisant pas partie de la Bible, parmi lesquels l'un des plus connus est l'Évangile de *Nicodème ou Actes de Pilate*, généralement daté du Ve siècle, qui dit en décrivant la crucifixion :

Similiter & duos latrones suspendunt cum eo. Dimas â destris, & Gestas à sinistris ejus[1].

Comme on peut le voir, il n'est pas indiqué lequel était le mauvais et lequel le bon. La qualification de leurs conduites a été déduite ultérieurement de leur position par rapport au Christ : ceux qui se trouvent à sa droite sont toujours les bons et ceux de gauche les mauvais.

trabucalo coa humilde xesta, e o mesmo nalgúns casos en Portugal. Así constan no calvario de Castro Barbudo – Pontecaldelas por debaixo das imaxes (1883). Tamén nalgúns casos en que non teñen máis que os nomes, como por exemplo no de San Roque de Cespón – Boiro, na cruz da dereita, *DIMAS LADRO OPTIMUS*, e na da esquerda, *GIESTAS LADRO PESIMUS*; no de Rebordechán – Crecente (1895), nas cruces respectivas: *AQUÍ HIJO DE DIOS, AQUÍ SAN DIMAS* e *AQUÍ GIESTAS,* e ata nalgún moderno, como o da punta das Trece Cruces de Rianxo (1965): *SAN DIMAS* (dereita) e *GIESTAS* (esquerda).

Calvario sen imaxes e sen nome dos protagonistas (Bieite – Leiro)
Calvaire sans images et sans noms des protagonistes (Bieite – Leiro)

Fóra de Galicia tamén se rexistran con outros nomes: *Joahatras* (o bo) e *Camatras* (o malo), que non son máis que deformacións dos da *Biblia Vetus Latina*, que a diferenza da canónica, os evanxelistas Mateu e Marcos din como se chamaban os ladróns: o primeiro, *Zoatham* e *Camma*, e o segundo, *Zoathan* e *Chammatha*, o bo e o malo[2]. Aínda quedan os do *Evanxeo árabe da infancia de Cristo*, que se redacta entre os anos 450 e 550, que son *Tito* e *Dumaco*, o bo e o malo, respectivamente[3].

OS CALVARIOS GALEGOS

En Galicia son abundantes, pero non se coñece ningún anterior ao século XVII, a época en que os frades franciscanos espallan os viacrucis por todas partes, tanto no exterior (nos montes e santuarios), como dentro dos templos[4].

Ce sont les deux noms enregistrés en Galice, le second ayant été traduit par *Giestas*, peut-être pour ne pas le confondre avec la modeste « xesta », et de même dans certains cas au Portugal. Ils figurent ainsi sur le calvaire de Castro Barbudo – Pontecaldelas sous les images (1883). Également, dans certains cas où seuls les noms apparaissent, comme par exemple à San Roque de Cespón – Boiro, sur la croix de droite, DIMAS LADRO OPTIMUS, et sur celle de gauche, GIESTAS LADRO PESIMUS ; à Rebordechán – Crecente (1895), sur les croix respectives : AQUÍ HIJO DE DIOS, AQUÍ SAN DIMAS et AQUÍ GIESTAS, et même sur un exemple moderne, comme celui de la pointe des Trece Cruces de Rianxo (1965) : SAN DIMAS (droite) et GIESTAS (gauche).

En dehors de la Galice, on les trouve également sous d'autres noms : *Joahatras* (le bon) et *Camatras* (le mauvais), qui ne sont que des déformations de ceux de la Biblia Vetus Latina, où, contrairement à la version canonique, les évangélistes Matthieu et Marc indiquent les noms des larrons : le premier, *Zoatham* et *Camma*, et le second, *Zoathan* et *Chammatha*, le bon et le mauvais[2]. On trouve encore ceux de l'Évangile arabe de l'enfance du Christ, rédigé entre les années 450 et 550, qui sont *Tito* et *Dumaco*, le bon et le mauvais, respectivement[3].

LES CALVAIRES GALICIENS

En Galice, ils sont nombreux, mais aucun n'est connu avant le XVIIe siècle, époque à laquelle les frères franciscains diffusent les chemins de croix partout, tant à l'extérieur (dans les montagnes et les sanctuaires) qu'à l'intérieur des temples[4].

2. Sabatier, P., 1751: III.

3. Fabricio, J. A., 1703: 186.

4. González Pérez, C., 2016.

Hainos de varios tipos: dende cruces sinxelas, ata outras ben labradas e exornadas con imaxes.

Tres cruces lisas:
Son os máis abundantes. Adoitan formar parte dun viacrucis, malia que agora xa non estea completo, ou tamén pode ser onde se deteñen as procesións, en especial, a do Corpus Christi. Hainos en moitas parroquias, dende cruces pequenas ata outras grandes, semellantes a cruceiros. Son os calvarios máis sinxelos, e a súa construción acadou moita difusión dende a segunda metade do século XVII, en que o papa Inocente XI lles concede aos frades franciscanos o privilexio de poñer os viacrucis dentro das igrexas ou no exterior.

Calvario con imaxe só na cruz central (Bastavales – Brión)
Calvaire avec image seulement sur la croix centrale (Bastavales – Brión)

Tres cruces lisas, cos nomes:
Son raros. Nalgúns exemplares pode figurar o nome de Cristo ou do Fillo de Deus, mais o corrente é que unicamente estean os dos delincuentes, Dimas e Giestas. Así, por exemplo, nun de Rebordechán – A Caniza, non está datado.

A cruz central coa imaxe de Cristo, e as laterais lisas:
Son os máis correntes despois dos primeiros. As cruces laterais adoitan ser como a central, *immissas,* aínda que tampouco faltan *commissas,* en forma de T, e ata *decussatas* ou de Santo André (X). Poden ser as tres cruces da mesma época ou non, tamén son poucos os datados, dos que os máis antigos que coñecemos xa datan do século XVII: Rubiós – As Neves (1607), Vilaza – Gondomar (1668), Arbo (1670), Melón (1686), Quins – Melón (1694), Sorribas – Rois (1698), etc. Tampouco faltan modernos, como o do viacrucis marítimo-fluvial da ría de Arousa e río Ulla (1965).

As tres cruces coas imaxes dos tres condenados:
Son moi raros. Unicamente existen dous: o de Bueu, na provincia de Pontevedra, e o de Beade, na de Ourense. Hai

Il en existe de plusieurs types : depuis de simples croix jusqu'à d'autres finement sculptées et ornées d'images.

a) Trois croix simples : Ce sont les plus abondants. Ils font généralement partie d'un chemin de croix, bien qu'il ne soit plus complet aujourd'hui, ou peuvent également constituer l'endroit où s'arrêtent les processions, en particulier celle du Corpus Christi. On en trouve dans de nombreuses paroisses, depuis de petites croix jusqu'à d'autres grandes, semblables à des cruceros. Ce sont les calvaires les plus simples, et leur construction connut une large diffusion à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, lorsque le pape Innocent XI accorda aux franciscains le privilège d'installer des chemins de croix à l'intérieur des églises ou à l'extérieur.

b) Trois croix simples, avec les noms : Ils sont rares. Dans certains exemplaires peut figurer le nom du Christ ou du Fils de Dieu, mais le plus courant est que seuls apparaissent ceux des délinquants, Dimas et Giestas. Ainsi, par exemple, dans un cas à Rebordechán – A Cañiza, non daté.

c) La croix centrale avec l'image du Christ, et les latérales simples : Ce sont les plus courants après les premiers. Les croix latérales sont généralement comme la centrale, *immissae*, bien que l'on trouve aussi des *commissae*, en forme de T, et même des decussatae ou de saint André (X). Les trois croix peuvent être de la même époque ou non ; les exemples datés sont rares, les plus anciens connus remontant déjà au XVIIe siècle : Rubiós –As Neves (1607), Vilaza – Gondomar (1668), Arbo (1670), Melón (1686), Quins – Melón (1694), Sorribas – Rois (1698), etc. Il en existe aussi de modernes, comme celui du chemin de croix maritime-fluvial de la ria de Arousa et du fleuve Ulla (1965).

O calvario de Bueu: vista xeral coa ría de Pontevedra ao fondo
Le calvaire de Bueu : vue générale avec la ria de Pontevedra en arrière-plan

constancia de que houbo outro no concello pontevedrés de Dozón, moi rústico, do que ultimamente non quedaba máis que a cruz dun ladrón.

Como os calvarios anteriores, pero ademais teñen outras imaxes:
En Galicia só hai un, o de Castro Barbudo, labrado o ano 1883 polo escultor Manuel González Perdiz.

TRES CALVARIOS SENLLEIROS

Bueu

Actualmente érguese no adro da igrexa de San Martiño de Bueu, coa ría de Pontevedra ao fondo. Sufriu varios cambios, xa que antes estaba no lugar do Valado, onde remataba o viacrucis que mandara labrar na segunda metade do século XVII o párroco Fernando de la Rúa Freire, propietario do pazo de Santa Cruz, sito no devandito lugar do Valado. Algún autor cre que pode datar da década dos anos oitenta do devandito século[5].

Non se sabe cando levaron a cruz principal para o antigo cemiterio parroquial, situado **á carón** da igrexa, mentres as cruces dos ladróns foron parar a unha propiedade

5. Estévez Castro, J. Mª, 1996: 50, 361.

d) Les trois croix avec les images des trois condamnés : Ils sont très rares. Il n'en existe que deux : celui de Bueu, dans la province de Pontevedra, et celui de Beade, dans celle d'Ourense. On sait qu'il en exista un autre dans la commune pontevedraise de Dozón, très rustique, dont il ne subsistait récemment que la croix de l'un des larrons.

e) Comme les calvaires précédents, mais avec en plus d'autres statues : En Galice, il n'en existe qu'un seul, celui de Castro Barbudo, sculpté en 1883 par le sculpteur Manuel González Perdiz.

TROIS CALVAIRES SINGULIERS

Bueu

Actuellement, il s'élève sur le parvis de l'église de San Martiño de Bueu, avec la ria de Pontevedra en arrière-plan. Il a subi plusieurs modifications, puisqu'à l'origine il se trouvait au lieu-dit O Valado, où se terminait le chemin de croix que fit réaliser dans la seconde moitié du XVIIe siècle le curé Fernando de la Rúa Freire, propriétaire du manoir de Santa Cruz, situé audit lieu d'O Valado. Certains auteurs pensent qu'il pourrait dater de la décennie des années[5] 1680.

Calvario de Bueu: Dimas, Xesús Cristo e Xestas
Legende: Calvaire de Bueu : Dimas, Jésus-Christ et Gestas

particular[6]. Así permaneceron ata que na década dos anos setenta do século pasado, por iniciativa veciñal chegouse a un acordo co propietario das cruces dos delincuentes, e xunto coa de Cristo situáronse no adro, onde se pode admirar agora o calvario completo.

A principal diferenza entre os condenados é que, mentres Cristo está suxeito á cruz por tres cravos, os ladróns están atados con cordas ao traveseiro, aínda que estes de Bueu tamén teñen cravados os dous pés. Unha particularidade a ter en conta son os capiteis: no de Cristo e no de Dimas teñen na fronte a cara dun querubín con ás, mentres no de Xestas hai a cara dun demo. Nesta peculiaridade xa se fixou Castelao que non chegou a ver o conxunto completo: *Nótese, por fin, a intencionada diferencia que se observa nos capiteis que sosteñen as cruces do calvario de Bueu: no do bó ladrón hai un querubín; no do mao hai un demo*[7].

Consonte coas características estilísticas, o máis probable é que as tres cruces sexan obra do mesmo artista, así coma os tres personaxes, cos cabelos longos, e Cristo, como é tradicional, a crecha dereita caéndolle por diante e a esquerda polas costas. Os panos de pureza tamén son semellantes. A única diferenza dos esteos é que o central

6. Castelao, 1950: 175.

7. Ídem.

On ne sait pas quand la croix principale fut transportée dans l'ancien cimetière paroissial, situé à côté de l'église, tandis que les croix des larrons furent placées sur une propriété privée[6]. Elles y restèrent jusqu'à ce que, dans les années soixante-dix du siècle dernier, à l'initiative des habitants, un accord soit conclu avec le propriétaire des croix des délinquants, et qu'avec celle du Christ elles soient installées sur le parvis, où l'on peut aujourd'hui admirer le calvaire complet.

La principale différence entre les condamnés est que, tandis que le Christ est fixé à la croix par trois clous, les larrons sont attachés avec des cordes à la traverse, bien que ceux de Bueu aient également les deux pieds cloués. Une particularité à noter concerne les chapiteaux : sur celui du Christ et sur celui de Dimas figure, sur la face, un chérubin ailé, tandis que sur celui de Gestas apparaît le visage d'un démon. Cette particularité avait déjà été relevée par Castelao, qui ne vit pas l'ensemble complet : *Remarquez, enfin, la différence intentionnelle observable dans les chapiteaux qui soutiennent les croix du calvaire de Bueu : sur celui du bon larron figure un chérubin ; sur celui du mauvais, un démon*[7].

Conformément aux caractéristiques stylistiques, il est très probable que les trois croix soient l'œuvre du même artiste, ainsi que les trois personnages, aux cheveux longs, et le Christ, comme il est traditionnel, avec la mèche droite tombant devant et la gauche dans le dos. Les périzonia sont

O calvario de Beade e a capela de San Roque
Le calvaire de Beade et la chapelle de San Roque

é máis alto, imitan toros de árbores podadas nos que salientan os arranques dos gallos das pólas. Por último, as cruces son lisas coa parte superior case igual aos brazos (*crux immissa* ou latina).

Non se dispón de datos sobre o autor, unicamente que se labrou polo ano 1681, en que o párroco mandou facer un viacrucis dende o seu pazo da Cruz, no lugar do Valado, ata o templo parroquial.

Beade

O calvario de Santa María de Beade forma parte dun fermoso conxunto arquitectónico situado no corazón do Ribeiro, na ribeira do río Avia, famosa dende antigo polo excelente viño. Comparten o mesmo espazo, a capela de San Roque que xa existía en 1719, a igrexa parroquial románica con múltiples reformas e engadidos posteriores e os restos da casa prioral da orde de Malta ou de San Xoán de Xerusalén.

Como o anterior de Bueu, quen primeiro deu a coñecer este monumental calvario tamén foi Castelao, que o debuxou e inseriu a ilustración no libro *As cruces de pedra na Galiza*, que malia rematalo antes da guerra civil de 1936-39, non se publica en Buenos Aires ata 1950[8].

8. Castelao, 1950: 173, 175.

également semblables. La seule différence des fûts est que celui du centre est plus élevé ; ils imitent des troncs d'arbres émondés dont ressortent les départs des branches. Enfin, les croix sont simples avec la partie supérieure presque égale aux bras (crux immissa ou latine).

On ne dispose d'aucune donnée sur l'auteur, sinon qu'il fut sculpté vers l'année 1681, lorsque le curé fit réaliser un chemin de croix depuis son manoir de la Cruz, au lieu d'O Valado, jusqu'au temple paroissial.

Beade

Le calvaire de Santa María de Beade fait partie d'un bel ensemble architectural situé au cœur du Ribeiro, sur la rive du fleuve Avia, célèbre depuis l'Antiquité pour son excellent vin. Partagent le même espace la chapelle de San Roque, qui existait déjà en 1719, l'église paroissiale romane avec de multiples réformes et ajouts postérieurs, et les vestiges de la maison priorale de l'ordre de Malte ou de Saint-Jean de Jérusalem.

Comme le précédent de Bueu, celui qui fit connaître ce calvaire monumental fut également Castelao, qui le dessina et inséra l'illustration dans le livre *As cruces de pedra na Galiza*, qui, bien qu'achevé avant la guerre civile de 1936-39, ne fut publié à Buenos Aires qu'en 1950[8].

Calvario de Beade: Dimas, Xesús e Xestas
Calvaire de Beade : Dimas, Jésus et Gestas

Para acceder ao calvario cómpre subir oito chanzos, os centrais tirando a semicirculares. A cruz máis monumental é a central, máis moderna que as laterais, moi posiblemente do século XIX. O fuste é de sección octogonal con catro lados máis estreitos; o capitel de escaso volume, se se compara cos outros dous, cun querubín con ás en cada lado, e os brazos da cruz de sección cadrada. Tanto a imaxe de Cristo, na fronte, como a da Virxe do envés son moi estilizadas.

As dos delincuentes son máis antigas, cos fustes de sección circular e os capiteis de estilo corintio con volutas angulares e follas de acanto e no medio de cada lado unha rosácea tetrapétala. Dá a impresión que as cruces son patibularias, pero non é así, pois o esteo sobresae por enriba dos brazos da cruz, que case queda oculta polas cabezas dos reos e dos traveseiros, estes ladeados coa parte alta a Cristo. Teñen os brazos amarrados con cordas ao traveseiro, e tamén as pernas máis arriba dos nocellos. Dimas está completo, pero a Xestas fáltalle a perna dereita. Como é tradicional, o primeiro olla cara a Cristo e o segundo dálle as costas.

Carece de inscrición, e nos libros parroquias dos séculos XVII e XVIII non aparece esta obra, aínda que si outras de menos importancia. A única referencia é a capela de San Roque, que poden datar da mesma época, que xa existía en 1719. Seguro que non é dos anos que gobernou a freguesía

Pour accéder au calvaire, il faut monter huit marches, les centrales tendant vers une forme semi-circulaire. La croix la plus monumentale est la centrale, plus moderne que les latérales, très probablement du XIXe siècle. Le fût est de section octogonale avec quatre côtés plus étroits ; le chapiteau, de faible volume comparé aux deux autres, présente un chérubin ailé sur chaque face, et les bras de la croix sont de section carrée. Tant l'image du Christ à l'avers que celle de la Vierge au revers sont très stylisées.

Les images des délinquants sont plus anciennes, avec des fûts de section circulaire et des chapiteaux de style corinthien à volutes angulaires et feuilles d'acanthe, avec au centre de chaque face une rosace tétrapétale. On a l'impression que les croix sont patibulaires, mais ce n'est pas le cas, car le fût dépasse au-dessus des bras de la croix, qui reste presque cachée par les têtes des condamnés et par les traverses, celles-ci inclinées avec la partie supérieure vers le Christ. Ils ont les bras attachés avec des cordes à la traverse, ainsi que les jambes au-dessus des chevilles. Dimas est complet, mais il manque à Gestas la jambe droite. Comme il est traditionnel, le premier regarde vers le Christ et le second lui tourne le dos.

Il ne porte aucune inscription, et dans les livres paroissiaux des XVIIe et XVIIIe siècles cette œuvre n'apparaît

O calvario de Beade entre viñas, a capela de San Roque e ao fondo o campo da festa e a torre da igrexa
Le calvaire de Beade entre les vignes, la chapelle de San Roque et, au fond, le champ de la fête et la tour de l'église

o párroco Antonio Panduro, entre 1756 e 1775, que deixou constancia no *Libro de fábrica* de todo canto fixo, algunhas obras de moita menos importancia, como que mandou pintar o retablo da capela de San Roque en 1775[9].

O calvario de Beade, tal como chegou a día de hoxe é, sen dúbida, unha obra construída en dúas épocas, en particular as tres cruces: as dos ladróns poden situarse na primeira metade do século XVIII, sempre antes de 1756 en que se fai cargo da parroquia Antonio Panduro. Posterior é a cruz do centro, agás o baseamento e o pedestal, moi probablemente do século XIX.

Castro Barbudo

O calvario érguese no medio do adro e cemiterio da freguesía de Santa María de Castro Barbudo, do concello pontevedrés de Pontecaldelas. Mantense no emprazamento orixinal de cando se labrou en 1883, pois a pesar que algún párroco quíxoo trasladar para un monte situado pola parte de arriba do templo, desistiu ante a negativa dos veciños.

É o calvario máis monumental de Galicia, que labra na segunda metade do século XIX o escultor Manuel González Perdiz, natural da parroquia de Covelo, concello da Lama (1833-1905), autor de varios cruceiros situados principalmente nas provincias de Pontevedra e Ourense, así como tamén panteóns, petos de ánimas, fontes, etc. Entre os cruceiros anteriores a este calvario, sobresaen o da Torre - Padrenda

9. Arquivo Histórico Diocesano, Ourense: *Santa María de Beade: Libro II de fábrica, ano 1775.*

pas, bien que d'autres de moindre importance y figurent. La seule référence est la chapelle de San Roque, qui peut dater de la même époque et existait déjà en 1719. Il est certain qu'il ne date pas des années où le curé Antonio Panduro dirigea la paroisse, entre 1756 et 1775, car lui consigna dans le *Livre de fabrique* tout ce qu'il fit, y compris des travaux de bien moindre importance, comme le fait d'avoir fait peindre le retable de la chapelle de San Roque en 1775[9].

Le calvaire de Beade, tel qu'il est parvenu jusqu'à aujourd'hui, est sans aucun doute une œuvre construite en deux périodes, en particulier les trois croix : celles des larrons peuvent être situées dans la première moitié du XVIIIe siècle, voire avant, toujours avant 1756, date à laquelle Antonio Panduro prit en charge la paroisse. La croix centrale est postérieure, à l'exception du soubassement et du piédestal, très probablement du XIXe siècle.

Castro Barbudo

Le calvaire s'élève au milieu du parvis et du cimetière de la paroisse de Santa María de Castro Barbudo, dans la commune pontevedraise de Pontecaldelas. Il se maintient à son emplacement d'origine depuis sa réalisation en 1883, car bien qu'un curé ait voulu le déplacer vers un mont situé au-dessus du temple, il y renonça face au refus des habitants.

C'est le calvaire le plus monumental de Galice, sculpté dans la seconde moitié du XIXe siècle par le sculpteur

O calvario de Castro Barbudo
Le calvaire de Castro Barbudo

(1860), Carballedo – Pontecaldelas (1860), Ribadetea - Ponteareas (1879), Cenlle – Cenlle (1877) e Tabagón – O Rosal (1879), e dos posteriores, Xende – A Lama (1885) e Gaxate – A Lama (1892). O seu nome figura xunto co do párroco e do administrador na base da cruz central, así como tamén a data.

Os fustes son cilíndricos, agás o do medio que empeza de sección cadrada con decoración refundida, pasa a octogonal e, por último a parte superior a cilíndrica. O do medio é máis alto que os laterais, e as tres cruces son latinas.

Xesús Cristo está acompañado dun anxo á súa dereita cun cáliz para coller o sangue da ferida do costado, co *perizonium* anoado á dereita.

Máis curiosas son as representacións dos ladróns. A Dimas, o da dereita de Cristo, cólleno polos brazos dous anxos situados sobre o traveseiro da cruz para levalo ao ceo, mentres que Xestas ten enrolado ás pernas un dragón ou serpe alada que turra cara abaixo para metelo no inferno.

Manuel González Perdiz, originaire de la paroisse de Covelo, commune de A Lama (1833-1905), auteur de plusieurs cruceros situés principalement dans les provinces de Pontevedra et Ourense, ainsi que de panthéons, de *petos de ánimas*, de fontaines, etc. Parmi les cruceros antérieurs à ce calvaire, se distinguent ceux de A Torre - Padrenda (1860), Carballedo – Pontecaldelas (1860), Ribadetea - Ponteareas (1879), Cenlle – Cenlle (1877) et Tabagón – O Rosal (1879), et parmi les postérieurs, Xende – A Lama (1885) et Gaxate – A Lama (1892). Son nom figure avec celui du curé et de l'administrateur à la base de la croix centrale, ainsi que la date.

Les fûts sont cylindriques, sauf celui du centre qui commence par une section carrée avec décoration en relief, passe à une section octogonale et, enfin, à une section cylindrique dans sa partie supérieure. Celui du centre est plus élevé que les latéraux, et les trois croix sont latines.

Jésus-Christ est accompagné d'un ange à sa droite tenant un calice pour recueillir le sang de la blessure du flanc, avec le *périzonium* noué à droite.

Plus curieuses sont les représentations des larrons. Dimas, à la droite du Christ, est saisi par les bras par deux anges placés sur la traverse de la croix pour l'emporter au ciel, tandis que Gestas a les jambes enlacées par un dragon ou un serpent ailé qui tire vers le bas pour l'entraîner en enfer.

En outre, il comporte d'autres images : saint Joseph et saint Jean-Baptiste sur des socles au niveau du fût central, et dans la partie supérieure, derrière celle du Christ, la Vierge au Rosaire.

CONCLUSION

Les calvaires les plus abondants en Galice sont ceux de croix simples, sans statue, et ceux qui ne présentent qu'une représentation iconographique sur la croix centrale, le Christ à l'avers et la Vierge au revers, le plus souvent sous l'invocation de la Vierge des Douleurs ou de la Cinquième Douleur avec le Fils mort dans ses bras.

Ceux qui comportent la représentation des deux larrons sont très rares, se distinguant parmi les anciens ceux de Bueu, Beade et Castro Barbudo.

Calvario de Castro Barbudo: Dimas, Xesús e Xestas
Calvaire de Castro Barbudo : Dimas, Jésus et Gestas

Ademais tamén ten outras imaxes: San Xosé e San Xoán Bautista sobre peañas no fuste central, e na parte superior, por detrás da de Cristo, a Virxe do Rosario.

CONCLUSIÓN

Os calvarios máis abundantes de Galicia son os de cruces lisas, sen imaxes, e os que non teñen máis que representación iconográfica na cruz central, Cristo na fronte e a Virxe no envés, esta maiormente baixo a advocación da Dolorosa ou Quinta Angustia co Fillo morto nos brazos.

Os que contan coa representación dos dous ladróns son moi escasos, sobresaíndo entre os antigos o de Bueu, Beade e Castro Barbudo.

BIBLIOGRAFÍA

CASTELAO, (1950): *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires: Ed. Nós.

ESTÉVEZ CASTRO, J. Mª., (1996): *Reconocer Bueu*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.

FABRICIO, J. A., (1703): *Codex apocryphus Novi Testamenti, collectus, castigatus, testimoniisque, censuris & animadversionibus illustratus: Evangelium quod vulgo tribuitur S. Nicodemo, et in pluribus codd. MSS. inscribitur Acta Pilati de Passione et Resurrectione JesuChristi…* Hamburgo.

GONZÁLEZ PÉREZ, C., (2016): "Os calvarios galegos: Bueu, Beade e Castro Barbudo", *Actas do VII Congreso Galego de Cruceiros*. Mos: Asociación de Amigos dos Cruceiros, Cruces de Pedra e Petos de Ánimas.

GONZÁLEZ PÉREZ, C., (2017): "Os viacrucis da cidade de Santiago de Compostela", *VIII Congreso galego de cruceiros*, San Paio de Narla, 19-20, novembro, 2016, Lugo.

SABATIER, P., (1751): *Bibliorum sacrorum Latinae. Versiones Antiquae, Vetus Italica, cum Vulgata Latina, cum Textu Graeco comparatur*, III. París.

SAMPEDRO FERNÁNDEZ, A., (2010): "*Calvarios do Condado e A Paradanta", Actas do II Congreso Galego sobre "Cruceiros e cruces de pedra",* Mos: Asociación de Amigos dos Cruceiros, Cruces de Pedra e Petos de Ánimas.

Foto aérea do Mosteiro de Oseira
Vue aérienne du monastère d'Oseira

castellano

ANÁLISE ICONOGRÁFICA DAS ADVOCACIÓNS XACOBÍPETAS NO TRAMO QUE FAI O CAMIÑO A COMPOSTELA EN FORMA DE OITO DENDE OURENSE

Fotos: Xosé Dalama Moure

ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DES VOCABLES JACOBÉENS DANS LE TRONÇON EN FORME DE HUIT QUE SUIT LE CHEMIN DE COMPOSTELLE DEPUIS OURENSE

Traduction française: Jean Paul Caudrec

Francisco Xavier Limia Gardón

Ph. Dr. pola USC, profesor, escritor e comisario de exposicións.
Cofundador da Fraternidad Internacional del Camino de Santiago (FICS),
e socio fundador en 1992 da Asociación Galega de Amigos do Camiño de Santiago (AGACS).

Ph. Dr. de l'USC, professeur, écrivain et commissaire d'expositions.
Co-fondateur de la Fraternité Internationale du Chemin de Saint Jacques (FICS), et membre fondateur en 1992 de l'Association Galicienne des Amis du Chemin de Saint Jacques (AGACS).

Aproximámonos ao antigo burgo de orixe romana, Ourense, capital provincial e sede episcopal, gran cidade do sur de Galicia. Vimos polo Camiño de Santiago desde Xunqueira de Ambía con bo ánimo tras o abrazo salutífero ao carballo de Padroso, pois o polígono industrial e o arrabalde de entrada farán cambiar o noso camiñar logo de atravesar pequenas vilas e pobos, en campo aberto e plena natureza. Entramos ao modo tradicional ao centro histórico antigo co límite onde se fixo o xardín do Posío, onde se achaba a antiga porta,[1] e pasamos diante da renacentista fachada do hospital dos santos Cosme e Damián cos patróns na clave do arco de entrada. Cara o O., a gran igrexa da Trindade, coas súas torres cilíndricas, pois naceu extra muros. Por unha rúa de orixe decimonónico ao O. do mencionado xardín, pasamos diante da súa entrada, tras cruzar unha pequena praza. Pecha o seu adro alto muro con monumental portada que foi a do demolido hospital de s. Roque,[2] que leva no intradorso interior do tímpano a Piedade, advocación iconográfica que reflicte a dor da Nai ante a morte

1. Rúa Prieto Nespereira en cuxo inicio estivo a Porta da Aira, reconstruída por Antonio Martínez de Araque, 1616-1617.

2. Consérvase no asilo dá Barreira a estatua da décimo octava centuria do seu patrón cal peregrino, acompañado do neno e o can con pan na boca. Leva roupa de peregrino, e vieiras na esclavina, mais perdeu a do chapeu.

Nous nous approchons de l'ancien bourg d'origine romaine, Ourense, capitale provinciale et siège épiscopal, grande ville du sud de la Galice. Nous arrivons par le Chemin de Saint-Jacques depuis Xunqueira de Ambía avec entrain après l'étreinte salutaire au chêne de Padroso, que la zone industrielle et le faubourg d'entrée transformeront dans notre marche après avoir traversé de petites villes et villages, en pleine campagne et en pleine nature. Si nous entrons de manière traditionnelle dans le vieux centre historique qui délimitait le jardin du Posío, là où se trouvait l'ancienne porte[1], nous passerons devant la façade Renaissance de l'hôpital des saints Côme et Damien avec ses patrons à la clé de l'arc d'entrée. Vers l'Ouest se trouve la grande église de la Trinité, avec ses tours cylindriques, car elle est née hors les murs. Par une rue d'origine du XIXe siècle à l'Ouest du jardin mentionné, nous passons devant son entrée, après avoir traversé une petite place. Son atrium est fermé par un haut mur avec un portail monumental qui fut celui de l'hôpital démoli de Saint-Roch[2], qui

1. Rue Prieto Nespereira, à l'origine de laquelle se trouvait la Porta da Aira, reconstruite par Antonio Martínez de Araque, 1616-1617

2. On conserve à l'asile da Barreira la statue du XVIIIe siècle de son patron en pèlerin, accompagné de l'enfant et du chien avec du pain dans la bouche. Il porte des vêtements de pèlerin, des coquilles sur la pèlerine, mais a perdu celle du chapeau.

Ourense. Cruceiro do adro da igrexa da Trindade
Ourense. Croix de pierre (cruceiro) du parvis de l'église de la Trinité

Ourense. Santa María Nai no retablo maior da igrexa
Ourense. Sainte Marie Mère dans le retable majeur de l'église

do Fillo, e entre as tallas da igrexa un s. Roque vestido de peregrino, santo avogoso contra peste.[3]

I. NA SÉ E A SÚA CONTORNA

Nas inmediacións da catedral, está santa María Nai, obra barroca reedificada *a cimentis* a fins do primeiro terzo do século XVIII polo bispo Siuri. No seu solar levantouse a primeira igrexa cristiá, que o bispo Ederonio refunda no século XII; mais na fachada o comitente eclesiástico decidiu que

porte dans l'intrados intérieur du tympan la Piété, invocation iconographique qui reflète la douleur de la Mère face à la mort du Fils, et parmi les sculptures de l'église un Saint Roch en habit jacobéen, saint avocat contre la peste[3].

3. Na última aproximación a este percorrido en oito que nos marcamos desde Ourense abordamos o tema da *charitas* cristiá, a acollida e hospitalidade, e cos hospitais, e albergues, *strictu sensu*. Alí verase como a abadía da Trindade tivo o seu peso específico con pegadas do paso de peregrinos.

3. Dans la dernière approche de ce parcours en huit que nous avons tracé depuis Ourense, nous abordons la question de la *charitas* chrétienne, de l'accueil et de l'hospitalité, ainsi que des hôpitaux et auberges, *stricto sensu*. On y verra comment l'abbaye de la Trinité eut un poids spécifique important avec des traces du passage des pèlerins.

o arquitecto engadise do templo anterior columnas e capiteis prerrománicos suevo-visigóticos.[4] Sirva este contexto para aquilatar a súa importancia como primeira sé, que ten polo S. o noutrora pazo episcopal, notabilísima casa forte con claustro Románico e torre angular.[5] No retablo principal ten a talla da Virxe co Neno no seu trono-cátedra, obra renacentista que oculta ás miradas, no seu respaldo, a Fuxida a Exipto, descritivo relevo de camiño e... peregrinación. Está policromado. Fíxose unha copia recente da escultura, mais non o inclúe.[6] Ten interese o retablo S. do cruceiro, de estilo Rococó e un só corpo, con temática relacionada cos improperios ou atributos da Paixón -cravos, teaza, martelo, dados, e coroa de espiñas coa columna inserida-, presidido por unha talla da Piedade axeonllada cunha espada atravesando o seu costado, que sostén o corpo do seu fillo Xesús morto, conxunto de notable canon. Vai nun fornelo con espellos enmarcados nas paredes, e sobre el nunha rocalla exterior superior, ten sobre un gran corazón unha cruz e a inscrición "*CHA/RITAS*". Atribúese a José Salvador Carmona,[7] obra encargada pola confraría das Dores. Na base, hai unha boa talla de Cristo articulado en nicho con cristal, obra para a liturxia de Semana Santa. É un retablo evocador da dor e sufrimento, nunca lonxe do peregrino, cos seus pés con chagas, e as tribulacións persoais, como o relevo aludido da cátedra.

Xa dentro da Sé, ante todo, a estatua medieval de Santiago que, durante séculos, daba a benvida aos peregrinos ante o púlpito da Epístola, á beira da capela maior. Desde decembro de 1857 está diante do parteluz do pórtico do Paraíso, nun notable plinto fronte ás portas do O. Sedente e policromada, suxeita unha espada metálica entre os xeonllos apuntando ao chan, cálzase con finas botas sen policromía xa, desgastada polas mans que, en xesto de petición e acción de grazas adoitan pousarse neles. Os pés esmagan o maligno animal baixo do coxín.[8]

4. A inscrición consérvase no exterior da cabeceira.

5. É museo arqueolóxico e de belas artes provincial que, aínda que de orixe decimonónico (1845), os seus fondos movéronse por diversos edificios da cidade, situándose aquí definitivamente con titularidade estatal tras a compra do edificio en 1951. Pechou por obras en 2002, aínda inconclusas.

6. A súa confraría, que data de 1305, encargouna a uns artistas portugueses sendo entregada en 2011. A cátedra reproduce só os relevos colaterais, cos temas da Anunciación e a Visitación. É a que se quita en procesión, caso da que se fai tras a Semana Santa.

7. Seguidor de Luís (1708-1767), o seu tío, un grande do oficio, quen tivo amplo taller en Madrid, desde o que saían encargos tanto para o foco madrileño como diocese castelás, ou a de Ourense. De José hai outras dúas obras na parroquial de sta. María de Astariz, Castrelo de Miño/Ourense, talladas en Madrid, en 1775.

8. Coincide coa elección do bispo José Ávila (1857-1866), que entra a comezos de 1858, Ano Santo Xacobeo.

Ourense. Retablo da Piedade, en Santa María Nai
Ourense. Retable de la Pietà à Sainte Marie Mère

I. DANS LA CATHÉDRALE ET SES ENVIRONS

À proximité de la cathédrale se trouve Sainte Marie Nai, œuvre baroque reconstruite a *cimentis* à la fin du premier tiers du XVIIIe siècle par l'évêque Siuri. Sur son emplacement fut élevée la première église chrétienne, refondée au Moyen Âge par l'évêque Ederonio, au XIIe siècle ; mais sur la façade, le commanditaire ecclésiastique décida que l'architecte inclurait des colonnes et des chapiteaux préromans suevo-wisigothiques[4] du temple antérieur. Ce contexte suffit à mesurer son importance comme première cathédrale, qui possède au sud l'ancien palais épiscopal, remarquable

4. L'inscription est conservée à l'extérieur du chevet.

Ourense. S. Roque do retablo, no testeiro S. do cruceiro da catedral
Ourense. Saint Roch du retable dans le chevet sud du transept de la cathédrale

Aquí no Paraíso, con pórtico similar ao compostelán, e algo posterior, áchase como é usual, Santiago entre os apóstolos. Vai descalzo, e sostén un rolo coa inscrición «SANCTII IACOBUS APTS», tendo a Xoán, seu irmán, á beira, nas estatuas-columna do lado da Epístola. O bordón curto en tau, fala da súa dependencia da Sé santiaguesa. Vai adornado con tea vermella entrecruzada tres veces, deixando ver vieiras na madeira, tea que conclúe anoada e flocos, nunha coidadosa disposición que fala.

É este espazo aos pés da basílica-catedral, de singular relevancia e simbolismo para o bispo e cabido, por celebrarse aquí

maison forte avec cloître roman et tour d'angle[5]. Dans le retable principal se trouve la sculpture de la Vierge à l'Enfant sur son trône-chaire, œuvre Renaissance qui cache aux regards, dans son dossier, la Fuite en Égypte, relief descriptif de chemin et… pèlerinage. Elle est polychrome. Une copie récente de la sculpture a été réalisée, mais ne l'inclut pas[6]. Le retable sud du transept, de style rococo et à un seul corps, présente un intérêt particulier, avec une thématique liée aux instruments ou attributs de la Passion – clous, tenailles, marteau, dés et couronne d'épines avec colonne insérée –, présidé par une sculpture de la Pietà grenouillée avec une épée traversant son flanc, qui soutient le corps de son fils Jésus mort, ensemble de proportions remarquables. Elle se trouve dans une niche entourée de miroirs encadrés, au-dessus de laquelle figure, dans une rocaille extérieure supérieure, un grand cœur avec une croix et l'inscription « CHA/RITAS ». Elle est attribuée à José Salvador Carmona[7], œuvre commandée par la confrérie des Douleurs. À la base, se trouve une belle sculpture du Christ articulé dans une niche vitrée, œuvre dévotionnelle pour la liturgie de la Semaine Sainte. Le retable évoque la douleur et la souffrance, jamais éloignées du pèlerin, avec ses pieds blessés et les tribulations personnelles, comme le relief mentionné de la chaire.

Déjà à l'intérieur de la cathédrale, avant tout, la statue médiévale de Saint Jacques qui, pendant des siècles, accueillait les pèlerins devant la chaire de l'Épître, à côté de la chapelle majeure. Depuis décembre 1857, elle se trouve devant le trumeau du portail du Paradis, sur un remarquable socle face aux portes occidentales. Assis et polychrome, il tient une épée métallique entre les genoux pointée vers le sol, chaussé de fines bottes sans polychromie désormais, usées par les mains qui, en geste de demande et d'action de grâce, se posent sur elles. Les pieds écrasent un animal maléfique sur un coussin moelleux[8].

5. Il s'agit du musée archéologique et des beaux-arts provincial qui, bien que d'origine du XIXe siècle (1845), vit ses collections passer par divers édifices de la ville, s'installant ici définitivement sous titularité étatique après l'achat du bâtiment en 1951. Il ferma pour travaux en 2002, encore inachevés.

6. Sa confrérie, qui date de 1305, la commanda au Portugal et elle fut livrée en 2011. La chaire ne reproduit que les reliefs latéraux, avec les thèmes de l'Annonciation et de la Visitation. C'est celle qui est portée en procession, comme celle qui a lieu après la Semaine Sainte.

7. Disciple de Luís (1708-1767), son oncle, un grand du métier, qui possédait un vaste atelier à Madrid, d'où partaient des commandes tant pour le centre madrilène que pour les diocèses castillans ou celui d'Ourense. De José, il existe deux autres œuvres dans la paroissiale de Sainte Marie d'Astariz, Castrelo de Miño/Ourense, sculptées à Madrid en 1775.

8. Cela coïncide avec l'élection de l'évêque José Ávila (1857-1866), qui entre en fonction au début de 1858, Année Sainte jacobéenne.

Descanso da Fuxida a Exipto e vista de Ourense. Relevo-base do retablo da Virxe de Belén, no pórtico do Paraíso da catedral de Ourense

Repos pendant la fuite en Égypte et vue d'Ourense. Relief de base du retable de la Vierge de Bethléem sur le portail du Paradis de la cathédrale d'Ourense

reunións nas que asinaban actas importantes. Ten tres portas ao exterior en correspondencia coas do pórtico, que seguen ás naves interiores, un adro onde houbo que facer unha reforma urxente e ampla, a mediados do século XVI, no SO. do edificio, que provocou a desaparición do tímpano e o cambio da bóveda orixinal por outra de crucería estrelada con grandes claves, empresa que trazou e dirixiu o gran mestre Rodrigo Gil de Hontañón. De entón, época renacentista, é a estrutura pétrea que alberga o retablo Barroco da Virxe co Neno na cátedra, tenra escultura chamada de Belén, medieval gótica. Debaixo, no banco do altar, hai un moi interesante relevo do descanso na Fuxida a Exipto, con María aleitando ao Niño, e Xosé co burrico á beira, *ante portas* dunha cidade murada con edificios relixiosos: é Ourense, en vista aérea. Na parede N., s. Cristovo, pintura ao fresco, presente como en tantas catedrais na súa escena usual, a do xigante cruzando un río con Cristo neno, de onde o seu nome, portador de Cristo. Popular durante séculos, foi suprimido por fabuloso do catálogo de santos.

Curioso, mais sumamente significativo que a catedral, tendo esta coidada estrutura de portas e iconografía, ao modo usual, carecese de acceso occidental: pois as portas daban a un breve balcón con balaustres cara á estreita Rúa dás Tendas, un paralelo á basílica compostelá dos primeiros tempos.[9] Fai poucas décadas, decidiuse darlle entrada

9. Que tampouco tiña. Pola multitude de peregrinos buscouse solución, aínda que esta non chegou ata o Barroco.

Ici, au Paradis, avec un portail semblable à celui de Compostelle et quelque peu postérieur, se trouve naturellement Saint Jacques parmi les apôtres. Il est pieds nus, tient un rouleau avec l'inscription « SANCTII IACOBUS APTS », et se trouve avec son frère Jean dans les statues-colonnes du côté de l'Épître. Le bourdon court en tau évoque sa dépendance du siège compostellan. Il est orné d'un tissu rouge entrecroisé trois fois, laissant voir des coquilles Saint-Jacques dans le bois, tissu qui se termine noué avec des franges, disposition parlante et soignée.

Cet espace au pied de la basilique-cathédrale est d'une importance et d'un symbolisme singuliers pour l'évêque et le chapitre, car on y tenait des réunions au cours desquelles étaient signés des actes importants. Il possède des portes vers l'extérieur correspondant à celles du portail, suivant les trois nefs intérieures, sorte d'atrium ecclésial où il fallut entreprendre une réforme urgente et importante, au milieu du XVIe siècle, dans le sud-ouest de l'édifice, qui provoqua la disparition du tympan et le remplacement de la voûte originale par une autre à croisées d'ogives étoilées avec de grandes clés, entreprise conçue et dirigée par le maître Rodrigo Gil de Hontañón. De cette époque, Renaissance, date la structure en pierre qui abrite le retable baroque de la Vierge à l'Enfant en chaire, tendre sculpture appelée de Bethléem, sculpture médiévale gothique. En dessous, dans la prédelle de l'autel, se trouve un relief très intéressant du

Cristo dos Desamparados. Capela do deambulatorio da catedral de Ourense
Christ des Désemparés. Chapelle du déambulatoire de la cathédrale d'Ourense

facendo escaleira tras despexar de casas o frontis, nacendo así unha pequena praza.[10] Desapareceu así este *unicum* catedralicio.

Tras tratar aquela estatua de Santiago no Paraíso, pórtico marabilloso e recentemente restaurado no súa policromía, debemos desandar o camiño e regresar ao testeiro S., polo que entramos, pois á beira da porta, áchase entre o santos s. Roque, destacada talla da autoría de Francisco de Moure, ca. 1598. Leva no á frontal do seu chapeu de viaxeiro, a vieira de peregrino que loce cal insignia. Áchase nun dos fornelos do corpo baixo, a carón de s. Sebastián, e no corpo superior, do moble litúrxico, s. Eloi. É un significado retablo de estilo Barroco atribuíble ao gran mestre de arquitectura e escultura Francisco de Castro e Canseco, fins XVII-

10. O arquitecto Francisco Pons fixo escalinata recta con dúas mesetas, 1975-1981, ata a nova praza de s. Martiño, transcendente acción realizada sendo bispo Ángel Temiño, sendo alcaldes Ricardo Martín, Miguel Riestra, Celso Vázquez-Gulías e José Luís López.

repos lors de la Fuite en Égypte **(5)** : Marie allaite l'Enfant, et Joseph avec l'âne à côté, *devant les portes* d'une ville murée avec des édifices religieux : c'est Ourense, en vue aérienne. Sur le mur nord, Saint Christophe, peinture à fresque, présent comme dans tant de cathédrales dans sa scène habituelle, celle du géant traversant une rivière avec l'Enfant Jésus, d'où son nom, porteur du Christ. Populaire pendant des siècles, il a été supprimé du catalogue des saints pour son caractère fabuleux.

Curieuse, mais extrêmement significative, cette cathédrale qui, disposant de cette structure soignée de portes et d'iconographie, selon le mode habituel, ne possédait pas d'accès occidental : ses portes donnaient sur un petit balcon à balustres vers l'étroite Rúa das Tendas[9], parallèle à la basilique compostellane à ses débuts. Il y a quelques décennies, on décida de lui donner une nouvelle valeur en construisant un escalier après avoir dégagé de maisons la façade, créant ainsi une petite place[10]. Ce caractère ***cathédral unique*** disparut ainsi.

Après avoir traité cette statue de Saint Jacques au Paradis, portail merveilleux et récemment restauré dans sa polychromie, nous devons rebrousser chemin et revenir au chevet sud par lequel nous sommes entrés, car à côté de la porte se trouve parmi les saints Saint Roch, sculpture remarquable attribuée à Francisco de Moure datée vers 1598. Sur l'aile frontale de son chapeau de voyage figure la coquille du pèlerin qu'il arbore comme insigne. Elle se trouve dans l'une des deux niches du corps inférieur avec Saint Sébastien, et dans le corps supérieur du meuble liturgique, Saint Éloi. Il s'agit d'un retable significatif de style baroque attribuable au grand maître d'architecture et de sculpture Francisco de Castro y Canseco, fin XVIIe-début XVIIIe siècle, commande de trois confréries. Les sculptures inférieures font *pendant* et leur présence témoigne de leur relation avec le chemin. Il en est de même avec la présence de deux sculptures médiévales exceptionnelles du Christ en croix. La plus ancienne est celle dite des Délaissés, replacée dans le nouveau déambulatoire construit dans la première moitié du XVIIe siècle, décision qui multiplia les chapelles funéraires nobiliaires et les donations correspondantes. Ainsi, dans la petite

9. Qui n'en disposait pas non plus. Face à la multitude de pèlerins, on chercha une solution, mais celle-ci n'arriva qu'au début du Baroque.

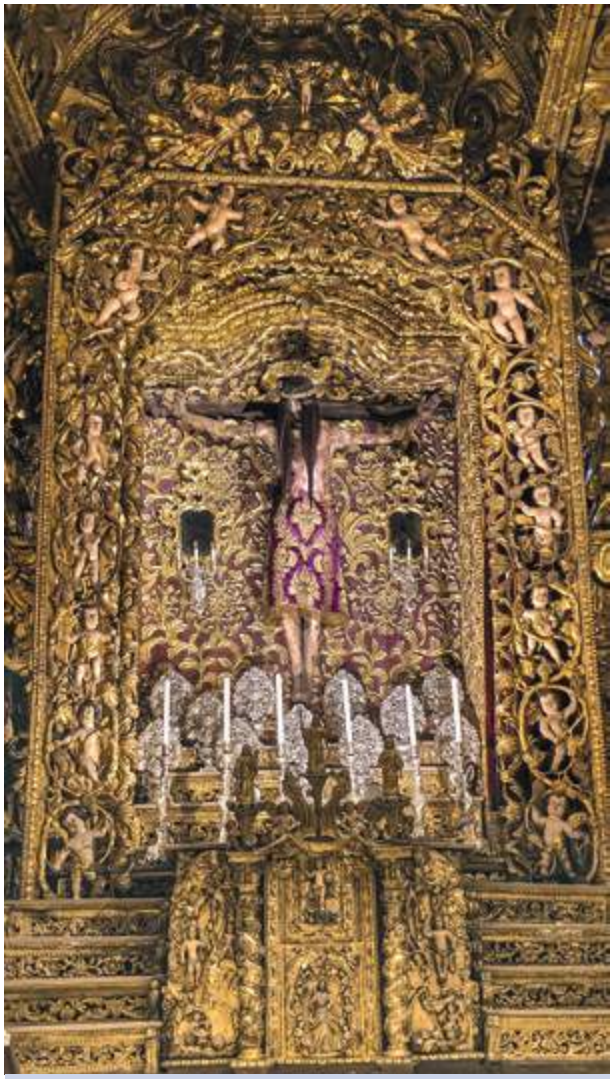
10. Sa structure s'inspire du retable médiéval en pierre de l'ancien monastère bénédictin de Saint Estevo de Rivas de Sil/Nogueira de Ramuín, en forme de pont avec des pentes inclinées.

primeiros anos do XVIII, encargo de tres confrarías. As tallas inferiores fan *pendent* e a súa presenza fala da súa relación co camiño. Iso é así tamén coa presenza de dúas excepcionais tallas medievais de Cristo na cruz. A máis antiga é o chamado dos Desamparados, recolocado no novo deambulatorio construído na primeira metade do século XVII, decisión que multiplicou as capelas funerarias nobiliarias e as conseguintes dádivas. Así na pequena capela anexa á da Asunción aberta para as tumbas dos Argiz, na parede do testeiro, directamente, áchase, coas tallas de pequeno canon da Piedade e s. Juan evanxelista aos lados. É de catro cravos, estatua-columna hierática na que se representa vivo e coroado, con pano de pureza máis longo por detrás, o que descobre os seus xeonllos con chagas, todo en madeira, e sobre unha cruz de cuarteirón.[11] É unha obra espléndida do Románico, datada a comezos do século XIII. E seguindo a xirola en dirección oposta ás agullas do reloxo, pasamos diante da talla do arcanxo Rafael no retablo da capela de santa Isabel ou dos Arrojo. Protector dos viaxeiros, porta alto bordón.

Ao final, a porta lateral da grandiosa e singular capela privilexiada do Santo Cristo na cruz, nas inmediacións do cruceiro N., lado polo que se accede por ampla porta pechada por reixas con boetas-piares petitorios con vieiras. Aquí estivo ao principio cando o bispo Vasco Pérez Mariño (1332/1343) trouxo a talla de vestir dende Fisterra, A Coruña, no primeiro terzo do século XIV, quen quixo ser enterrado diante, en grandiosa tumba do outro lado do cruceiro. A imaxe é polimatérica e articulada, para conferirlle naturalismo verista de aparencia cadavérica, e leva cabeleira postiza con coroa de espiñas. De tres cravos, cóbrese por longa falta vermella bordada en ouro con flocos ata os nocellos. Protexíano senllas portas coas imaxes de María orante, e s. Xoán apóstolo e evanxelista, coas mans entrecruzadas en súplica, todo do Gótico. A fins do século XVI, colocouse baixo o arco oposto da capela de estilo renacentista que se abriu escavando cara a de o E. No profundo intradorso seguen ditas portas agora embutidas. Baltasar Porreño, autor coetáneo, dá conta como é "*un crucifijo devotísimo y es una de las estaciones que los peregrinos que van a Santiago en Galicia hacen*".[12] E xa, finalmente, dende 1674 séguese

11. Unha cruz similar ten o Cristo da monumental tumba 'do bispo descoñecido' da capela maior, ca. 1320, mais o seu corpo represéntase natural. É importante a achega de Sara Carreño López, A imaxe escultórica do Crucificado en Galicia no século XIV, tese doutoral, USC, 2020.

12. PORREÑO, B. (1578), primeira parte histórico-descritiva do Reino de Galicia, 13-189, 366-375, e introdución de Eduardo Pardo de Guevara e Valdés.



Cristo da capela do Santo Cristo. Catedral de Ourense
Christ de la chapelle du Saint Christ. Cathédrale d'Ourense

chapelle annexe à celle de l'Assomption ouverte pour les tombes des Argiz, sur le mur du chevet, directement, elle se trouve, avec les petites sculptures de la *Piétà* et de Saint Jean évangéliste de part et d'autre. Elle comporte quatre clous, statue-colonne hiératique où il est représenté vivant et couronné, avec un perizonium plus long à l'arrière, découvrant ses genoux blessés, le tout en bois, sur une croix à branches[11]. C'est une œuvre splendide du roman, datée du début du XIIIe siècle. Et en suivant le déambulatoire dans le sens inverse des aiguilles d'une

11. L'architecte Francisco Pons réalisa un escalier droit avec deux paliers, 1975-1981, menant à la nouvelle petite place de Saint Martiño, action décisive réalisée sous l'épiscopat d'Ángel Temiño, alors que les maires étaient Ricardo Martín, Miguel Riestra, Celso Vázquez-Gulías et José Luís López.

Santiago sedente. Museo catedral de Ourense
Saint Jacques assis. Musée de la cathédrale d'Ourense

escavando para construír a súa capela ao modo Barroco con retablo de dobre altar cuberto por baldaquino baixo cúpula sobre pechinas e lanterna, con xirola que os rodea. A capela resultante dispón así finalmente dunha nave, que é o corpo do cincocentos, con cabeceira do seiscentos que semella unha gruta sacra, magno exemplo no que o crucificado é a verdadeira luz -que os dous espellos colaterais só reflíctena-, e ao mesmo tempo expresión do adagio "*per crucen ad lucem*", amosado no espazo coa luz que entra débilmente pola lanterna, efecto buscado. Destaquemos antes de saír o busto da Virxe Dolorosa do trasaltar, con rostro en súplica e mans entrecruzadas, obra finisecular do século XVII, quizais de Tomás de Sierra, e sobre ela o Cristo do perdón, talla que remite ao momento posterior á flaxelación, axeonllado sobre o mundo, con Adán e Eva a ambos os dous lados da árbore, obra adquirida en 1711. E nunha das cadeiras do antigo coro de nogueira de Diego de Solís e Juan de Angés, 1580-1590, a carón da porta lateral, espléndida figura do apóstolo, descalzo, con bordón e libro.

montre, nous passons devant la sculpture de l'archange Raphaël dans le retable de la chapelle Sainte Isabelle ou des Arrojo. Protecteur des voyageurs, il porte un haut bourdon.

À la fin, la porte latérale de la grandiose et singulière chapelle privilégiée du Saint Christ en croix, à proximité du transept nord, où se trouve la large porte fermée par des grilles avec des piliers votifs ornés de coquilles. C'est ici qu'elle se trouvait à l'origine lorsque l'évêque Vasco Pérez Mariño (1332/1343) apporta la sculpture de vêtement depuis Fisterra, ***La Corogne***, dans le premier tiers du XIVe siècle, lui qui voulut être enterré devant elle, dans une tombe grandiose de l'autre côté du transept. L'image est polymatérielle et articulée, afin de lui conférer un naturalisme vériste d'apparence cadavérique, et elle porte une chevelure postiche avec couronne d'épines. À trois clous, elle est couverte d'une longue jupe rouge brodée d'or avec des franges jusqu'aux chevilles. Elle était protégée par deux portes avec les images de Marie en prière et de Saint Jean apôtre et évangéliste, les mains entrecroisées en supplication, le tout gothique. À la fin du XVIe siècle, elle fut placée sous l'arc opposé de la chapelle de style Renaissance ouverte en creusant vers l'est. Dans le profond intrados subsistent ces portes désormais encastrées. Baltasar Porreño, auteur contemporain, rapporte qu'il s'agit « *d'un crucifix très dévot et l'une des stations que les pèlerins allant à Saint-Jacques en Galice accomplissent* »[12]. Et enfin, à partir de 1674, on continua à creuser pour construire sa chapelle de style baroque avec un retable à double autel couvert par un baldaquin sous coupole sur pendentifs et lanterne, avec un déambulatoire qui l'entoure. La chapelle résultante dispose ainsi d'une nef – le corps du XVIe siècle – avec un chevet du XVIIe, ressemblant à une grotte sacrée, exemple magistral où le crucifié est la véritable lumière – que les deux miroirs latéraux ne font que refléter – et en même temps expression de l'adage « *per crucem ad lucem* », exprimé dans l'espace par la lumière qui entre faiblement par la lanterne, effet recherché. Signalons avant de sortir le buste de la Vierge des Douleurs dans le rétro-chœur, au visage en supplication et aux mains entrecroisées, œuvre de la fin du XVIIe siècle, peut-être de Tomás de Sierra, et au-dessus le Christ du pardon,

12. Une croix similaire possède le Christ de la monumentale tombe « de l'évêque inconnu » de la chapelle majeure, vers 1320, mais son corps est représenté de manière naturelle. L'apport de Sara Carreño López est important, *La imagen escultórica del Crucificado en Galicia en el siglo XIV*, thèse doctorale, USC, 2020.

Antes de deixar a Sé unha ollada xacobea interesada ao museo catedralicio, sito no brazo N. da nave, na inconclusa *claustra* nova, obra do Gótico. En escultura hai tres notables tallas xacobeas. A primeira, das gubias de Francisco de Moure para a parroquial de sta. María de Pixeiros, 1599-1600, terras de peregrinación da comarca natural da Limia. O artista, un dos grandes do primeiro Barroco no Antigo Reino de Galicia, configúrao con iconografía dobre, de apóstolo pola nudez dos seus pés, levando o libro, polas súas epístolas, e ampla túnica; mais o seu chapeu de viaxe e vísea frontal atravesada por dous bordóns en aspa como peregrino compostelán. Outra é o monumental Santiago sedente en gran cátedra de cabezal curvilíneo cos brazos en cruz e pés dianteiros en garra,[13] apoiando os pés nun coxín. Cobre peito e ombreiros con esclavina entre aberta con senllas cunchas de vieira cos bordóns en aspa, unha obra de doces trazos faciais que será de mediados do século XVIII, e no estilo de José Gambino, un dos últimos grandes do Rococó galego.[14] É plausible relacionala coa igrexa do convento franciscano da cidade, cuxas obras foron dispersadas cando tivo que ser abandonado coa desamortización decimonónica e a exclaustración. Tamén desta centuria, e procedencia similar, Virxe co Neno. Vístese como viaxeira nobiliaria e peregrina, con esclavina curta che de vieiras -cadro diante-, bordón con cabaza, rostro aniñado con cabelo curto, cubríndose cun chapeu tricornio, obrigatorio desde 1766.[15]

No campo da ourivaría, destaco a cruz procesional de acibeche delicadamente dourada, de cuarteirón rematada en bólas, obra extraordinaria do Gótico, de 1497 polo menos, e obradoiro leonés, terra do camiño. Utilizábase nas exequias dos cóengos. Leva na parte superior do varal a Santiago, entre outros apóstolos, diante da torre central e cupulinos aos lados, todos con ameas, con xanelas saeteiras con arcos apuntados tan pechados que semellan túmidos, entre columnas rectas e estrías helicoides. O apóstolo porta un estoxo oco en forma de tubo, que puido conter un rolo, ao que sinala expresamente a súa man destra que suxeita o bordón, todo

13. LIMIA GARDÓN (1993), 86. Ante estes pés dianteiros da cátedra debe traerse a colación o famoso ebanista inglés do século XVIII Thomas Chippendale, estilo que fixo fortuna, divulgándose amplamente.

14. Ponderada atribución estilística, similar a unha obra da catedral de Compostela. Na destra desprega un rolo-papiro similar aos profetas dos pórticos do Paraíso e da Gloria, estilo Románico. Leva inscrición.

15. Empeño do novo rei Borbón Carlos III desde a súa chegada en 1759, buscando cambios, sendo moi controvertido o da indumentaria que obrigaba a recortar capas e chapeus, o que motivou o motín de Esquilache. É significado o seu retrato como cazador, Goya, ca. 1786, museo do Prado, Madrid. Hai outra imaxe similar á comentada en Xunqueira de Ambía, vila do Camiño, nun retablo da nave da ex-colexiata.

sculpture renvoyant au moment postérieur à la flagellation, agenouillé sur le monde, avec Adam et Ève de part et d'autre de l'arbre, acquise en 1711. Et sur l'un des sièges de l'ancien chœur en noyer, de Diego de Solís et Juan de Angés, 1580-1590, à côté de la porte latérale, splendide figure de l'apôtre, pieds nus, avec bourdon et livre.

Avant de quitter la cathédrale, jetons un regard jacobéen intéressé vers le musée cathédral, situé dans le bras nord de la nef, dans la *claustra* nova inachevée, œuvre gothique. En sculpture, il y a trois remarquables figures jacobéennes. La première, issue des gouges de Francisco de Moure pour la paroissiale de Sainte Marie de Pixeiros, 1599-1600, terres de pèlerinage de la région naturelle de *du Lima* . L'artiste, l'un des grands du premier baroque dans l'ancien royaume de Galice, le configure avec une double iconographie : d'apôtre par la nudité de ses pieds, portant le livre pour ses épîtres et une large tunique ; mais aussi de pèlerin compostellan par son chapeau de voyage et la coquille frontale traversée par deux bourdons en sautoir. Une autre est le monumental Saint Jacques assis sur une grande chaire à dossier curviligne avec les accoudoirs en croix et pieds antérieurs en griffe[13], reposant les pieds sur un coussin. Il couvre poitrine et épaules d'une pèlerine semi-ouverte avec deux coquilles et bourdons en sautoir, œuvre aux traits doux qui date du milieu du XVIIIe siècle, dans le style de José Gambino, l'un des derniers grands du rococo galicien[14]. Il est plausible de la relier à l'église du couvent franciscain de la ville, dont les œuvres furent dispersées lors de la désamortisation du XIXe siècle et de l'exclaustration. De ce même siècle, et de provenance similaire, une Vierge à l'Enfant. Vêtue comme une noble voyageuse et pèlerine, avec une courte pèlerine bordée de coquilles – quatre à l'avant –, bourdon avec gourde, visage juvénile aux cheveux courts, se couvrant d'un chapeau tricorne, obligatoire depuis 1766.[15]

13. PORREÑO, B. (1578), première partie historico-descriptive du Royaume de Galice, 13-189, 366-375, et introduction d'Eduardo Pardo de Guevara y Valdés.

14. LIMIA GARDÓN (1993), 86. Devant ces pieds antérieurs de la chaire, il convient de mentionner le célèbre ébéniste anglais du XVIIIe siècle Thomas Chippendale, dont le style fit fortune et se diffusa largement.

15. Attribution stylistique pondérée, similaire à une œuvre de la cathédrale de Compostelle. Dans la main droite, il déploie un rouleau-papyrus semblable à ceux des prophètes des portails du Paradis et de la Gloire, de style roman. Il porte une inscription.

Ourense. Retablo do Pilar e Santiago. Testeiro N. do cruceiro da catedral
Ourense. Retable du Pilar et de Saint Jacques. Chevet nord du transept de la cathédrale

moi explícito. Leva chapeu con vieira frontal. Entre as pezas de frontal de altar, dos talleres de Limoges, época do bispo Alfonso (1174-1213), quen consagrou a catedral, cuxa figura en relevo identifícase pola inscrición "S·IAC/OBE". Sostén entre as mans un libro pechado. No tesouro catedralicio, ademais, represéntase a súa efixie nas cruces procesionais de Isidro de Montanos para Santiago de Zorelle, Maceda, 1649; e Parada de Amoeiro, de Francisco Santos, 1690, sita no tramo S. do camiño a Cea. Na capela das Nieves, alén da nave, tamén se inclúe no sagrario catedralicio realizado tras o concilio vaticano II, obra de talleres Granda, Madrid. Vai entre os apóstolos de pé, cabeza virada e nimbada, vieiras nos ombreiros, báculo-bastón en tau, cabaza e cartela, ao modo do pórtico do Paraíso. Leva pés descalzos.[16]

16. A súa estrutura inspírase no retablo medieval de pedra do ex-mosteiro bieito de santo Estevo de Ribas de Sil / Nogueira de Ramuín, con forma de ponte con rasantes en pendente

Dans le domaine de l'orfèvrerie, je souligne la croix processionnelle en jais délicatement dorée, à lobes terminés par des boules, œuvre extraordinaire du Gothique, datant au moins de 1497, issue d'un atelier léonais, terre du chemin. Elle était utilisée lors des obsèques des chanoines. Elle porte, dans la partie supérieure du fût, Saint Jacques parmi d'autres apôtres, devant la tour centrale et de petits dômes latéraux, tous crénelés, avec des fenêtres en meurtrière aux arcs brisés si fermés qu'ils paraissent tumides, entre des colonnes droites et des stries hélicoïdales. L'apôtre porte un étui creux en forme de tube, qui a pu contenir un rouleau, qu'il désigne expressément de sa main droite tenant le bourdon, le tout très explicite. Il porte un chapeau avec coquille frontale. Parmi les pièces de devant d'autel, issues des ateliers de Limoges, à l'époque de l'évêque Alfonso (1174-1213), qui consacra la cathédrale, sa figure en relief est identifiée par l'inscription « S·IAC/OBE ». Il tient entre ses mains un livre fermé. Dans le trésor de la cathédrale, en outre, son effigie apparaît dans les croix processionnelles d'Isidro de Montanos pour Santiago de Zorelle, Maceda, 1649 ; et de Parada de Amoeiro, de Francisco Santos, 1690, située sur le tronçon sud du chemin vers Cea. Dans la chapelle des Neiges, de l'autre côté de la nef, il est également inclus dans le tabernacle cathédral réalisé après le concile Vatican II, œuvre des ateliers Granda, Madrid. Il se tient parmi les apôtres, debout, tête tournée et nimbée, coquilles sur les épaules, bâton-bourdon en tau, calebasse et cartouche, à la manière du portail du Paradis. Il a les pieds nus.[16]

Il convient également de signaler la figure de Saint Jacques de petit canon dans un entrecolonnement du retable majeur Renaissance, 1516-1520, peinte en blanc. Il porte le livre en tant qu'apôtre et un vêtement court.[17]

Devant la porte de sortie nord, à gauche du chevet, nous saluons le retable jacobéen d'allure rococo du Pilar avec

16. Volonté du nouveau roi bourbon Charles III dès son arrivée en 1759, cherchant des changements, celui de l'habillement étant très controversé car il obligeait à raccourcir les capes et les chapeaux, ce qui provoqua l'émeute d'Esquilache. Son portrait en chasseur, par Goya, vers 1786, au musée du Prado, Madrid, est significatif. Il existe une autre image similaire à celle commentée à Xunqueira de Ambía, localité du chemin, dans un retable de la nef de l'ancienne collégiale.

17. Dans *O Apóstolo, Ourense e os camiños*, catalogue de l'exposition Xacobeo 1993, Ourense, 79, González García, M.Á., l'identifie comme Saint Roch, bien qu'elle ne présente pas les traits iconographiques du saint. Elle porte une bourse ou poire avec une petite calebasse, les yeux mi-clos, une barbe très soignée et bouclée, et deux mèches sur le front qui dépassent du chapeau à large bord avec une corde sous le cou. Sur celui-ci, une coquille frontale sur deux bâtons entrecroisés en sautoir.

Debe sinalarse tamén a figura de Santiago de pequeno canon nun intercolumnio do retablo maior renacentista, 1516-1520, pintada de cor branca. Leva o libro como apóstolo e roupaxe curto.[17]

Ante a porta de saída N., á esquerda do testeiro, despídenos o retablo xacobeo de aire Rococó do Pilar coa figura de Santiago no corpo superior, doazón do deán Antonio Francisco Salgado Vergara en 1785. O tallista eríxeo sorrindo, co libro como apóstolo y ampla vestimenta, mais como peregrino vai calzado con *caligae*, leva bolsa de viaxe, gran bordón con cabaza, na esclavina vieiras, e ademais na fronte do chapeu, que porta ás costas. O banco loce arca sobre nubes e raios encima que saen dunha estrela de oito puntas, símbolo da catedral e cidade de Santiago. Foi altar de confraría con membros nobiliarios, sendo suprimida a consecuencia da súa oposición á entrada de persoas doutro estamento, o que xerou disputas e algunha morte.[18] Sobre a construción carpinteira de madeira desta porta N. colocouse a estatua ecuestre de Santiago mata mouros, obra do XVIII que coroaba un dos órganos, xa desmontados. Leva vieiras no chapeu e parte destra da esclavina.[19]

Ao exterior da portada N. dispóñense dúas estatuas-columna na arquivolta máis próxima ás portas, quizais Isaías e Santiago, aquel con rolo, este con libro aberto, que sinalan os textos xa ilexibles. No tímpano do século XV, a Piedade con s. Xoán e santa María Madalena, baixo a cruz con coroa de espiñas e anxos con instrumentos da Paixón. Entre as estatuas, Santiago, destacada e con hábito peregrino. E na crave da arquivolta inferior loce así mesmo a estrela compostelá en dirección á rúa Lepanto, antiga "dá obra", en dirección á ponte. Pasa diante do hoxe parque de s. Lázaro, denominación que alude ao lazareto que houbo. No interior da igrexa do conveciño convento franciscano hai unha imaxe da súa advocación.[20]

17. En O Apóstolo, Ourense e os camiños, catálogo exposición Xacobeo 1993, Ourense, 79, González García, M.Á., rexístraa como s. Roque, pese carecer de trazos iconográficos do santo. Leva bolsa ou pera cunha pequena cabaza, ollos seme pechados, unha moi coidada barba rizada, e dous rizos sobre a fronte que sobresaen do chapeu de á ancha con corda baixo o pescozo. Nela, vieira frontal sobre dous báculos entrecruzados en aspa.

18. LIMIA GARDÓN (1993), 64.

19. Sobre a outra porta colocouse, tamén ecuestre, a S. Martín, que procedía do outro órgano.

20. Existiu ata a segunda metade do século XIX, en que se fixo nova capela, trasladada despois a Peliquín, alén do río.

la figure de Saint Jacques dans le corps supérieur, donation du doyen Antonio Francisco Salgado Vergara en 1785. Le sculpteur le représente souriant, avec le livre comme apôtre et une ample vêture, mais en tant que pèlerin il est chaussé de *caligae*, porte une besace de voyage, un grand bourdon avec calebasse, des coquilles sur la pèlerine, ainsi que sur le devant du chapeau qu'il porte dans le dos. Dans la prédelle apparaît l'arche sur des nuages et au-dessus des rayons émanant d'une étoile à huit pointes, symbole de la cathédrale et de la ville de Saint-Jacques. Ce fut un autel de confrérie avec des membres de la noblesse, supprimée en raison de son opposition à l'entrée de personnes d'un autre état, ce qui provoqua des disputes et même une mort.[18] Sur la structure charpentée en bois de cette porte nord fut placée la statue équestre de Saint Jacques Matamore, œuvre du XVIIIe siècle qui couronnait l'un des orgues aujourd'hui démontés. Il porte des coquilles sur le chapeau et sur la partie droite de la pèlerine.[19]

À l'extérieur du portail nord **sont disposées** deux statues-colonnes dans l'archivolte la plus proche des portes, peut-être Isaïe et Saint Jacques, celui-là avec un rouleau, celui-ci avec un livre ouvert, indiquant des textes désormais illisibles. Dans le tympan du XVe siècle, la Piété avec Saint Jean et Sainte Marie Madeleine, sous la croix avec couronne d'épines et des anges portant les instruments de la Passion. Parmi les statues, un Saint Jacques remarquable en habit de pèlerin. Et à la clé de l'archivolte inférieure figure également l'étoile compostellane en direction de la rue Lepanto, ancienne « da obra », en direction du pont. On passe devant l'actuel parc de Saint Lazare, dénomination qui renvoie au lazaret qui s'y trouvait. À l'intérieur de l'église du couvent franciscain voisin se trouve une sculpture sous son vocable.[20]

Après avoir traversé la ville, dans l'église paroissiale de María Auxiliadora (Salésiens), au bord du Miño, son effigie est incluse dans l'apostolat peint du presbytère, XXe siècle. Plus remarquable est la présence, à côté du pont, de l'ermitage des Remèdes, de 1522, agrandi en 1584,

18. LIMIA GARDÓN (1993), 64.

19. Au-dessus de l'autre porte fut placée, également équestre, Saint Martin, provenant de l'autre orgue.

20. Elle exista jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, époque à laquelle une nouvelle chapelle fut construite, puis transférée à Peliquín, de l'autre côté du fleuve.

Ourense. Retablo maior da igrexa de Santiago das Caldas
Ourense. Retable majeur de l'église de Santiago das Caldas

Tras atravesar a cidade, na parroquial de María Auxiliadora (Salesianos), xa á beira do Miño, inclúese a súa efixie no apostolado pintado do presbiterio, século XX. De maior mérito é a presenza á beira da ponte da ermida dos Remedios, de 1522, ampliada en 1584, no estilo do Renacemento.[21] A advocación mariana fala da atención espiritual para viaxeiros e peregrinos. Dispón

21. Sufriu voraz incendio en 2010, o que afectou o interior, perdendo o retablo neogótico e tallas.

dans le style de la Renaissance.[21] Le vocable marial évoque l'assistance spirituelle aux voyageurs et pèlerins. Devant se trouve une fontaine de mine cylindrique couverte d'une coupole.[22] La municipalité et la Xunta de Galicia, en collaboration, en ont inauguré une autre en 2023, mais il s'agit d'une source thermale, richesse salutaire de la ville.[23]

De l'autre côté du fleuve, le patron préside l'église néogothique de la paroisse de Santiago das Caldas, dans son retable principal doré[24], œuvre de Máximo Magariños et atelier, vers 1920, ensemble pour la nouvelle église qui remplaça l'ancienne, dont la sculpture est conservée. Celle-ci le représente comme apôtre, avec nimbe, et dans le livre ouvert l'inscription qui l'identifie selon le texte évangélique « *Santiago hijo /del Zebedeo* ». Il porte de larges vêtements et manteau, est chaussé de *caligae* et tient une longue verge, quasi bourdon de pèlerin. Dans les reliefs du retable figurent ses scènes : prière au jardin, transfiguration, et dans les plus extérieurs son martyre et comme matamore. Il y a également un Saint Roch.

II. SUR LE CHEMIN: VOCABLES D'ORIGINE JACOBÉENNE

Au bord de la cuvette géographique de la capitale d'Ourense, sur le chemin nord par Sobreira, Santiago de Gustei /Coles, église paroissiale dont le patron préside le retable majeur, remarquable statue assise en pierre romane repeinte, de la première moitié du XIIIe siècle. Le retable qui l'abrite est baroque. Il porte un bourdon court surmonté d'une coquille, « *intersignum iacobeus par excellence* », et soutient sur le genou opposé un livre

21. Elle subit un incendie vorace en 2010, qui affecta l'intérieur, entraînant la perte du retable néogothique et des sculptures.

22. Œuvre de Domingo García, maître tailleur de pierre, 1655-1656, justifiée dans le document qui indique qu'« il doit réaliser l'ouvrage d'une fontaine qui vient de renaître près de rochers situés devant la porte principale ». Elle présente une façade extérieure en arc en plein cintre. Elle est monumentale bien qu'à moitié enfouie et ayant perdu son couronnement, peut-être une croix.

23. Il est indubitable qu'elle fut utilisée depuis l'Antiquité par la population locale et les passants, comme le suggère la découverte, dans la maison dos fornos, proche de la piscine romaine, d'un petit Saint Jacques pèlerin en jais, peut-être perle de chapelet. Il s'agirait d'une œuvre médiévale. À proximité se trouvent les Burgas, sources thermales encore en fonctionnement. Cf. NÚÑEZ SÁNCHEZ, Mª. del P., Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, pièce du mois, avril 2021. Elle fut découverte en 2005.

24. LIMIA GARDÓN (1993), 66.

diante de fonte de mina cilíndrica e cuberta de cúpula.[22] Concello e Xunta de Galicia, en colaboración, inauguraron outra preto en 2023, mais é un afloramento termal, unha riqueza salutífera da cidade.[23]

Do outro lado do río, o patrón preside a igrexa neogótica da parroquia de Santiago das Caldas, no dourado retablo principal,[24] obra de Máximo Magariños e taller, ca. 1920, conxunto para a nova igrexa que substituíu ao antigo, do que se conserva a talla del apóstolo. Aquel represéntao como apóstolo, con nimbo e libro aberto e inscrición que o identifica segundo o texto evanxélico "*Santiago fillo /do Zebedeo*". Viste amplas vestimentas e manto, calza *caligae* e porta longa vara, case bordón peregrino. Os relevos do retablo conteñen as súas escenas: oración no horto, transfiguración, e os máis exteriores o seu martirio e como matamouros. Hai tamén un de S. Roque.

II. NO CAMIÑO: ADVOCACIÓNS DE RAÍZ XACOBÍPETA

No bordo da foxa xeográfica da capital ourensá, no camiño N. por Sobreira, Santiago de Gustei /Coles, igrexa parroquial que preside o seu patrón no retablo maior, unha notable estatua sedente pétrea románica e repintada, da primeira metade do século XIII. O retablo no que vai é Barroco. Leva bordón curto coroado por vieira, "*intersignum iacobeus par excellence*", e sostén sobre o xeonllo oposto un libro aberto coa inscrición "*Sancte Iacobe / ora prol nobis*".[25] Explícito.

Camiño adiante, a certa distancia divísase a igrexa parroquial de Santiago de Vilamarín, con alta torre de

22. Obra de Domingo García, mestre de cantería, 1655-1656, xustificándose no documento *«ha de hacer la obra de una fuente que ahora ha renacido junto a unos peñascos que están delante de la puerta principal»*. Ten fachada externa de arco de medio punto. É monumental malia estar seme afundida e perder o remate, posiblemente unha cruz.

23. É indubidable que se aproveitou desde a antigüidade pola poboación local e transeúntes, como se deduce do achado na casa dúas fornos, próxima á piscina romana, dun pequeno Santiago peregrino de acibeche, quizais conta de rosario. Será obra medieval. Preto están as Burgas, fontes termais en funcionamento. Cf. NÚÑEZ SÁNCHEZ, Mª. do P., Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, peza do mes, abril 2021. Descubriuse en 2005.

24. LIMIA GARDÓN (1993), 66.

25. Destacado exemplo románico-gótico. *"Esta es iglesia de refugio sagrado"*, inscrición da portada occidental.

ouvert avec l'inscription « *Sancte Iacobe / ora pro nobis* ». Explicite.[25]

Plus loin sur le chemin, à une certaine distance, on aperçoit l'église paroissiale de Santiago de Vilamarín, avec une haute tour à quatre corps. L'édifice date du début du XIXe siècle,[26] moment où fut réalisé le retable principal (1800-1802), splendide œuvre néoclassique de Manuel Francisco de Prado Mariño, qui représente le patron pieds nus et avec le livre en tant qu'apôtre, portant le bourdon et la pèlerine ornée de coquilles entrecroisées par des bourdons en sautoir comme pèlerin. [27]Dans le retable de la chapelle de *Saint Gaëtan* fut placée l'ancienne statue de Saint Jacques, de 1712, œuvre de Pedro Taboada probablement, qui le représente avec la gestuelle expressive habituelle du Baroque, en marche comme pèlerin, bien qu'avec une longue vêture, et le livre comme apôtre. Sur le mur est de la sacristie, une niche polychrome présente la statue du patron, d'allure baroque.

Le chemin atteint le lieu de Tamallancos, qui appartient à la paroisse de Sainte Marie, située à proximité. On y atteste la magnifique croix processionnelle, avec quatre coquilles aux extrémités des bras. Pedro de Noceda, orfèvre compostellan, la réalisa en 1694.

Nous arrivons à la localité de Cea,[28] où jusqu'à il y a quelques années se trouvait une chapelle dédiée au Saint Christ, au bord du chemin vers Compostelle et Oseira, monastère cistercien auquel elle appartenait au moins depuis 1244, qui la considérait comme chef de juridiction, où, par concession royale en 1286, se tenait une foire qui existe encore. Cette chapelle se trouvait depuis le Moyen Âge à l'entrée du chemin d'Ourense, le monastère la déplaçant en 1774 vers un lieu plus salubre, toujours au bord du chemin, où nous l'avons connue. Dans son retable éclectique néogothique figurait une statue du Christ en croix de canon gigantesque. Sur son côté

25. Exemple remarquable roman-gothique. « Ceci est une église de refuge sacré », inscription du portail occidental.

26. José Flores, curé qui la dirige depuis 1791, impulse sa reconstruction à partir de 1800-1801, cf. HERVELLA VÁZQUEZ, J., (2003), 124. Il ne donne pas de données sur la façade et la tour, mais dans la niche de la base de la tour se trouve la sculpture de Saint Joseph.

27. Lorsqu'il se présente à la direction de l'École de dessin de Saint-Jacques en 1821, il l'inclut. Cf. OTERO TÚÑEZ (1990), 201-213.

28. Cf. LIMIA GARDÓN (2024), 23-25.

Cea. Cristo da desaparecida capela do santo Cristo, na ermida da Virxe da Saleta
Cea. Christ de la chapelle disparue du Saint Christ dans l'ermitage de la Vierge de la Saleta

catro corpos. O edificio é de comezos do século XIX,[26] momento en que se fai o retablo principal (1800-1802), espléndida obra Neoclásica de Manuel Francisco de Prado Mariño, que efixia o patrón descalzo e libro cal apóstolo, portando bordón e esclavina con vieiras con bordóns en aspa como peregrino.[27] No retablo da capela de s. Caietano colocouse o Santiago anterior, de 1712, obra de Pedro Taboada posiblemente, que o representa coa usual xesticulación expresiva do Barroco, de camiño cal peregrino, aínda que con longa vestimenta, e o libro de apóstolo. Na parede E. da sancristía, vai un fornelo policromado coa estatua do patrón, de aire Barroco.

ouest se trouvait Saint Roch.[29] Elle fut démolie pour des problèmes structurels en 2001, donnant naissance à une vaste place où fut installée une œuvre symbolique imaginative d'un Christ sans croix, bronze du sculpteur Acisclo.

De Cea à Dozón, par Piñor, à proximité du fleuve Arenteiro et des anciens relais du Royaume, jadis de grande importance, se trouve dans le hameau de ce nom, paroisse de Barrán, la chapelle de « la Douce pèlerine », appelée des Neiges jusqu'en 1784, vocable principal antérieur.[30] La sculpture avec la Vierge voyageuse portant l'Enfant sur un âne, aujourd'hui séparés de Saint Joseph, que nous avons vue aux pieds du Crucifié du sculpteur compostellan Xosé

26. José Flores, párroco que a rexe desde 1791 impulsa a súa reedificación dende 1800-1801, cf. HERVELLA VÁZQUEZ, J., (2003), 124. Da fachada e torre non dá datos, mais no fornelo da base da torre vai a escultura de s. Xosé.

27. Cando concursa á dirección da Escola de Debuxo de Santiago en 1821 inclúea. Cf. OTERO TÚÑEZ (1990), 201-213.

29. Depuis lors, le Christ et Saint Roch se trouvent dans la chapelle de la Vierge de la Salette, en périphérie. Sa construction en 1908 mit fin à l'historique chapelle de Saint Laurent, saint de dévotion cistercienne encore honoré par un culte et une fête. Après la désamortisation du XIXe siècle, la localité fut intégrée à la paroisse de Saint Christophe, située dans un village proche.

30. LIMIA GARDÓN (1993), 87 ; LIMIA GARDÓN F.J. (1999), passim.

Virxe peregrina a Exipto e s. Xosé. Capela do Arenteiro / Barrán, concello de Piñor
Vierge pèlerine en Égypte et saint Joseph. Chapelle d'Arenteiro / Barrán, commune de Piñor

O camiño chega ao lugar de Tamallancos, que pertence á parroquia de santa María, sita nas inmediacións. Nela damos fe da magnífica cruz procesional, con catro vieiras nos extremos dos brazos. Pedro de Noceda, prateiro santiagués, fíxoa en 1694.

Chegamos á vila de Cea, onde ata hai poucos anos había capela dedicada ao santo Cristo, á beira do camiño para Compostela e Oseira, mosteiro cisterciense do que era posesión polo menos xa desde 1244, quen a consideraba cabeza de xurisdición,[28] na que, por concesión rexia en 1286, houbo feira, que aínda existe. Dita capela estivo desde os séculos medievais na entrada do camiño de Ourense, cambiándoa o mosteiro en 1774 a lugar máis salubre, sempre ao bordo do camiño, onde a coñecemos. No seu retablo ecléctico neogótico lucía unha estatua de Cristo na cruz, de canon xigante. No seu lateral O. ía s. Roque.[29] Foi demolida por problemas

28. Cf. LIMIA GARDÓN (2024), 23-25.

29. Desde entón o Cristo e s. Roque están na capela da virxe da Saleta, nos arredores. A súa construción en 1908, puxo fin á histórica capela de s. Lorenzo, santo de devoción cisterciense aínda con culto e festa. Tras a desamortización decimonónica, a vila integrouse na parroquia de s. Cristovo, sita nun pobo próximo.

Aldrey, formait probablement ensemble le groupe iconographique de la Fuite en Égypte dans le retable réalisé par un sculpteur d'Osmo/Cenlle en 1788, époque du style rococo. La figure mariale est assise sur une chaise latérale,[31] tous deux avec des chapeaux à aile courbe. Ces petites sculptures polychromes sont un exemple de la revitalisation du pèlerinage. L'archevêque compostellan Francisco Bocanegra leur accorda des indulgences entre 1773-1762. Il y a aussi un Saint Roch pèlerin.[32]

Par le chemin de Cea à Oseira, après avoir passé Pieles, l'ermitage de Notre-Dame da Ventela, situé à l'extérieur de l'ancienne grande enceinte du monastère. Rénové à la fin du XVIIIe siècle – « AÑO DE / 1789 » sur le linteau[33] –, il possède à l'intérieur l'image polychrome de Marie

31. Ainsi dans la prédelle d'un retable de Saint Sauveur de Río, Vilamarín, œuvre antérieure à celle d'Arenteiro.

32. Déjà à l'extrémité de l'évêché d'Ourense, Sainte Marie de l'Exil, à Corna, ancienne église du prieuré d'Oseira, reconstruite en 1797, cf. LIMIA GARDÓN (2024), 28-36-37. Un vocable explicite.

33. C'était le lieu de culte de la « grange juxta abbatia », cf. LIMIA GARDÓN, F.J. (2024), 13-22.

Virxe co Neno. Ermida da Ventela. Concello de san Cristovo de Cea
Vierge à l'Enfant. Ermitage de la Ventela. Commune de San Cristovo de Cea

estruturais en 2001, nacendo ampla praza, na que se colocou unha imaxinativa obra simbólica dun Cristo sen cruz, bronce simbólico do escultor Acisclo.

De Cea a Dozón, por Piñor, nas inmediacións ao río Arenteiro e os antigos mesóns do Reino, de gran importancia noutrora, áchase na aldea de aquel nome, parroquia de Barrán, en la que está a capela "da Doce peregrina", denominada das Neves ata 1784, a principal advocación anterior.[30] A talla coa Virxe viaxeira co Neno nun burrico, agora separados de s. Xosé, que vimos a ambos aos pés do Crucificado do escultor compostelán Xosé Aldrey, estarían xuntas formando o grupo iconográfico da Fuxida a Exipto no retablo que fixo un escultor de Osmo/Cenlle en 1788, época do estilo Rococó. A figura mariana vai sentada nunha cadeira lateral,[31] ambos con chapeus de á curvada. Estas pequenas tallas policromadas son exemplo da revitalización da peregrinación. O arcebispo compostelán Francisco Bocanegra

30. LIMIA GARDÓN (1993), 87; LIMIA GARDÓN F.J. (1999), passim.

31. Así na predela dun retablo de s. Salvador de Río, Vilamarín, obra anterior á de Arenteiro

sur sa chaire avec l'Enfant, œuvre gothique. Elle se trouve aujourd'hui sur une colonne dans le mur nord du presbytère. À proximité, le chemin suit parallèlement la structure murée menant au champ de Casledo. Nous montons la pente pour entrer dans la grande place du monastère, et pénétrer dans…

III. …L'ÉGLISE DE SAINTE MARIE D'OSEIRA

Ici, dans l'espace d'honneur du transept de ce principal monastère cistercien de l'ancien royaume de Galice, s'exprime l'implication de l'abbaye dans le pèlerinage à Compostelle, étant en outre, comme on l'a écrit récemment, « *l'expression aboutie du style baroque incarnée dans un grand art dans le transept de la grande église de la fin du Moyen Âge*».[34] En quatre retables extraordinaires, disposés deux à deux de part et d'autre de la chapelle majeure, et subdivisés un à un avec le déambulatoire au milieu. Ceux de vocable jacobéen sont, au sud, près de la zone claustrale, Saint Famien, moine cistercien. Depuis Oseira, une biographie fut rédigée et un culte lui fut rendu dès le XVIIe siècle,[35] moment où commence sa revendication, avec une présence iconographique propre. Tout cela dans le contexte de la vague de renouveau hagiographique qui parcourt les royaumes chrétiens européens sous l'influence de l'Église après le concile de Trente : la Contre-Réforme.[36] On le « fait naître » ici et maintenant en le reliant au Moyen Âge et en l'associant au chemin de Saint-Jacques,[37] diffusant depuis l'abbaye son iconographie vers ses prieurés.[38] Dans le retable du saint, il est représenté dans la niche avec habit cistercien et

34. LIMIA GARDÓN, F.J. (2023), 116. Simón Maceira peint à fresque sur le mur sud un retable en trompe-l'œil, ainsi que les voûtes et la coupole centrale, ce qui y contribue de manière décisive. Cela date de l'abbé Ambrosio Manero, 1762-1763, ibid., 116-118.

35. PERALTA (1677), 37-49, ajoute sa biographie « Vie de Saint Famien, premier fils du monastère d'Ossera ». Et LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 61. Sa fête est célébrée le 8 août depuis fr. Bernabé Rojo, cf. Peralta, 339, abbé entre 1653-1656. La Sacrée Congrégation des Rites finit par l'approuver le 3.XII.1701.

36. LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 59 ss.

37. LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 61-62. Où je note que déjà Peralta est conscient de l'impossibilité d'écrire sa vie en détail puisque les auteurs, selon ses mots, « passent sous silence » de nombreux épisodes.

38. Principalement. Je le signale dans LIMIA GARDÓN, F.J. (1990), 179-182, et développe dans LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 65-81 ; pour ajouter de nouvelles découvertes dans LIMIA GARDÓN, F.J. (2009), 87-94.

concédelles indulxencias entre 1773-1762. Hai tamén un s. Roque peregrino.[32]

E polo camiño a Oseira, logo de Peles, a ermida da nosa Señora da Ventela, sita ao exterior do antigo cercado grande do mosteiro de Oseira. Renovada a fins do século XVIII -«AÑO DE / 1789» sobre o lintel-,[33] destaca no interior, a imaxe mariana policromada na súa cátedra co Neno, obra Gótica. Está agora nunha columna, no muro N. do presbiterio. Nas inmediacións o camiño segue paralelo á estrutura murada que leva por baixo do mosteiro até o campo de Casledo. E subimos a costa para introducirmos na gran praza do mosteiro e entrar na ...

III. ... IGREXA DE SANTA MARÍA DE OSEIRA

Aquí, no espazo de honra da grande igrexa deste mosteiro principal cisterciense do Antigo Reino de Galicia, exprésase a implicación da abadía coa peregrinación a Compostela, sendo ademais, como se escribiu recentemente "*a expresión decantada do estilo Barroco encarnada en gran arte no transepto da gran igrexa bajomedieval*".[34] En catro extraordinarios retablos, dous a dous a ámbolos lados da capela maior, que van subdivididos 1:1 co deambulatorio no medio. Os de advocacións xacobeas son, ao S., próximo á área claustral, s. Famiano, monxe cisterciense. Dende Oseira fíxoselle biografía e tivo culto desde o século XVII,[35] tempo no que da comezo a súa reivindicación, con presenza iconográfica de seu. Todo iso no contexto da vaga de renovación haxiográfica que percorre os reinos cristiáns europeos dende Roma tralo concilio de Trento: a Contrarreforma.[36] Faise "nacer" aquí e agora vencellándoo á Idade Media e asociándoo ao camiño de

San Famiano no corpo alto da escaleira de honra. Mosteiro de Oseira
Saint Famien dans la partie supérieure de l'escalier d'honneur. Monastère d'Oseira

Santiago, no seu retablo, ó N. do cruceiro da igrexa do mosteiro de Oseira
Saint Jacques avec son retable au nord du transept de l'église du monastère d'Oseira

32. Xa no extremo do bispado de Ourense, Santa María do Desterro, en Corna, antiga igrexa do priorado de Oseira, reconstruída en 1797, cf. LIMIA GARDÓN (2024), 28-36-37. Unha advocación explícita.

33. Era o lugar de culto da "*grangia juxta abbatia*", cf. LIMIA GARDÓN, F.J. (2024), 13-22.

34. LIMIA GARDÓN, F.J. (2023), 116. Simón Maceira pinta ao fresco na parede S., un retablo en *trompe l'oeil*, ademais de bóvedas e cúpula central, o que contribúe decisivamente a iso. É do abade Ambrosio Manero, 1762-1763, ibidem, 116-118.

35. PERALTA (1677), 37-49, engade a súa biografía «*Vida de San Famiano, primeiro fillo do mosteiro de Ossera*». E LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 61. Celébrase a súa festa o 8 de agosto desde frei Bernabé Rojo, cf. Peralta, 339, abade entre 1653-1656. A Sagrada Congregación de Ritos acabouno por aprobar o 3.XII.1701.

36. LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 59 ss.

Santiago,[37] para ir espallando dende a abadía a iconografía aos seus priorados.[38] No retablo do santo se efixia na fornela con hábito cisterciense e vieiras na esclavina, levando bolsa ou pera e báculo, e un libro aberto. No corpo superior vai nun relevo un milagre seu en Gallese, Italia, onde se lle dá culto.[39] No lado oposto, a carón da porta N., que dá ao cemiterio e máis aló, o camiño físico, o retablo do apóstolo Santiago que fai *pendent* co outro. O apóstolo camiña os atributos usuais de peregrino e o libro pechado. Sobre o fornelo vai en relevo a escena da aparición da Virxe do Pilar.[40] Ámbalas tallas foron feitas polo afamado tallista santiagués do estilo Rococó José Gambino no ano abacial 1755-1756 de Dom fr. Plácido Morrondo, de quen consta como manda facer os catro retablos. Eis un plan iconográfico explícito, con s. Bieito e s. Bernardo os máis próximos ao presbiterio, que representan a esencia da orde monástica cisterciense, e os exteriores a peregrinación xacobea.[41] Ao saír, o camiño ascende cara Coiras e entra por Gouxa nas terras de Pontevedra, en dirección a Castro Dozón, en que o figurado oito espacial conclúe.[42]

REFLEXIÓN

O peregrino como *homo viator*, un home que camiña, días e semanas ou, segundo os casos, meses, cun fin espiritual, transcendente.[43] Así durante as Idades Media e Moderna, cun lento declinar, para recuperarse co achado da furna

37. LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I),61-62. Onde recollo como xa Peralta é consciente da imposibilidade de historiar a súa vida con detalle debido a que os autores, segundo sinala, "*pasan en silencio*" en moitos episodios.

38. Principalmente. Apúntoo en LIMIA GARDÓN, F.J. (1990), 179-182, e desenvolvemento en LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), 65-81; para engadir novos achados en LIMIA GARDÓN, F.J. (2009), 87-94.

39. LIMIA GARDÓN F.J. (1993), 50. Nado en Colonia/Alemaña, alí faleceu, cf. xacopedia.com/Famiano_San.

40. LIMIA GARDÓN (1993), 63.

41. LIMIA GARDÓN, F.J. (2023), 118-123. Hai aínda outra estatua de s. Famiano na escaleira de honra, na parede oposta á rampla de subida, obra de 1754-1755, quizais en relación co mestre Gambino, ibidem, 46 ss. Nas terras finais do bispado e provincia de Ourense cara a Santiago, pode mencionarse a ermida de Santiago de Cales, parroquia de s. Xoán de Coiras/Piñor, xa sen culto. Foi de Oseira, partido do priorado de Coiras, cf. LIMIA GARDÓN (2024), 36-37.

42. Nestas terras do bispado e provincia de Ourense para Santiago podemos engadir a ermida de Santiago de Cales, xa sen culto. Foi de Oseira, partido do priorado de Coiras, parroquia de s. Xoán, cf.. LIMIA GARDÓN (2024), 36-37.

43. LE BRETON (2015), «Espiritualidades del caminar», 209-238. Pola contra para Rutherford, J., As frechas de ouro, Ed. Galaxia, Vigo, 2004, o centro de atención son as relacións cos demais peregrinos e sensacións físicas, ren de cristianismo ou espiritualidade.

coquilles sur la pèlerine, portant une bourse ou poire, un bâton et un livre ouvert. Dans le corps supérieur se trouve un relief évoquant un miracle à Gallese, en Italie, où il est vénéré.[39] Du côté opposé, près de la porte nord donnant sur le cimetière et au-delà sur le chemin physique, le retable de l'apôtre Saint Jacques lui fait *pendant*. L'apôtre marche avec ses attributs habituels de pèlerin et le livre fermé. Au-dessus de sa niche, en relief, l'apparition de la Vierge du Pilar.[40] Les deux sculptures furent réalisées par le célèbre sculpteur compostellan du rococo José Gambino, durant l'année abbatiale 1755-1756 de Dom Plácido Morrondo, dont il est attesté qu'il commanda les quatre retables. Il s'agit d'un programme iconographique explicite, avec Saint Benoît et Saint Bernard, les plus proches du presbytère, représentant l'essence de l'ordre monastique, et les extérieurs le pèlerinage jacobéen.[41] Nous sortons par Saint Martiño vers Coiras, en nous dirigeant vers Gouxa et Dozón, où la figure spatiale en huit s'achève.[42]

RÉFLEXION

Le pèlerin comme homo viator, un homme en marche, durant des jours et des semaines ou, selon les cas, des mois, avec une finalité spirituelle, transcendante.[43] Ainsi durant les époques médiévale et moderne, avec un lent déclin, pour se rétablir avec la redécouverte de l'urne apostolique à la fin du XIXe siècle.[44] L'abondance et la richesse des vocables signalés, Saint Jacques,

39. LIMIA GARDÓN F.J. (1993), 50.

40. LIMIA GARDÓN (1993), 63.

41. LIMIA GARDÓN, F.J. (2023), 118-123. Il existe encore une autre statue de Saint Famien dans l'escalier d'honneur, sur le mur opposé à la rampe de montée, œuvre de 1754-1755, peut-être en relation avec le maître Gambino, ibid., 46 ss. Dans les terres finales de l'évêché et de la province d'Ourense vers Saint-Jacques, on peut mentionner l'ermitage de Saint Jacques de Cales, paroisse de Saint Jean de Coiras/Piñor, aujourd'hui sans culte. Il appartenait à Oseira, prieuré de Coiras, cf. LIMIA GARDÓN (2024), 36-37.

42. Dans ces terres extrêmes de l'évêché et de la province d'Ourense vers Saint-Jacques, on peut mentionner l'ermitage de Saint Jacques de Cales, aujourd'hui sans culte. Il appartenait à Oseira, dans la grange de Coiras et la paroisse de Saint Jean, cf. LIMIA GARDÓN (2024), 36-37.

43. LE BRETON (2015), « Spiritualités de la marche », 209-238. À l'inverse, pour Rutherford, J., *As frechas de ouro*, Ed. Galaxia, Vigo, 2004, son attention se concentre sur les relations humaines et les sensations physiques propres, sans allusions religieuses ni spiritualité.

44. LIMIA GARDÓN, F.J. (2025), 55.

apostólica a fins do século XIX.[44] A abundancia e riqueza das advocacións sinaladas, Santiago, s. Roque, Cristo na cruz e a súa nai María como Virxe das Dores ou Piedade, entre as que varias son fitos do patrimonio histórico-artístico, desde a súa calidade estética iconográfica, revelan poder mais tamén o bo gusto dos comitentes eclesiásticos e monásticos.

Saint Roch, le Christ en croix, et sa mère Marie comme Vierge des Douleurs ou Piété, dont plusieurs sont des jalons du patrimoine historico-artistique par leur qualité esthétique et iconographique, révèlent le pouvoir et le bon goût des commanditaires ecclésiastiques et monastiques.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GARCÍA IGLESIAS, J. M.: Galicia. As súas catedrais e Santiago o maior, Lúdica libros, Santiago, 2021.

GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (2018), Catedral de Ourense. Sorpresa gozosa de arte y fe, Artisplendore.

HERVELLA VÁZQUEZ, J., (2003), «O patrimonio artístico», en Gallego Esperanza, M., González García, M.A. y Vázquez Vázquez, A.,[45] Vilamarín no novo milenio, Diputación de Ourense, Coruña.

LE BRETON, D.: Elogio del caminar (trad.), Madrid, Siruela, 2015.

LIMIA GARDÓN, F. J. (1989), «La escultura en el monasterio de Oseira en la Edad Moderna (1545-1835)», Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto, II, Santiago, 97-113.

LIMIA GARDÓN, F. J. (1990), «*¿Una aportación iconográfica del monasterio de Oseira al Císter? El culto a san Famiano (diócesis de Ourense)*», En torno al arte auriense, homenaje a José González Paz, Universidade Santiago de Compostela/Deputación de Ourense, Santiago.

LIMIA GARDÓN F.J. (1993), «Iconografía e devoción xacobea en Ourense», en O Apóstolo, Ourense e os camiños, catálogo exposición Xacobeo 1993, Ourense, 28.

LIMIA GARDÓN, F.J. (1993, I), «*El culto a San Famiano en Galicia*», en Yáñez Neira, M.D. y Limia Gardón, F.J., San Famiano. Un alemán, cisterciense de Oseira, peregrino a Compostela. Historia y arte, Hércules de ediciones y S.A. de Xestión Plan Xacobeo, A Coruña, 59-83.

LIMIA GARDÓN, F.J. (1997), «*La capilla del Santo Cristo*", en La catedral de Ourense, García Iglesias, J.M. (coord.), Xuntanza Editorial, A Coruña, 323-372.

LIMIA GARDÓN, F.J. (1997), «*La remodelación del exterior*», en La catedral de Ourense, en García Iglesias, J.M. (coord.), Xuntanza Editorial, A Coruña, 483-507.

LIMIA GARDÓN, F.J. (1999), «*Notas histórico-artísticas de nuestra señora del Arenteiro, 'La dulce peregrina'*», en Novena a la Virgen Peregrina, Arenteiro-Piñor, 4-8.

LIMIA GARDÓN, F.J. (2009), «*Marín (Pontevedra) y santa Cruz de Arrabaldo (Ourense): una aportación a san Famiano desde los Caminos del monasterio de Oseira*», Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense, Actas IV congreso internacional sobre el Cister en Portugal y Galicia, Braga-Oseira, coord. González García, M.A.-Alburquerque Carreiras, J.L.

LIMIA GARDÓN, F.J. (2023), Oseira. El esplendoroso renacer de su abadía en la Edad Moderna. Lecciones de arte, fe y vida, Armonía Universal, Ourense.

LIMIA GARDÓN, F.J. (2024), El testimonio de poder de Oseira en sus prioratos a través del arte, Armonía Universal, Ourense.

LIMIA GARDÓN, F.X. (2025), «*De como o camiño a Compostela dende Ourense forma un oito e o porqué desta singularidade*», Raigame, revista de arte, cultura e tradicións populares, nº52, Deputación Ourense, 45-57. Texto trilingüe galego y francés, y castellano, desde código QR.

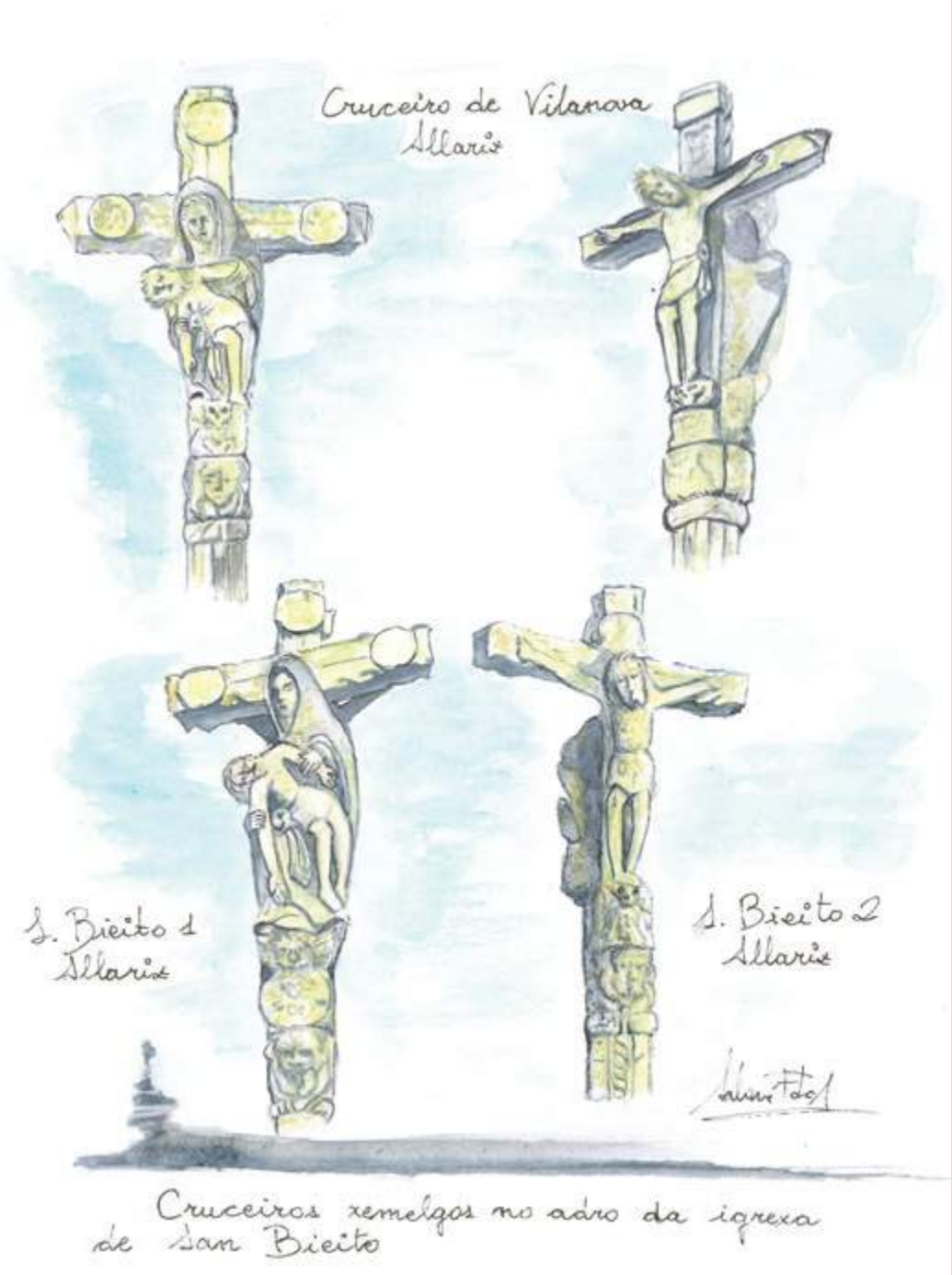
OTERO TÚÑEZ, R., «*Manuel de Prado y el retablo de Villamarín*», En torno al arte auriense, homenaje a José González Paz, Universidade Santiago de Compostela/Deputación de Ourense Santiago, 201-213.

PERALTA, Tomás de (1677), Fvndación, Antigvedad y Progessos del Imperial Monasterio de Nvestra Señora de Ossera de la Orden del Cister, Madrid.

PORREÑO, B. (1578), Nobiliario del Reyno de Galicia, Edic. Boreal, 1997.

44. LIMIA GARDÓN, F.J. (2025), 55.

45. Sic. Así na cita dos autores, que semella error pois trátase do rexedor municipal. No interior consta HERVELLA VÁZQUEZ, J., como autor, o que sinalo e restituío.



Croix de pierre jumelles dans l'atrium de l'église de S. Benito. Allariz

castellano

RECANTOS DO CAMIÑO DA PRATA. A MIRADA DE MARÍA

RECOINS DU CHEMIN DE LA PLATA. LE REGARD DE MARÍA

Traduction française: Dominique Gérinard

Ilustracións: Salomé Fernández Senra

Ángeles Álvarez Rodríguez
Profesora de literatura
Professeure de littérature

O avó, sempre tan teimudo, tiña enquistados na mente uns puntos do Camiño da Prata na provincia de Ourense: Xunquiera de Ambía, Allariz, Santa Mariña de Augas Santas e Seixalbo. Poderían ser outros, pero eran estes porque nun deles naceu, noutro moceou, noutro casou, noutro acudía a todas as feiras do primeiro de mes e polos demais pasou indo de acá para acolá.

E dentro destas ubicacións, que se o escudo de Felipe II ou o da casa de verán do bispo. Que se a fonte da Santa ou a Fonte Nova de Seixalbo. Que se o cruceiro de Armea co seu misterioso peto. Que se os cruceiro: o de Santa Águeda e os de Allariz. Que se as cruces con nomes ben raros: cruz antefixa, cruz solar ou cruz celta.

Que se... que se... que se...

Á forza de escoitalo collín curiosidade. Entón púxenme a mirar e a soñar coas miñas historias.

Le grand-père, toujours aussi têtu, avait incrusté dans l'esprit certains points du Chemin de la Plata dans la province d'Ourense : Xunqueira de Ambía, Allariz, Santa Mariña de Augas Santas et Seixalbo. Il aurait pu s'agir d'autres lieux, mais c'étaient ceux-là parce que dans l'un d'eux il était né, dans un autre il avait fait sa jeunesse, dans un autre encore il s'était marié, dans un autre il se rendait à toutes les foires du premier de chaque mois, et par les autres il était passé en allant d'ici à là.

Et dans ces endroits, c'était tantôt le blason de Philippe II ou celui de la maison d'été de l'évêque. Tantôt la fontaine de la Sainte ou la Fontaine Nouvelle de Seixalbo. Tantôt le calvaire d'Armea avec son mystérieux « peto ». Tantôt les calvaires : celui de Sainte-Agathe et ceux d'Allariz. Tantôt les croix aux noms bien étranges : croix antéfixe, croix solaire ou croix celtique.

Que si... que si... que si...

À force de l'écouter, la curiosité me gagna. Alors je me mis à observer et à rêver mes histoires.

A SOSPEITA DE MARÍA, UNHA NENA SABICHONDA. O ESCUDO DE FELIPE II. XUNQUIERA DE AMBÍA

Ollos como pratos

María pensaba. María Miraba. María preguntaba. Non podía crer que o escudo de Felipe II estivese aquí, en Xunqueira de Ambía, no portalón que daba acceso ó patio do pazo prioral.

Blason de Philippe II sur la route menant au Palais épiscopal. Xunqueira de Ambía

LE SOUPÇON DE MARÍA, UNE PETITE SAVANTE. LE BLASON DE PHILIPPE II. XUNQUEIRA DE AMBÍA

Des yeux écarquillés

María pensait. María regardait. María posait des questions. Elle ne pouvait pas croire que le blason de Philippe II se trouvât ici, à Xunqueira de Ambía, sur le grand portail donnant accès à la cour de la maison priorale.

À l'intérieur du blason s'entassait toute la combinaison héraldique des domaines de la couronne espagnole : Castille, Aragon, Navarre, Sicile, Naples… tout un empire où le soleil ne se couche pas. Le Toison d'or, la couronne impériale, la devise Non Plus Ultra. Le grand pouvoir !

María avait un doute incrusté dans le cerveau : que s'était-il passé dans les pages de l'histoire pour que cette insigne resplendît dans ce lieu reculé et minuscule du Chemin de la Plata ?

« Puissant chevalier est don Argent », lui dit, énigmatique, le grand-père Luis. Et il se tut. Il faisait toujours la même chose.

Mais l'un des derniers frères mercédaires lâcha quelques mots à un groupe de touristes. María, une miniature de fillette, une petite savante, camouflée parmi les gros sacs à dos des étrangers, écouta :

« Le grand pouvoir économique du prieuré au XVIe siècle était immense. À tel point que le Patronage Royal engagea un long procès contre le Prieur et les chanoines de Xunqueira, résolu, après de nombreuses années, en faveur de la Couronne. Ainsi, les rentes et les droits seigneuriaux passèrent aux mains du diocèse récemment créé de Valladolid, grand bénéficiaire du pouvoir royal et papal. Tout cela se produisait sous Philippe III, mais celui qui initia la spoliation fut Philippe II.

Ici demeura pour toujours la trace du monarque. »

Dentro do blasón amoreábase toda a combinación heráldica dos dominios da coroa española: Castela, Aragón, Navarra, Sicilia, Nápoles... todo un imperio onde non se poñía o sol. O toisón de ouro, a coroa imperial, o lema Non Plus Ultra. O gran poder!

María levaba unha dúbida enquistada nos miolos: que pasou nas páxinas de historia para que aquela insignia lucise neste recóndito e pequeniño lugar do Camiño da Prata?

"Poderoso Caballero es don dinero", díxolle, enigmático, o avó Luis. E calou. Sempre facía o mesmo.

Pero un dos últimos frailes mercedarios soltou prenda a un grupo de turistas. María, unha miniatura de nena, unha sabichonda, camuflada entre os mochilóns forasteiros, escoitou:

"O Gran poder económico do priorato no século XVI era inmenso. Tal que O Patronato Real lanzouse a un longo pleito co Prior e Coengos de Xunqueira, resolto, despois de moitos anos, a favor real. Así as rendas e dereitos señoriais pasaron a mans da recén creada diócese de Valladolid, gran beneficiaria do poder rexio e papal. Todo isto sucedía con Felipe III, pero quen iniciou o espolio foi Felipe II.

Aquí quedou a pegada do monarca para sempre".

María ficou cos ollos como pratos mirando as ás e os pezuños da aguia rapuñeira do escudo.

AMORES DE MARÍA, UNHA NENA SOÑADORA. O ESCUDO DE SANTA MARIÑA

Quen era ese que pasou por aquí?

A María non lle gustaba nada o que un veciño ía contando por aí sobre o escudo do pazo de verán que tiña o bispo de Ourense en Santa Mariña de Augas Santas dende principios do século XVIII.

Non lle gustaba nada, pero nada.

Que se ese sombreiro que sobresae é o capelo episcopal, que si é un símbolo de poder...

Bah!

María resta les yeux écarquillés, regardant les ailes et les serres de l'aigle de proie du blason.

AMOURS DE MARÍA, UNE ENFANT RÊVEUSE. LE BLASON DE SANTA MARIÑA

Qui était donc celui qui est passé par ici ?

À María, ce qu'un voisin racontait çà et là sur le blason de la grande maison d'été que possédait l'évêque d'Ourense à Santa Mariña de Augas Santas depuis le début du XVIIIe siècle ne lui plaisait pas du tout. Cela ne lui plaisait pas du tout, mais alors pas du tout.

Que si ce chapeau qui dépasse est le chapeau épiscopal, que si c'est un symbole de pouvoir…

Bah !

Escudo na ábside da igrexa de Sta Mariña de Augas Santas. No campo vese a cruz de Malta, símbolo da orde templaria, rodeada polas borlas que indican o rango do prelado.

Blason sur l'abside de l'église de Sta. Mariña de Augas Santas. Dans l'écu apparaît la Croix de Malte, symbole de l'Ordre du Temple, entourée des houppes indiquant le rang du prélat

Que se o cordón que rodea ó emblema indica o rango do cargo eclesíastico en función das borlas que teña (aquí dez, logo trátase dun bispo ou arcebispo)...

Bah!

Que se a cruz que se ve no medio é a cruz patada (porque parece unha pata) dos Templarios, que foron, nada máis e nada menos, a orde responsable de rematar o templo da Santa no século XIII...

Bah!

Canto prosaísmo!

Será mellor soñar e pensar que ese sombreiro é dun cabaleiro-monxe que pasou por Santa Mariña para facer o camiño de Santiago. Imaxinar que os cordóns e borlas apretaron os hábitos do peregrino á súa cintura. Fantasear coa cruz vermella, símbolo do sangue do martirio de Cristo, que o camiñante levaba no peito.

Que si le cordon qui entoure l'emblème indique le rang de la charge ecclésiastique en fonction des houppes qu'il porte (ici dix, il s'agit donc d'un évêque ou d'un archevêque).

Bah !

Que si la croix que l'on voit au milieu est la croix pattée (parce qu'elle ressemble à une patte) des Templiers, qui furent, ni plus ni moins, l'ordre responsable de l'achèvement du temple de la Sainte au XIIIe siècle…

Bah !

Que de prosaïsme !

Mieux vaut rêver et penser que ce chapeau est celui d'un chevalier-moine passé par Santa Mariña pour faire le chemin de Saint-Jacques. Imaginer que les cordons et les houppes serraient l'habit du pèlerin à sa taille. Se laisser aller à rêver de la croix rouge, symbole du sang du martyre du Christ, que le marcheur portait sur la poitrine.

María était sur le balcon de tante Pilar. Le pèlerin avançait, pensif ; il leva la tête, la regarda, et tomba amoureux d'elle… et María de lui.

Là resta le témoignage du blason, avec la poitrine du chevalier au centre et le chapeau sur la tête.

Une croyance populaire que María applaudissait.

LE MARTYRE DE MARÍA, UNE ENFANT CURIEUSE. LA CROIX ANTÉFIXE DE SANTA MARIÑA

Pauvre agneau !

Croix antéfixe… Quel nom affreux ! pensait María, en tordant la bouche et en plissant les yeux. Car María réfléchit beaucoup aux choses.

Sa catéchiste lui avait appris ceci : « Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, prends pitié de nous ». L'« Agneau de Dieu » était Jésus-Christ, qui était mort sur la croix pour racheter les péchés de tous les hommes (il devait y en avoir beaucoup pour qu'un homme doive mourir ainsi sur une croix).

María estaba no balcón da tía Pilar. O romeiro camiñaba pensativo, ergeu a cabeza, mirouna, e prendouse dela... e María del.

Aí quedou a testemuña do escudo co peito do cabaleiro no centro e o chapeu na cabeza.

Unha crenza popular que María aplaudía.

O MARTIRIO DE MARÍA, UNHA NENA PREGUNTONA
A CRUZ ANTEFIXA DE SANTA MARIÑA

Pobre cordeiro!

Cruz antefixa... Que nome tan feo! pensaba María, retorcendo o fuciño e revirando os ollos. É que María dalle moitas voltas ás cousas.

A súa catequista ensináralles aquilo de: "Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros". O "cordero de Dios" era Jesucristo que morrera na cruz para redimir os pecados de todos os homes (moitas debían de ser as faltas para ter que morrer un home na cruz).

Croix d'antéfixe de l'église de Sta. Mariña de Augas Santas.* « Les croix d'antéfixe apparaissent souvent au-dessus de l'Agnus Dei, formant un singulier ornement du faîtage propre à la Galice. » *Castelao

Isto que estamos vendo en Santa Mariña de Augas Santas estará relacionado co do catecismo e o da misa? Unha cruz sobre un cordeiro! Pobre animaliño! Será Cristo, o cordeiro de Deus, que se deixou crucificar para salvar a humanidade? Seguro, seguro que si, matinaba María.

María non podía coa historia da Crucifixión.

María non soportaba unha imaxe tan cruel no cumio dos tellados. Para que? Para disimular os empates das tellas? Para predicar, sen texto, unha crueldade que deixa secas as palabras? E mira que había moitas, moitas cruces antefixas por toda Galicia!

Isto contárallo seu avó, Luis. A medias palabras e con moitos silencios, coma sempre.

Ce que nous voyons ici, à Santa Mariña de Augas Santas, serait-il lié à cela, au catéchisme et à la messe ? Une croix sur un agneau ! Pauvre petite bête ! Serait-ce le Christ, l'Agneau de Dieu, qui s'est laissé crucifier pour sauver l'humanité ? Sûrement, sûrement que oui, se disait María.

María ne supportait pas l'histoire de la Crucifixion.

María ne supportait pas une image aussi cruelle au sommet des toits. Pourquoi ? Pour dissimuler les joints des tuiles ? Pour prêcher, sans paroles, une cruauté qui laisse les mots à sec ? Et pourtant, il y avait beaucoup, beaucoup de croix antéfixes dans toute la Galice !

C'est ce que lui avait raconté son grand-père Luis. À demi-mots et avec beaucoup de silences, comme toujours.

A profe de historia dixéralles que, nun principio, as primitivas civilizaciós sacrificaban nenos inmaculados e inocentes doncelas para satisfacer os caprichos dos deuses. "Inadmisible!", gritaba María sen voz.

Pouco a pouco, nenos e doncelas foron indultados, e sacrificaban cordeiros sen mancha no lugar de infantes e mozas, tamén puros. "Igualmente insoportable!", berraba para si María.

Toda esta historia do cordeiro deixaba no aire moitas preguntas, entre elas: por que san Juan Bautista, santa Inés, santa Genoveva e san Pascual Bailón tiñan como atributo un cordeiro? Martirio? Sacrificio? Inocencia?

Ata os pastores aparecen con borregos adorando ó Neno no Portal de Belén.

Que peso tan grande soportan os cordeiros! Que martirio!

O SOÑO DE MARÍA, UNHA NENA ENGAIOLADA. O ROSETÓN DE SANTA MARIÑA

Cada verán, María tiña un ataque, ou dous (ou máis), de embelesamento sempre que se plantaban na igrexa os músicos para facer concertos. Traía tola á tía Pilar coa hora. Ás oito en punto da tarde! Que non se esqueza ninguén!

Aquel 12 de agosto foi especial. A bóla do mundo era toda ela un sol. O forno da santa derretíase a 36º á sombra (se é que había sombra). Uuuuf!

Ese día o milagre foi que o rosetón, mentras soaba a música, derretíase polo templo en mil cores: verdes, rosas, vermellos, violetas, amarelos... tomaba mil formas de derretemento: círculos, lóbulos, triángulos... tracería máxica que se licuou primeiro na pilastra esquerda próxima ó altar, seguiu pola ábsida central, percorrendo as pedras cara o pilar da dereita... avanzando, avanzando... subindo, subindo... ata fuxir nas alturas do teito, con forma de barco, do santuario. O sol avanzaba mirando o ocaso.

A vidreira bailaba como unha abelaíña tola, embriagada de si mesma. Bébeda pola música, polas cores, polo atardecer. A danza durou unha hora, o que durou a actuación.

La professeure d'histoire leur avait dit qu'au début, les civilisations primitives sacrifiaient des enfants immaculés et des vierges innocentes pour satisfaire les caprices des dieux. Inadmissible ! criait María sans voix.

Peu à peu, les enfants et les jeunes filles furent épargnés, et l'on sacrifia des agneaux sans tache à la place des nourrissons et des jeunes femmes, eux aussi purs. Tout aussi insupportable ! hurlait María pour elle-même.

Toute cette histoire de l'agneau laissait en suspens bien des questions, parmi lesquelles : pourquoi saint Jean-Baptiste, sainte Agnès, sainte Geneviève et saint Pascal Baylón avaient-ils pour attribut un agneau ? Martyre ? Sacrifice ? Innocence ?

Même les bergers apparaissent avec des brebis, adorant l'Enfant dans la crèche de Bethléem.

Quel poids immense portent les agneaux ! Quel martyre !

LE RÊVE DE MARÍA, UNE ENFANT ÉBLOUIE. LE ROSE DE SANTA MARIÑA

Chaque été, María avait une ou deux (ou plus) crises d'émerveillement chaque fois que les musiciens s'installaient dans l'église pour donner des concerts. Elle rendait folle tante Pilar avec l'heure. À huit heures précises du soir ! Que personne n'oublie !

Ce 12 août fut spécial. La sphère du monde n'était qu'un seul et unique soleil. Le four de la sainte fondait à 36° à l'ombre (s'il y avait de l'ombre). Ouf !

Ce jour-là, le miracle fut que la rosace, pendant que la musique résonnait, se répandait en mille couleurs dans le temple : verts, roses, rouges, violets, jaunes… elle prenait mille formes de fusion : cercles, lobes, triangles… une tracerie magique qui se liquéfia d'abord sur le pilastre gauche près de l'autel, poursuivit vers l'abside centrale, parcourant les pierres jusqu'au pilier de droite… avançant, avançant… montant, montant… jusqu'à fuir dans les hauteurs du plafond, en forme de bateau, du sanctuaire. Le soleil avançait en regardant vers le couchant.

Le vitrail dansait comme un papillon de nuit affolé, ivre de lui-même. Ivre de musique, illuminé de couleurs, saisi par le crépuscule. La danse dura une heure, le temps du concert.

Nas pedras, danzaron con frenesí a luz tamizada de Deus, a rosa mística da Virxe María, o círculo da perfección do universo.

Este ballet foi o culpable do trance de María que acurrucada nun recuncho do sagrado escoitou voces. Berraban por ela. Vaia, ho!

"Aquí estou!"

Era xa noite. Quedara pechada na igrexa.

"Maríaaaa!"

As voces soaban cheas de angustia.

Canto tempo pasara?

Tiña que poñer coto a tanto soño.

Rosace de la façade de l'église de Sta. Mariña de Augas Santas

O DEBEZO DE MARÍA, UN NOME INCOMPLETO. A FONTE DE SANTA MARIÑA

Que nome tan fermoso!

Era un 18 de xullo do ano 139 d.c. cando Santa Mariña foi decapitada. Un intento de exterminio definitivo despois de mil torturas e suplicios sufridos, entre eles o de mergullala no estanque que está ó lado das tres ábsidas, para que confesase en público a renuncia a súa fe cristiana. Xa antes intentaran fulminala meténdoa viva nun forno. Sempre a salvou a gran crenza que profesaba. No caso do forno, foi San Pedro quen a liberou sacándoa pola chimenea e enfriándoa posteriormente. Un milagre!

Todo isto pensaba María, mellor dito, preparaba María para unha exposición que tiña que facer na escola.

Os romanos estaban tontos ou que? Calculaban acabar coa benaventurada unha vez decapitada? Non comprendían que era invencible? Así lles foi a estes panocos! Coa decapitación da santa, naceu un culto infinito. Estes romanos! Quen non quere unha taza come sete (María parou en seco. Isto igual no o pode dicir así. Vai pensalo mellor).

Sur les pierres dansèrent avec frénésie la lumière tamisée de Dieu, la rose mystique de la Vierge Marie, le cercle de la perfection de l'univers.

Ce ballet fut à l'origine de la transe de María qui, blottie dans un coin du sacré, entendit des voix. On l'appelait. Tiens donc !

« Me voici ! »

Il faisait déjà nuit. Elle était restée enfermée dans l'église.

« Maríaaa ! »

Les voix résonnaient pleines d'angoisse.

Combien de temps s'était écoulé ?

Il fallait mettre un frein à tant de rêveries.

Fontaine de la Sainte à Sta. Mariña de Augas Santas Santas

LE DÉSIR DE MARÍA, UN NOM INCOMPLET. LA FONTAINE DE SANTA MARIÑA

Quel nom magnifique !

C'était un 18 juillet de l'an 139 apr. J.-C. que Sainte Mariña fut décapitée. Une tentative d'extermination définitive après mille tortures et supplices subis, parmi lesquels celui de la plonger dans l'étang situé à côté des trois absides, afin qu'elle renonce publiquement à sa foi chrétienne. On avait déjà tenté de la faire périr en la jetant vivante dans un four. Toujours, la grande foi qu'elle professait la sauva. Dans le cas du four, ce fut saint Pierre qui la libéra en la faisant sortir par la cheminée et en la refroidissant ensuite. Un miracle !

Tout cela, María y pensait — ou plutôt, elle le préparait pour un exposé qu'elle devait faire à l'école.

Les Romains étaient-ils stupides ou quoi ? Croyaient-ils en finir avec la bienheureuse en la décapitant ? Ne comprenaient-ils pas qu'elle était invincible ? Voilà bien ce qui leur arriva à ces nigauds ! Avec la décapitation de la sainte naquit un culte infini. Ces Romains ! Qui n'en veut pas une tasse en boit sept (María s'arrêta net. Cela, peut-être, elle ne peut pas le dire ainsi. Elle va y réfléchir davantage).

La tête de Sainte Mariña rebondit trois fois. À chacun des endroits jaillit une source dont les eaux alimentent les trois jets de la fontaine actuelle, construite au XIXe siècle.

Les eaux saintes…

María réfléchit et réfléchit encore, car quelque chose ne s'emboîte pas bien et elle ne sait pas comment l'expliquer. Les livres disent que la victime fut décapitée à l'endroit exact d'un puits situé à l'intérieur du manoir d'été de l'évêque, et non à la fontaine. Peut-être la tête rebondit-elle trois fois depuis ce puits, entraînant l'eau jusqu'à l'endroit où se trouve aujourd'hui le bassin.

A cabeza de Santa Mariña rebotou tres veces. En cada un dos sitios naceu un manancial cuxas augas recollen os tres canos da fonte actual que foi construída no século XIX.

As augas santas...

María matina e matina porque hai algo que non encaixa ben e non sabe como explicalo. Os libros din que a interfecta foi decapitada no lugar exacto dun pozo que hai dentro do pazo de verán do bispo, que non na fonte. Igual a cabeza rebotou tres veces dende ese pozo e foi levando a auga ata onde hoxe está a pila.

Augas santas...

A María gustáballe aquela cor 'azulina' (termo usado por moitos da zona) dos laterais da fontana, tamén admiraba a Santa, pero sobre todo debecía polo nome, MARIÑA. María, é un apelativo incompleto.

« Très souvent, les retables des âmes sont couronnés, simples ou ornés. » *Castelao*

O MEDO DE MARÍA, UNHA NENA ASUSTADIZA. PETO E CRUCEIRO DE ARMEA

Para unha nena, é moito!

Atoparme cun cruceiro en si mesmo, xa me dá medo. Se ademais ten un peto de ánimas, xa nin o quero pensar. O peor é que o meu medo multiplícase por dez mil, que son, máis ou menos, os cruceiros que hai por Galicia adiante.

Menos mal que están en encrucilladas de vellos camiños que non transitamos os pequechos, afortunadamente.

Un cruceiro serve para tantas cousas... calquera delas causa certo arrepío.

Din que protexen ós peregrinos do Camiño de Santiago, da Santa Compaña especialmente. Se así é, as imaxes que

Eaux saintes…

María aimait cette couleur « azuline » (terme employé par beaucoup dans la région) des côtés de la fontaine ; elle admirait aussi la Sainte, mais surtout elle soupirait pour le nom, MARIÑA. María est un nom incomplet.

LA PEUR DE MARÍA, UNE ENFANT CRAINTIVE. PETO ET CALVAIRE D'ARMEA

Pour une enfant, c'est beaucoup !

Rencontrer un calvaire en soi me fait déjà peur. Si en plus il comporte un peto des âmes, je ne préfère même pas y penser. Le pire, c'est que ma peur se multiplie par dix

se me veñen á cabeza fanme tremer: as almas en pena percorrendo camiños, case par a par cos romeiros!

O cruceiro de Armea seguro que era dos de espantar a Estadea. Ou tamén dos de santificar lugares pagáns, que en terras de Santa Mariña, os romanos deberon sementar dabondo maneiras de vida e crenzas pouco santas.

O meu avó Luis díxome que os cruceiros de Allariz levantáronse para afastar a peste. Así se entende que estiveran nas entradas da vila (digo entradas porque hoxe consérvanse catro dos sete que houbo. Sete portas tivo a muralla).

Cando os historiadores afirman que son expresións de fe para pedir perdón, acéndese menos a miña imaxinación, agás que me entre a curiosidade de coñecer o gran pecado que conduce a ofrecer un cruceiro como expiación. Pero direi que me encantan as historias daqueles outros (os menos) que son un recordatorio de acontecementos sociais tráxicos. As calamidades aluméanme o morbo.

Este peto e cruceiro de Armea enchen o lugar de misterio e superstición. Son tan sinxelos! A fornela sen os relevos de almas queimándose, a cruz sen a piedade, e a crucifixón representada por unha solitaria cabeza ladeada na pedra que aínda dá máis mágoa. Austeridade total.

A hucha dos cartos aberta.

Serían as ánimas, elas mesmas, as que recollían as esmolas?

Que medo!

O BAILE DE MARÍA, UNHA NENA ALUCINADA O CRUCEIRO DE SANTA ÁGUEDA DE SEIXALBO

Quen se move tanto nesta noite de viruxe?

Estou no coche da tía Pilar que subiu á casa da querida amiga Carmen. Avanzan as sombras da noite. Agora chisco un ollo, agora o outro, por veces, porque vexo (e non vexo) a unha bailarina con tutú e sombreiro (sombreiro? Si, con sombreiro), na punta dunha rocha. Ó fondo a capela de Santa Águeda de Xeixalbo.

mille, qui sont, plus ou moins, le nombre de calvaires qu'il y a dans toute la Galice.

Heureusement qu'ils se trouvent à des carrefours de vieux chemins que nous, la petite troupe, n'empruntons pas, par chance.

Un calvaire sert à tant de choses… et chacune d'elles provoque un certain frisson.

On dit qu'ils protègent les pèlerins du chemin de Saint-Jacques, surtout de la Santa Compaña. Si c'est ainsi, les images qui me viennent à l'esprit me font trembler : les âmes en peine parcourant les chemins, presque côte à côte avec les pèlerins !

Le calvaire d'Armea était sûrement de ceux qui chassent l'Estadea. Ou bien de ceux qui sanctifient des lieux païens, car dans les terres de Santa Mariña, les Romains ont dû semer abondamment des formes de vie et de croyances peu saintes.

Mon grand-père Luís m'a dit que les calvaires d'Allariz furent érigés pour éloigner la peste. On comprend ainsi qu'ils se trouvent aux entrées de la ville (je dis entrées parce qu'aujourd'hui on en conserve quatre sur les sept qu'il y eut. La muraille avait sept portes).

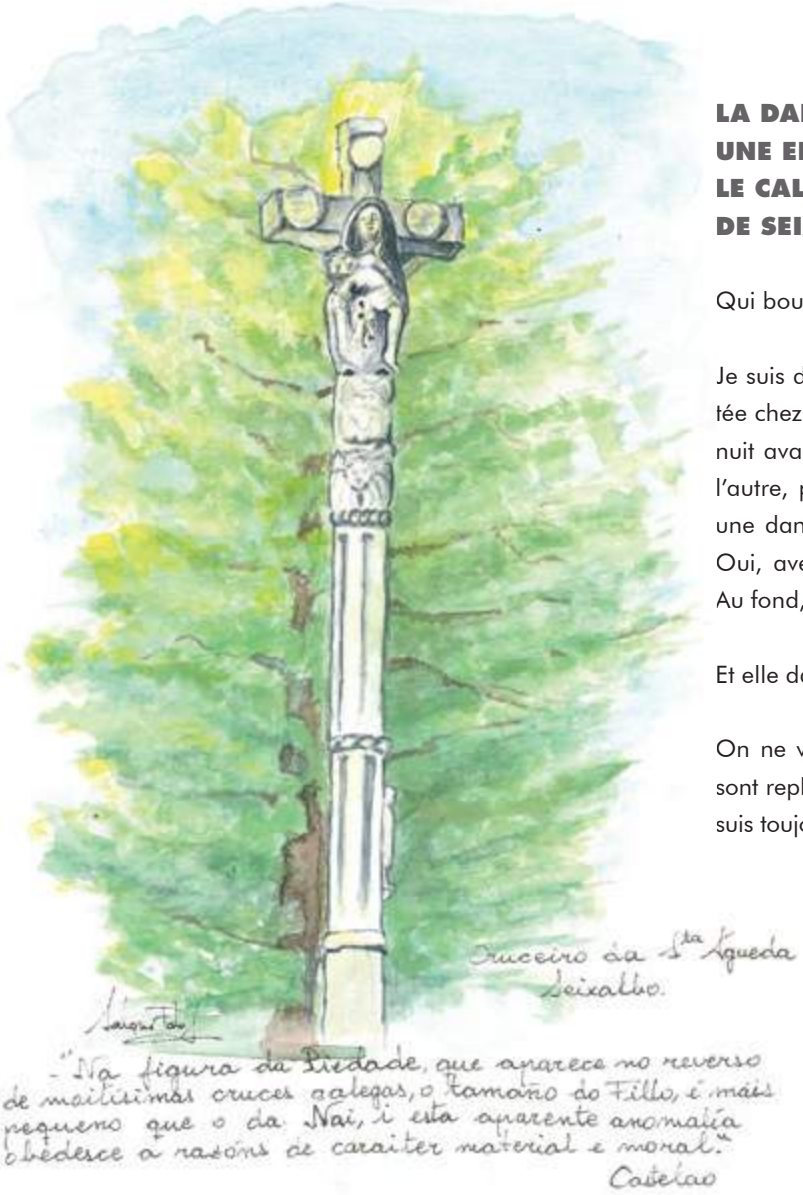
Lorsque les historiens affirment qu'ils sont des expressions de foi pour demander pardon, mon imagination s'enflamme, sauf si la curiosité me prend de connaître le grand péché qui conduit à offrir un calvaire comme expiation. Mais je dirai que j'adore les histoires de ceux (les moins nombreux) qui rappellent des événements sociaux tragiques. Les calamités éveillent le morbide avec une intensité inouïe.

Ce peto et ce calvaire d'Armea emplissent le lieu de mystère et de superstition. Ils sont si simples ! L'urne sans les reliefs d'âmes brûlant, la croix sans la pietà, et la crucifixion représentée par une tête solitaire penchée dans la pierre, qui inspire encore plus de pitié. Une austérité totale.

La boîte à aumônes est ouverte.

Serait-ce les âmes elles-mêmes qui recueillaient les offrandes ?

Quelle peur !



« Dans la figure de la Pietà qui apparaît au revers de nombreuses croix galiciennes, la taille du Fils est plus petite que celle de la Mère, et cette apparente anomalie obéit à des raisons d'ordre matériel et moral. » *Castelao*

LA DANSE DE MARÍA, UNE ENFANT HALLUCINÉE LE CALVAIRE DE SAINTE AGATHE DE SEIXALBO

Qui bouge autant dans cette nuit glaciale ?

Je suis dans la voiture de tante Pilar, qui est montée chez sa chère amie Carmen. Les ombres de la nuit avancent. Tantôt je cligne d'un œil, tantôt de l'autre, par moments, car je vois (et ne vois pas) une danseuse en tutu et chapeau (un chapeau ? Oui, avec un chapeau), au sommet d'un rocher. Au fond, la chapelle de Sainte Agathe de Seixalbo.

Et elle danse… danse… encore et encore…

On ne voit personne. Il fait froid. Les maisons se sont repliées à l'intérieur, autour des cheminées. Je suis toujours dans la voiture de tante Pilar, qui tarde tant à faire cette course qu'elle disait devoir accomplir. Et… une enfant seule parmi les ombres peut devenir délirante. J'inspecte les alentours… oui, je vois la danseuse presque toucher l'atrium de l'ermitage.

Et elle danse… danse… sans fin…

Elle porte un corsage aux plis à demi libres (c'est-à-dire sans marquage, sans repassage), serré par deux galons, l'un en haut, autour du cou, et l'autre arrivant à la taille. Tout est si étroit sur la poitrine que cela ressemble au fût d'une colonne (le fût, je l'ai appris à l'école).

Et elle s'agite… s'agite… encore et encore…

E danza... que te danzarás...

Non a ve ninguén. Vai frío. As casas están recollidas no seu interior a carón das chimeneas. Sigo no coche da tía Pilar, que moito tarda a condenada en facer ese recado dixo que tiña encomendado. E... unha nena soa entre sombras pode ser delirante. Inspecciono o entorno...si que vexo a danzarina case tocando o adro da ermida.

E baila..., baila..., que te bailarás.

Que vois-je ! Le tutu étendu sur le sol ! Elle vient de faire un grand écart. Je ne distingue pas bien où sont les jambes de ma danseuse, mais je vois la jupe répandue sur le rocher, couvrant toute la pierre. Quelle beauté ! S'il ne faisait pas nuit et si le gel n'était pas si mordant, je sortirais de la voiture.

Elle se relève ! Comme elle s'élève sur la pointe des pieds ! Les bras au-delà de la tête, s'étirant en forme de croix vers le ciel.

Et elle tourne… tourne… sans fin…

Leva un corpiño con pregues medio libres (ou sexa, sen marcar, sen pasar o ferro) cinguidos por dúas cenefas, unha arriba, arredor do pescozo, e outra chegando á cintura. Todo tan apretadiño ó peito que parece o fuste dunha columna (o do fuste, xa o aprendín na escola).

E buliga..., buliga..., que te buligarás.

Que vexo! O tutú esparexido polo chan! Acaba de facer un Split. Non oteo ben onde están as pernas da miña bailaora, pero si que distingo a saia esparramada polo chan, cubrindo todo o que abarca o penediño. Que beleza! Se non fose de noite nin xeara como está xeando, sairía do coche.

Ergeuse! Como se eleva sobre a punta dos pés! Os brazos máis alá da cabeza, estirándose en forma de cruz cara o ceo.

E xira..., e xira..., que te xirarás.

Voltea tanto que vexo pasar moitas caras en sucesión: un cristo crucificado, unha virxe doente... (a cara dun Cristo? a dunha Virxe? A ver se acouga un pouco para comprobalo). Que leva colgado da cenefa da cintura? Un neno? Un neno espido? Será o neno Deus? Non distingo ben... Tanto baile...

E vira..., vira..., que te virarás...

Levo escoitando dende que cheguei 'El lago de los cisnes'. Entra Sigfrido namorado de Odette, cisne branco que camela ó aire. Amor eterno roto por malvados feiticeiros.

Xa vén a tía Pilar co recado feito. Oh! Desapareceu Odette! Que vexo? Un cruceiro? Un cruceiro custodiando un dos pasos ó recinto sagrado.

Os cisnes negros avanzan na noite.

A CHARLA DE MARÍA, UNHA NENA CONTADORA, A FONTE NOVA DE SEIXALVO

Unha auga santa ... unha auga endemoniada...

Que non Pepín, que non, que non che conto mentira. A un amigo nunca lle mentiría. Son algo resabida, pero nunca mentireira. Que che digo que en Xeixalbo hai unha fonte que ten como pía unha desas sepulturas pri-

Elle tourne tant que je vois passer de nombreux visages en succession : un Christ crucifié, une Vierge douloureuse… (le visage d'un Christ ? celui d'une Vierge ? Voyons si elle s'arrête un peu pour le vérifier). Que porte-t-elle suspendu à la bande de la taille ? un enfant ? un enfant nu ? serait-ce l'Enfant-Dieu ? Je ne distingue pas bien… tant de danse…

Et elle vire… vire… sans cesse…

Depuis que je suis arrivée, j'entends Le Lac des cygnes. Voici Siegfried, amoureux d'Odette, cygne blanc qui séduit l'air lui-même. Amour éternel brisé par de maléfiques enchanteurs.

Voilà ma tante Pilar qui revient, sa course accomplie. Oh ! Odette a disparu ! Que vois-je ? Un calvaire ? Un calvaire gardant l'un des passages de l'enceinte sacrée.

Les cygnes noirs avancent dans la nuit.

LA CONVERSATION DE MARÍA, UNE ENFANT NARRATRICE. LA FONTAINE NOUVELLE DE SEIXALBO

Une eau sainte… une eau diabolique…

Mais non, Pepín, non, je ne te raconte pas de mensonges. Je ne mentirais jamais à un ami. Je suis un peu maligne, mais jamais menteuse. Je te dis qu'à Seixalbo il y a une fontaine dont le bassin est l'une de ces sépultures primitives qu'on appelle sarcophage anthropomorphe. Cela donne des frissons de penser qu'il a abrité, à un moment de l'histoire, le sommeil d'un mort.

Comment je sais qu'on l'appelle ainsi ? Eh bien… avantages d'être une petite savante ! Ceux qui vivent en niais passent à côté de la moitié du monde.

Et je te dis encore plus : le jet d'eau sort sous une pierre qui porte une croix. Une autre pierre attire l'attention : elle porte la marque du tailleur qui travailla à l'église romane du village, celle de Saint Blaise. C'est une fontaine sainte, il n'y a aucun doute (ça, je le dis moi-même). Elle se trouve sur l'ancien Chemin Royal et sur le Chemin de la Plata. Tu vois, Pepín, tout converge. Moi, j'aime beaucoup ce dicton qui dit que tous les chemins mènent à Rome.

Comment je sais pour les marques de tailleur ? Ce que je t'ai dit… le profit que je tire de ma grande curiosité.

mitivas que lle chaman sartego antropomórfico. Dá moito canguelo pensar que acubillou, nalgún momento da historia, o sono dun morto.

Que como sei que lle chaman así? Pois... ventaxas de ser sabichona! Os que vivides apanfilados perdédevos medio mundo.

E dígoche máis, o cano da auga sae de debaixo dunha pedra que ten unha cruz. Chama a atención outra pedra que leva a marca do canteiro que traballou na igrexa románica do pobo, a de San Breixo. É unha fonte santa, non hai dúbida (isto de santa, estouno a dicir eu pola miña conta). Está ubicada no antigo Camiño Real e no Camiño da Prata. Xa ves, Pepín, todo converxe. A min gústame moito aquil dito de que todos os camiños levan a Roma.

Que como sei o das marcas do canteiro? O que che dixen..., proveito que saco da miña moita curiosidade.

Pero escoita, hai unha lenda relacionada co manancial. Seica morreu un home caendo dende o campanario parroquial cando foi descuberto roubando no santuario. Como era un ladrón sacrílego, non quixeron enterralo no sagrado e fixérono aquí, na Fonte Nova, que de nova non ten nada, hai documentos do século XIII que xa falaban dela.

Que ti non cres nas lendas? Pois... alá ti. Eu, si.

Ten coidado, pois din que estas augas son moi pesadas, por efecto do morto enterrado alí. Din que para desfacer o engrolo das augas no corpo, despois de beber, hai que camiñar.

Unha fonte moi apta para peregrinos, sen dúbida algunha.

Fonte Nova. Seixalbo. La première référence écrite à cette fontaine date du 27 octobre 1223. Sous une pierre en forme de linteau portant une croix gravée, l'eau s'écoule jusqu'à un sarcophage médiéval réemployé comme bassin

Mais écoute, il y a une légende liée à la source. Il paraît qu'un homme mourut en tombant du clocher paroissial lorsqu'on le surprit en train de voler dans le sanctuaire. Comme c'était un voleur sacrilège, on ne voulut pas l'enterrer en terre sacrée et on le fit ici, à la Fontaine Nouvelle, qui de nouvelle n'a rien, puisqu'il existe des documents du XIIIe siècle qui en parlent déjà.

Tu ne crois pas aux légendes ? Eh bien… libre à toi. Moi, si.

Fais attention, car on dit que ces eaux sont très lourdes, à cause du mort enterré là. On dit que, pour dissoudre la lourdeur de ces eaux dans le corps, après en avoir bu, il faut marcher.

Une fontaine tout à fait adaptée aux pèlerins, sans aucun doute.

A NEGATIVA DE MARÍA, UNHA NENA MOI TEIMUDA. A CRUZ INSCRITA NUN CÍRCULO. CEMITERIO DE SEIXALVO

A que vén tanta insistencia se xa está todo dito?

Profe, non me pida isto porque eu non penso falar sobre as cruces inscritas nun círculo. E non se enfade, teño as miñas razóns.

Cruces celtas..., chámeas como queira, pero a min non me pilla neste traballo. Claro que me gusta o nome, señorita. Claro que me fascina ese anel que rodea os brazos da cruz (latina ou grega). A cruz e o círculo como signos irmáns, como as estrelas e o sol, a noite e o día, a morte e a vida. Aínda así, non quero. Todo agocha unha explicación.

Cruces celto-británicas... Xa! Non me tente dicíndome que no paganismo tamén recibían o nome de cruz solar por esa roda que na mitoloxía nórdica relaciónábase co sol e co deus Odín. O círculo é o seu cuño de orixe, a matriz xeradora. Culto heliolátrico... Gústame moito esta palabra, profe, pero négome. Hai motivos suficientes.

LE REFUS DE MARÍA, UNE ENFANT TRÈS TÊTUE. LA CROIX INSCRITE DANS UN CERCLE. CIMETIÈRE DE SEIXALBO

Pourquoi tant d'insistance si tout a déjà été dit ?

Madame, ne me demandez pas cela, car je n'ai pas l'intention de parler des croix inscrites dans un cercle. Et ne vous fâchez pas, j'ai mes raisons.

Croix celtiques… appelez-les comme vous voulez, mais moi, je ne tomberai pas dans ce travail. Bien sûr que j'aime ce nom, mademoiselle. Bien sûr que cet anneau qui entoure les bras de la croix (latine ou grecque) me fascine. La croix et le cercle comme des signes frères, comme les étoiles et le soleil, la nuit et le jour, la mort et la vie. Malgré cela, je ne veux pas. Tout cache une explication.

Croix celto-britanniques… Ah bon ! Ne tentez pas de me séduire en me disant que, dans le paganisme, elles recevaient aussi le nom de croix solaire à cause de cette roue que la mythologie nordique reliait au soleil et au dieu Odin. Le cercle est leur sceau d'origine, la matrice génératrice. Culte d'héliolâtrie… J'aime beaucoup ce mot, madame, mais je refuse. Les raisons ne manquent pas.

Croix chrétienne… Je sais, parce que la catéchiste me l'a dit, qu'elle symbolise d'un côté la foi, l'éternité et le divin, mais qu'elle marque aussi le lien avec les cycles solaires de la nature (printemps, été, automne et hiver). C'est une manière de christianiser le païen. Une croix conjure toujours de vieux démons et des lutins opiniâtres. Malgré tout, je rejette la proposition. Les prétextes ne manquent pas.

Gravures cruciformes… N'insistez pas. Bien sûr ! L'habitude de sculpter des croix dans la pierre remonte à l'Antiquité, aux pétroglyphes, aux croix et aux cercles solaires. Vous n'allez pas m'apprendre cela, moi qui me promène toujours dans les montagnes. Cercles concentriques, roues crucifères, labyrinthes, serpents… figures appartenant à d'anciennes idolâtries. Mais je persiste dans mon refus. Je n'en manque pas de raisons.

La croix du cimetière de Seixalbo… Ah ! voilà qu'on précise. Un couronnement au-dessus du portail pour protéger les âmes des défunts, rien de moins. En plus de tout ce qui a été dit, cette croix possède trois boules qui signifient la Sainte

Cruz cristiá... Sei, porque mo dixo a catequista, que por un lado simboliza a fe, a eternidade e o divino, pero tamén marca a conexión cos ciclos solares da natureza (primavera, verán, outono e inverno). É unha maneira de cristianizar o pagano. Unha cruz sempre conxura vellos demos e teimudos trasnos. Con todo, rechazo a proposta. Pretextos existen dabondo.

Grabados cruciformes... Non siga. Claro! O costume de esculpir cruces nas pedras arranca na antigüidade, nos petroglifos, cruces e círculos solares. Que me vai dicir a min que ando sempre polos montes. Círculos concéntricos, rodas crucíferas, laberintos, serpes... figuras pertencentes a antigas idolatrías. Mais, persisto no meu non. Móbil non me falta.

A cruz pefixa do cemiterio de Xeixalbo... Vaia! Xa imos concretando. Remate enriba do portalón para protexer as almas dos difuntos, nada máis e nada menos. A maiores de todo o dito, esta cruz ten tres bolas que significan a Santísima Trinidade. A totalidade. Non obstante, dígolle que non! Vai quedar apampada cando lle diga a causa da miña negativa.

Por que non acepto? Gran pregunta! Gran resposta: porque todo está dito por Castelao no seu traballo 'As cruces de Galiza'. Que podo engadir eu? Nada. Xa falei de máis. Xa moito latricou ó respecto o meu avó, a medio silencio, en moitas tardiñas. Eu calo.

Xa sabía que ante Castelao había que rendirse. Grazas.

« Aujourd'hui encore, les croix de cimetière conservent des réminiscences du cercle (...) et remarque comment la croix et le cercle ne peuvent vivre séparés, bien qu'ils se contredisent symboliquement. La croix anthropomorphe se recueille dans le disque solaire, comme les âmes des mystiques se recueillent en Dieu. » *Castelao*

Trinité. La totalité. Malgré cela, je vous dis non. Vous resterez bouche bée quand je vous dirai la cause de mon refus.

Pourquoi je n'accepte pas ? Grande question ! Grande réponse : parce que tout est déjà dit par Castelao dans son œuvre As cruces de Galiza. Que pourrais-je ajouter, moi ? Rien. J'ai déjà trop parlé. Mon grand-père en a déjà beaucoup discouru à demi-mot, au fil de nombreux crépuscules. Moi, je me tais.

Je savais bien qu'il fallait s'incliner devant Castelao. Merci.

S. Rosendo no retablo maior da catedral de Mondoñedo
Saint Rosendo dans le retable majeur de la cathédrale de Mondoñedo

castellano

DEZ REPRESENTACIÓNS RELEVANTES DE SAN ROSENDO

DIX REPRÉSENTATIONS SIGNIFICATIVES DE SAINT ROSEND

Traduction française: Dominique Gérinard

Miguel Ángel González García
Arquiveiro Diocesano de Ourense
Archiviste diocésain d'Ourense

A figura de San Rosendo goza dunha iconografía moi ampla, aínda que os seus espazos teñan xeografías concretas: Celanova e Mondoñedo, como lugares máis importantes da súa biografía, son tamén os que concentran un maior número de representacións, que non faltan en moitos outros lugares de Galicia, en espazos monásticos da orde beneditina, e tampouco é infrecuente a súa presenza no norte de Portugal, en igrexas e mosteiros relacionados con el.

O catálogo que realicei[1] hai anos alcanza preto de 200 representacións de todo tipo e valor. Creo que facer unha selección das dez que me parecen máis representativas non é, sen dúbida, tarefa doada, pois moitas outras merecerían atención, pero tamén é un xeito suficiente de ofrecer unha síntese abarcable dunha iconografía tan rica.

SAN ROSENDO

Só unhas pinceladas biográficas que subliñen a importancia histórica do personaxe[2] Rosendo (São Miguel do Couto, Santo Tirso, 26 de novembro de 907 – Celanova, 1 de marzo de 977).

1. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, San Rosendo de Mondoñedo e Celanova. Notas e catálogo dunha iconografía viva. Facendo memoria de San Rosendo, Mondoñedo, 2007, pp. 229-344.

2. Existe unha rica bibliografía sobre o tema; sen dúbida, unha das biografías máis valiosas é a de PÉREZ LÓPEZ, Segundo L., San Rosendo e Mondoñedo. Razóns dun Centenario (907-2007), Mondoñedo, 2006.

La figure de Saint Rosend bénéficie d'une iconographie très vaste, bien que ses espaces soient liés à des géographies précises : Celanova et Mondoñedo, lieux les plus importants de sa biographie, concentrent également le plus grand nombre de représentations, lesquelles ne manquent pas non plus dans de nombreux autres endroits de Galice, dans des espaces monastiques de l'ordre bénédictin et, dans le nord du Portugal, sa présence n'est pas rare dans les églises et monastères qui lui sont liés. Le catalogue que j'ai réalisé[1] il y a quelques années atteint près de 200 représentations de toutes sortes et de toutes valeurs. Je crois que faire une sélection des dix qui me semblent les plus représentatives n'est sans doute pas facile, car beaucoup d'autres méritent également l'attention, mais c'est aussi une manière suffisante d'offrir une synthèse accessible d'une iconographie si riche.

SAINT ROSEND

Quelques traits biographiques seulement, afin de souligner l'importance historique du personnage[2] : Rosend (São Miguel do Couto, Santo Tirso, 26 novembre 907 – Celanova, 1er mars 977). Il fut abbé et fondateur de plusieurs monastères, dont celui de Celanova, évêque de Mondoñedo et une figure politique de grande importance dans la Galice du Xe siècle, vice-roi du roi asturo-léonais Fruela II. Le roi Sanche Ier le Gros le nomma

Foi abade e fundador de varios mosteiros, entre eles o de Celanova, bispo de Mondoñedo e unha figura política de grande importancia na Galicia do século X, exercendo como vicerrei do rei asturleonés Fruela II. O rei Sancho I o Craso nomeouno administrador da diocese de Iria–Santiago de Compostela, cargo que desempeñou ata o envelenamento do rei en Castrelo de Miño (Ourense). A partir dese momento retirouse definitivamente ao seu mosteiro de Celanova, onde permaneceu ata o final dos seus días.

Faleceu o 1 de marzo de 977 en Celanova e foi soterrado na igrexa do mosteiro. En 1172 foi canonizado polo papa Alexandre III e a súa santidade foi confirmada en 1196 polo papa Celestino III.

SELECCIÓN ICONOGRÁFICA

As razóns que motivan esta selección son diversas: as representacións máis emblemáticas, aquelas que resultan iconograficamente curiosas e as que posúen maior calidade artística, sendo ao tempo representativas das distintas artes. Proceden de diferentes xeografías e de diversas cronoloxías, incluíndo entre elas a última incorporación ao catálogo de San Rosendo e, por tanto, aínda inédita nos estudos sobre a materia.

Para quen teña maior interese ou para aqueles que poidan enriquecer con novas investigacións este capítulo da vida de San Rosendo, remito á bibliografía citada, coa certeza de que aínda é posible incorporar obras que subliñen a indubidable importancia e a vixencia deste santo do século X.

VALLADOLID. TABOLEIRO DO CORO DE SAN BENITO EL REAL DE VALLADOLID

Hoxe no Museo Nacional de Escultura. Procedente do mosteiro de San Benito el Real de Valladolid, onde se celebraban os Capítulos Xerais da Congregación Beneditina, a sillería coral foi encargada en 1525 ao escultor Andrés de Nájera e colaboradores. Cada casa monástica pagaba a cadeira que ocuparía o seu abade nos Capítulos.

Na cadeira correspondente ao mosteiro de Celanova representouse a San Rosendo, de pé, con mitra e báculo. Coroando a cadeira figura o escudo celanovés. A identificación do personaxe aclárase mediante a inscrición situada na parte inferior: «S. Rosendus Celanobe». Aparece de pé, de

administrateur du diocèse d'Iria-Santiago de Compostelle, fonction qu'il exerça jusqu'à l'empoisonnement du roi à Castrelo de Miño (Ourense). À partir de ce moment, il se retira définitivement dans son monastère de Celanova, où il demeura jusqu'à la fin de ses jours. Il mourut le 1er mars 977 à Celanova et fut enseveli dans l'église du monastère. En 1172, il fut canonisé par le pape Alexandre III. Sa sainteté fut confirmée en 1196 par le pape Célestin III.

SÉLECTION ICONOGRAPHIQUE

Les raisons qui motivent cette sélection sont diverses : les représentations les plus emblématiques, celles qui sont iconographiquement curieuses et celles qui possèdent la plus grande qualité artistique, tout en étant représentatives de tous les arts. Issues de diverses géographies et de différentes chronologies, ces représentations incluent également la dernière intégrée au catalogue de Saint Rosend et encore inédite dans les études sur le sujet. Pour ceux qui portent un intérêt particulier ou qui pourraient enrichir ce chapitre de la vie de Saint Rosend par de nouvelles recherches, je renvoie à la bibliographie citée, étant certain qu'il est encore possible d'y intégrer des œuvres soulignant l'importance indéniable et l'actualité de ce saint du Xe siècle, dont l'intérêt demeure permanent.

VALLADOLID. PANNEAU DU CHŒUR DE SAN BENITO EL REAL DE VALLADOLID

Aujourd'hui conservé au Musée national de Sculpture. Provenant du monastère de San Benito el Real de Valladolid, où se tenaient les Chapitres généraux de la Congrégation bénédictine, les stalles du chœur furent commandées en 1525 au sculpteur Andrés de Nájera et à ses collaborateurs. Chaque maison monastique paya le siège que son abbé occuperait lors des Chapitres. Sur le siège correspondant au monastère de Celanova fut représenté Saint Rosend, debout, avec mitre et crosse. Le siège est couronné par les armoiries de Celanova. L'identification du personnage est précisée dans chaque cas par l'inscription figurant au pied : « S. Rosendus Celanobe » dans celui-ci. Debout, jeune, au visage imberbe, portant la mitre et une chape qu'il retient élégamment de la main gauche, laquelle tient également la crosse, tandis que de la main droite il bénit. L'ensemble est exécuté avec une indéniable maîtrise. Réalisé entre 1525

aspecto xuvenil, rostro lampiño, con mitra e capa pluvial que recolle elegantemente coa man esquerda, coa que tamén sostén o báculo, mentres coa dereita bendí. Todo está traballado cunha mestría indubidable.

Realizouse entre os anos 1525 e 1529 e atribúese, con sólidos argumentos, a Andrés de Nájera como tracista, sendo Guillén de Holanda o seu principal entallador[3]. Ademais desta sillería coral, San Rosendo figura nas das catedrais de Ourense, Santiago e Tui —esta última de Castro Canseco— e nas dos mosteiros de Celanova e San Pedro de Montes, no Bierzo.

CELANOVA. SAN ROSENDO BATALLADOR

No remate do magnífico retablo maior da igrexa de Celanova, onde podemos sumar moitas outras representacións do santo, retablo debido a Francisco de Castro Canseco e realizado arredor do ano 1697, dentro dun barroco potente e monumental, atopamos unha iconografía rara e curiosa, que por iso mesmo merece ser destacada: a representación de San Rosendo con capisaios episcopais, cabalgando un cabalo castaño, figurado como loitador contra mouros e normandos.

3. GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., «San Rosendo na sillería coral de San Benito o Real de Valladolid», Faro de Ourense, 14 de marzo de 1989.

et 1529, il est, pour des raisons fondées, attribué à Andrés de Nájera comme concepteur[3], Guillén de Hollande en étant le principal sculpteur. Outre ces stalles, il figure également dans celles des cathédrales d'Ourense, de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Tui, ainsi que dans celles de Castro Canseco et des monastères de Celanova et de San Pedro de Montes, dans le Bierzo.

CELANOVA. SAINT ROSEND GUERRIER

Au sommet du magnifique retable majeur de l'église de Celanova, où l'on peut ajouter de nombreuses autres représentations du saint, retable dû à Francisco de Castro Canseco et réalisé vers 1697 dans un style baroque puissant et monumental, apparaît une iconographie rare et curieuse, raison pour laquelle elle est ici mise en avant : la représentation de Saint Rosend portant des vêtements épiscopaux et monté sur un cheval brun, figuré comme combattant contre les Maures et les Normands, faisant partie d'un programme de quatre saints guerriers avec Saint Jacques, Saint Millán et Saint Ferdinand, ce qui s'inscrit parfaitement dans la mentalité triomphaliste du baroque. Dans un seul autre cas, l'iconographie rosendienne traduit cette facette militaire de Rosend : la remarquable sculpture de Santo Tirso (Portugal), sur la place devant l'hôtel de

Forma parte dun programa de catro santos batalladores xunto con Santiago, San Millán e San Fernando, perfectamente inserido na mentalidade triunfalista do barroco. Só noutro caso a iconografía rosendiana reflicte esta faceta militar: a notable escultura de Santo Tirso (Portugal), situada na praza diante do concello, en bronce, que representa a San Rosendo de pé, xuvenil e cheo de forza, metade bispo-monxe e metade soldado. É obra da escultora Irene Vilar e realizouse con motivo do milenario da súa morte en 1977.

OURENSE. ESTATUA-RELICARIO DE PRATA

No Museo da Catedral[4]. Obra dun ourive salmantino anónimo, datada en 1756, en prata repuxada parcialmente sobredourada. Mide 98 × 32 × 23 cm.

O escaso número de estatuas-relicario de prata no contexto galego —agás as da catedral compostelá— aumenta o valor desta obra de ourivería, que representa o santo de pé, nunha postura elegante, con hábitos pontificais. Perdeuse o peitoral que sen dúbida tivo, como manifesta o oco onde se encaixaba, e que nunha urna acristalada, á altura do embigo, conserva unha reliquia do santo.

A imaxe dispónse sobre unha rica peaña de prata que amosa nas súas caras o escudo do mosteiro e a efixie do Salvador, titular daquela casa monástica. O punzón de Salamanca acredita a obra como procedente dalgún dos afamados obradoiros da capital castelá, sen que polo momento sexa posible precisar a autoría. A marca do fiel contraste Ignacio Montero, coa data de 1756, permite unha cronoloxía indubidable.

Todo se resolve coa mellor elegancia dun barroco que aproveita unha técnica

4. CARRO OTERO, J., «Estudo anatomo-antropolóxico», en DÍAZ Y DÍAZ, M., Ordoño de Celanova: vida e milagres de San Rosendo, A Coruña, 1990. CHAMOSO LAMAS, M., «Catálogo do Museo da Catedral de Ourense», BCMOR, XVIII, Ourense, 1954-1956. GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., «Obras procedentes do mosteiro de Celanova no Museo da Catedral de Ourense», Onde o mundo se chama Celanova, 14 (1992), pp. 28-29. IDEM, «As reliquias de San Rosendo e San Torcuato da Catedral de Ourense», en Actas do 1º Ciclo S. Rosendo e o Século X, Santo Tirso, 1994.

ville, en bronze, représentant Saint Rosend debout, jeune et plein de force, moitié évêque-moine et moitié soldat. Elle est l'œuvre de la sculptrice Irene Vilar. Elle fut réalisée à l'occasion du millénaire de sa mort en 1977.

OURÉNSE. STATUE-RELIQUAIRE EN ARGENT

Au musée de la cathédrale[4]. D'un orfèvre anonyme de Salamanque, datée de 1756, en argent repoussé, en partie doré. Elle mesure 98 x 32 x 23 cm. Le faible nombre de statues-reliquaires en argent dans le contexte galicien, à l'exception des reliquaires de la cathédrale compostellane, augmente la valeur de cette œuvre d'orfèvrerie objectivement précieuse, qui représente le saint debout dans une posture élégante, vêtu d'habits pontificaux. Le pectoral qu'il possédait sans doute a disparu, comme l'indique l'emplacement où il était fixé, tandis qu'une teca vitrée, à hauteur du nombril, conserve une relique du saint. La figure repose sur un riche socle d'argent qui présente sur ses faces les armoiries du monastère et l'effigie du Sauveur, titulaire de cette maison monastique. Le poinçon de Salamanque atteste qu'il s'agit d'une œuvre issue de l'un des prestigieux ateliers de la capitale castillane, qu'il n'est pas encore possible de préciser. Juan Manuel Sanz, dont d'autres œuvres sont documentées à Ourense, ainsi que la marque du contrôleur Ignacio Montero portant la date de 1756, permettent d'en établir une chronologie certaine. L'ensemble se résout avec l'élégance propre à un baroque qui met à profit une technique raffinée pour produire une image à fort impact, imposant sa présence et son attrait dévotionnel. Après avoir été saisie en 1820 avec le reste de l'argenterie de Celanova, elle fut sauvée d'une probable fonte par l'évêque d'Ourense, D. Dámaso Iglesias, qui l'acheta pour 24 onces d'or. Elle retourna au monastère en 1825 grâce à l'achat personnel d'un moine et, après l'exclaustration définitive, passa entre les mains

depurada para lograr unha imaxe de grande impacto e atractivo devocional. Tras ser requisada en 1820 xunto coa demais prata de Celanova, salvouna dunha segura fundición o bispo de Ourense, don Dámaso Iglesias, que a mercou por 24 onzas de ouro. Regresou ao mosteiro en 1825 e, tras a exclaustración definitiva, pasou a mans do derradeiro abade, don Bonifacio Ruiz, quen en febreiro de 1848 a entregou á Catedral, onde se conserva desde entón no Museo.

MONDOÑEDO. CATEDRAL, RETABLO MAIOR

Na rúa lateral esquerda, facendo pendant con San Martiño Dumiense. O retablo, contratado en 1769, foi deseñado por José Francisco Terán[5], mestre polifacético da catedral de Astorga que traballou tamén nas de Lugo e Mondoñedo, e realizado por tres escultores: José de Castro, de Mondoñedo, e os lucenses Agustín Baamonde e Juan Riobó. A policromía e o dourado correron a cargo de Terán.

A delicada talla de San Rosendo represéntao de idade xuvenil, de pé, con capa pluvial, mitra e báculo, en actitude de bendicir, o chamado medio pontifical, cun movemento elegante logrado mediante un moderado contraposto e uns pregues do vestiario acertadamente dispostos.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. SAN MARTIÑO PINARIO

No interior da igrexa, na fornela dereita próxima á entrada. Impresionante imaxe de San Rosendo en madeira pintada

5. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, «José Francisco Terán, arquitecto polifacético da Catedral de Astorga no século XVIII», Astorica, nº 30, Astorga, 2011, pp. 95-132.

du dernier abbé, D. Bonifacio Ruiz, qui, en février 1848, la remit à la cathédrale dont il était chanoine. Elle y est conservée depuis lors, au musée.

MONDOÑEDO. CATHÉDRALE. RETABLE MAJEUR

Dans la travée latérale gauche, en pendant avec Saint Martin de Dumio. Le retable, commandé en 1769, fut conçu par José Francisco Terán[5], maître polyvalent de la cathédrale d'Astorga, qui travailla également à Lugo et à Mondoñedo, et exécuté par trois sculpteurs : José de Castro, de Mondoñedo, et deux artistes de Lugo, Agustín Baamonde et Juan Riobó. La polychromie et la dorure furent réalisées par Terán. La sculpture, très délicate, de Saint Rosend jeune, représenté debout, avec chape, mitre et crosse, en attitude de bénédiction — ce que l'on appelait « en demi-pontifical » — se distingue par l'élégant mouvement de la figure obtenu grâce à un contraposto modéré et à une disposition judicieuse des plis des vêtements.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. SAN MARTÍN PINARIO

À l'intérieur de l'église, dans la niche de droite près de l'entrée. Impressionnante image de Saint Rosend en bois peint en blanc imitant le marbre ; nous sommes aux portes du néoclassicisme. De grandes dimensions et clairement inspirée d'œuvres du Bernin, en particulier le Longin du Vatican. Il est représenté en moine, portant la coule aux larges plis. Œuvre du sculpteur José Ferreiro. Documentée par le professeur Otero Túñez, elle

de branco, imitando mármore, ás portas do neoclasicismo, de grandes dimensións e claramente inspirada en obras de Bernini, concretamente no Longinos do Vaticano.

Represéntase como monxe, coa cogulla de amplos pregues. É obra do escultor José Ferreiro, documentada polo profesor Otero Túñez e realizada no ano 1779.

Nesta ocasión San Rosendo viste a cogulla, sostén o báculo coa man esquerda, mentres a dereita repousa elegantemente sobre o peito, e a mitra dispóñese aos pés. San Martiño Pinario[6], a máis importante casa beneditina de Galicia, representou a San Rosendo como figura salientable da orde neste espazo privilexiado e tamén nun taboleiro do coro de Mateo de Prado.

José Ferreiro Suárez (1738–1830) é un dos escultores máis importantes da Galicia do século XVIII e comezos do XIX, marcando a transición do rococó ao neoclasicismo.

CELANOVA. LENZO DE GREGORIO FERRO

Na sancristía de Celanova consérvanse, felizmente restaurados, unha serie de lenzos que representan individualmente membros da familia de San Rosendo. Neste, aparece

6. OTERO TUÑEZ, R., O escultor Ferreiro, Santiago, 1957, p. 7; «¿Benito Silveira ou José Ferreiro?», Cuadernos de Estudios Gallegos, VIII, 24, Santiago de Compostela, 1953, pp. 57-64.

aurait été réalisée en 1779. En cette occasion, Saint Rosend porte la coule, tient la crosse de la main gauche, tandis que la droite est élégamment posée sur la poitrine, et la mitre est placée à ses pieds[6]. San Martín Pinario, la plus importante maison bénédictine de Galice, représenta Saint Rosend comme une figure éminente de l'Ordre dans cet espace privilégié, ainsi que sur un panneau du chœur de Mateo de Prado. José Ferreiro Suárez (1738–1830) est l'un des sculpteurs les plus importants de la Galice du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle. Son œuvre marque la transition du style rococo au néoclassicisme. Formé avec son beau-père José Gambino à Saint-Jacques, il reçut d'importantes commandes pour des églises de Galice.

CELANOVA. TOILE DE GREGORIO FERRO

Dans la sacristie de Celanova sont conservées, heureusement restaurées, une série de toiles représentant individuellement des membres de la famille de Saint Rosend. Celle-ci le montre dans un intérieur, près d'une fenêtre ouvrant sur un paysage, vêtu d'ornements épiscopaux (chape brodée de fleurs selon la mode du XVIIIe siècle), avec la mitre posée sur une table, dans une attitude comme alanguie, informelle, peu solennelle. La main gauche repose sur un livre placé sur une table basse, dont le chant porte l'inscription « SAN ROSENDO » servant d'identification ; les autres membres de sa famille sont également représentés dans des attitudes éloignées des poses solennelles habituelles de la portraiture. L'ensemble compose une sorte de galerie familiale. Ce sont des œuvres de la fin du XVIIIe siècle, dues au peintre académique galicien Gregorio Ferro Requeixo, et d'une grande qualité dans le cadre du nombre limité d'œuvres picturales du patrimoine d'Ourense. Ferro naquit dans la paroisse de Santa María de Lamas, dans la commune de Boqueixón, près de Saint-Jacques-de-Compostelle, où il commença ses études, puis poursuivit à l'Académie de San Fernando, dont il devint directeur général. Disciple de Mengs, qu'il suivit dans ses œuvres toujours estimées, il mourut à Madrid en 1812. Il est évident que les moines de Celanova, en passant cette commande, recherchèrent le prestige d'un peintre de grande valeur. C'est pourquoi cette représentation de Saint Rosend. Nous ne connaissons pas la date exacte de la commande, mais elle serait proche et antérieure à 1799, année où le même artiste réalisa le dessin d'une gravure de notre saint, également de grande qualité.

nun interior, preto dunha ventá que deixa ver unha paisaxe, vestido con paramentos episcopais —capa pluvial bordada con flores segundo a moda do século XVIII—, coa mitra sobre unha mesa e nunha actitude relaxada e pouco solemne.

A man esquerda repousa sobre un libro depositado nunha mesa baixa, no canto do cal figura escrito SAN ROSENDO, como identificación. Os membros da súa familia tamén aparecen en actitudes afastadas das poses solemnes habituais da retratística, conformando unha especie de galería familiar.

Son obras de finais do século XVIII, do pintor académico galego Gregorio Ferro Requeixo, de grande calidade dentro do escaso número de obras pictóricas do patrimonio ourensán.

FERROL. DOMUS ECCLESIAE

Na capela episcopal consérvase un lenzo con San Rosendo, óleo encargado polo bispo Jacinto Argaya en 1965 ao pintor valenciano Eustaquio Segrelles. É unha das representacións máis afortunadas do santo.

Aparece de pé, con vestimentas episcopais supostamente de tipoloxía medieval, nunha actitude de contemplación do sobrenatural. A luz, cuxo tratamento é un dos grandes acertos de Segrelles, subliña o clima espiritual da obra. A amizade entre o pintor e o bispo Argaya, ambos valencianos, motivou este encargo.

CELANOVA. MONUMENTO CONMEMORATIVO DO MILENARIO DA MORTE DE SAN ROSENDO

Situado á entrada da vila polo camiño de Bande. Encargado e realizado en 1978 con motivo do milenario

FERROL. DOMUS ECCLESIAE

Dans la chapelle épiscopale est conservée une œuvre représentant Saint Rosend, huile sur toile commandée en 1965 par l'évêque Jacinto Argaya au peintre valencien Eustaquio Segrelles. Il s'agit de l'une des représentations les plus réussies du saint. Celui-ci est figuré debout, revêtu d'ornements épiscopaux, supposément de typologie médiévale qu'il aurait pu porter, dans une attitude de contemplation d'une réalité surnaturelle. La lumière, dont le traitement constitue l'un des plus grands succès de Segrelles, souligne le climat spirituel de la toile. Eustaquio Segrelles del Pilar (Albaida, Valence, 14 janvier 1936 – Valence, 9 août 2025) fut peintre, sculpteur et illustrateur. Il fit ses études à la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos et à l'Académie de Peinture Vicente Barreira, à Valence (1950-1954). Son amitié avec l'évêque Argaya de Mondoñedo-Ferrol, également valencien, motiva cette commande.

CELANOVA. MONUMENT COMMÉMORATIF DU MILLÉNAIRE DE LA MORT DE SAINT ROSEND

Situé à l'entrée de la localité en venant de Bande. Commandé et réalisé en 1978 pour commémorer le millénaire de la mort de Rosend (878). En bronze, il est figuré comme évêque avec mitre et crosse, mais éloigné des conventions figuratives. Il s'agit peut-être de l'une des œuvres les plus abouties et les plus renommées du sculpteur lucense, établi à Ourense, Manuel García Vázquez, « Buciños » (Buciños, Carballedo, Lugo, 1938). Élève de l'École des Beaux-Arts de San Fernando, il obtint son diplôme en 1962. Il résida à Madrid jusqu'à son installation à Ourense, où il reçut d'importantes commandes de toutes sortes, parmi lesquelles cette image créative et presque transparente de Saint Rosend. Le sculpteur accorde un

da morte de Rosendo. En bronce, represéntase como bispo con mitra e báculo, mais afastado dos convencionalismos figurativos.

É quizais unha das obras máis logradas e recoñecidas do escultor lucense afincado en Ourense Manuel García Vázquez, «Buciños», quen puxo especial interese no tratamento da cabeza, chea dunha intensa forza expresiva que traduce con acerto o carácter de San Rosendo, vestido con ornamentos nos que o bronce adquire aparencia téxtil.

OURENSE. PRAZA DE SAN ROSENDO

Escultura pública sobre pedestal de pedra. Obra en pedra que representa o santo como bispo, cunha man erguida na que amosa unha cruz. É obra do escultor ourensán Xosé Cid, realizada en 1985 froito do encargo e da devoción de Ángel Martínez, "Anxo", quen se converteu nun apaixonado apóstolo de San Rosendo.

Xosé Cid Menor, escultor autodidacta, emprega principalmente granito, madeira e barro, incorporando posteriormente o bronce. A súa obra é de carácter figurativo, aínda que nalgúns casos deriva cara a formas abstractas. Ao longo da súa extensa traxectoria realizou numerosos monumentos públicos, entre eles varios dedicados a San Rosendo.

intérêt particulier au traitement de la tête, empreinte d'une force intense qui traduit avec justesse le caractère de Saint Rosend, vêtu d'ornements dans lesquels le bronze prend l'apparence d'un matériau textile.

OURENSE. PLACE DE SAINT ROSEND

Sculpture publique. Sur un piédestal de pierre. Œuvre en pierre représentant le saint comme évêque, une main levée tenant une croix. Œuvre du sculpteur d'Ourense Xosé Cid, réalisée en 1985 à la suite de la commande et de la dévotion d'Ángel Martínez « Anxo », qui devint un ardent apôtre de Saint Rosend, suscitant plusieurs commandes d'images confiées à Xosé Cid, lequel accepta par la suite d'autres commandes du même type, ce qui en fait le sculpteur de Saint Rosend. Xosé Cid Menor, né à Santa Cruz da Rabeda (San Ciprián de Viñas), Ourense, le 4 août 1946, est de formation autodidacte. Il utilise principalement des matériaux tels que le granit, le bois et l'argile, puis, à partir des années 1990, commence à travailler le bronze. Sa sculpture est de caractère figuratif, tant dans l'aspect technique que dans l'iconographie, glissant parfois vers des formes abstraites. Au cours de sa longue carrière, il a réalisé de nombreux monuments publics, parmi lesquels ceux dédiés à Saint Rosend.

CATEDRAL DE OURENSE. VIDREIRA DO PÓRTICO DO PARAÍSO

A última representación de San Rosendo é a incluída na vidreira do Pórtico do Paraíso, da que fun impulsor e quen determinou a iconografía representada. Pola súa importancia e pola relación persoal de don Serafín Marqués con Celanova e co santo, non podía faltar a figura de San Rosendo.

A execución foi posible grazas á xenerosidade de don Serafín Marqués Gil[7], que foi un sacerdote exemplar e, como deán da catedral de Ourense, un dos máis salientables de toda a súa historia, polas súas cualidades humanas e sacerdotais. Tamén dependeu de min facer o encargo da vidreira, que tivo dificultades frecuentes cos técnicos do patrimonio, ao técnico vidreiro burgalés Enrique Barrio, quen realizou vidreiras de recoñecido valor en moitas catedrais de España. Felizmente, púidose colocar esta indubidable riqueza para a catedral en agosto de 2024 e foi inaugurada en 2025, e alí queda xa a figura xuvenil e estilizada do noso santo, representado como bispo e identificado no nimbo co seu nome S. RUDESINDUS. Con mitra e báculo, cuxa voluta reproduce o báculo de marfil conservado no Museo da Catedral e atribuído ao noso Santo, por formar parte do chamado tesouro de San Rosendo, aínda que quizais só o sexa por ter sido colocado no seu sepulcro no século XII. Na outra man leva un escudo cunha torre e un león, como defensor que foi do reino. Enrique Barrio Solórzano nace o 3 de novembro de 1964 en Burgos; entre os anos 1978 e 1981 recibe clases de debuxo na Academia Provincial de Debuxo en Burgos co pintor Jesús del Olmo. E continúa a súa formación en diversas institucións, entre elas, en 2005, a Escola da Real Fábrica de Cristais da Granxa, en Segovia. Membro da Asociación Internacional para o Estudo da Historia do Vidro, é autor de numerosas obras en catedrais e outros espazos que o acreditan como un dos máis prestixiosos e creativos vidreiros contemporáneos.

7. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel Serafín Marqués, un canónigo poeta con alma de mecenas FARO DE VIGO, Vigo 24 enero 2021

OURENSE. CATHÉDRALE, VITRAIL DU PÓRTICO DO PARAÍSO

La dernière représentation de Saint Rosend est celle intégrée dans le vitrail du Pórtico do Paraíso, dont j'ai été l'initiateur et celui qui, en son temps, en a déterminé l'iconographie, parmi laquelle elle figure. En raison de son importance et aussi de la relation personnelle de don Serafín Marqués avec Celanova et le saint, la figure de Saint Rosend ne pouvait manquer. Sa réalisation est due à la générosité de don Serafín Marqués Gil[7], prêtre exemplaire et, en tant que doyen de la cathédrale d'Ourense, l'un des plus remarquables de toute son histoire, par ses qualités humaines et sacerdotales. Il m'incomba également de passer la commande du vitrail, non sans difficultés fréquentes avec les techniciens du patrimoine, auprès du maître-verrier de Burgos Enrique Barrio, auteur de vitraux de grande valeur dans de nombreuses cathédrales d'Espagne. Heureusement, cet apport indéniable pour la cathédrale put être installé en août 2024 et inauguré en 2025. On y voit désormais la figure juvénile et élancée de notre saint, représenté comme évêque et identifié dans le nimbe par son nom « S. RUDESINDUS ». Il porte mitre et crosse, dont la volute reproduit celle de la crosse en ivoire conservée au musée de la cathédrale et attribuée à notre saint, car faisant partie du trésor dit de Saint Rosend, bien qu'elle ne le soit peut-être que pour avoir été déposée dans son tombeau au XIIe siècle. Dans l'autre main, il tient un écu avec une tour et un lion, en tant que défenseur du royaume. Enrique Barrio Solórzano, né le 3 novembre 1964 à Burgos, reçut entre 1978 et 1981 des cours de dessin à l'Académie provinciale de dessin de Burgos avec le peintre Jesús del Olmo. Il poursuivit sa formation dans diverses institutions, notamment en 2005 à l'École de la Real Fábrica de Cristales de La Granja (Ségovie). Membre de l'Association internationale pour l'étude de l'histoire du verre, il est l'auteur de nombreuses œuvres dans des cathédrales et autres espaces, ce qui le consacre comme l'un des maîtres-verriers contemporains les plus prestigieux et créatifs.

Virxe do Socorro. San Mamede de Puga. Toén
Vierge du Secours. San Mamede de Puga. Toén

castellano

ARTE E DEVOCIÓN: ICONOGRAFÍA MARIANA NA COMARCA DO RIBEIRO

ART ET DÉVOTION : ICONOGRAPHIE MARIANALE DANS LA RÉGION D'O RIBEIRO

Traduction française: Dominique Gérinard

Ángel Domínguez López
Universidade de Vigo. Dpto. de Historia, Arte e Xeografía
Université de Vigo. Département d'Histoire, d'Art et de Géographie

INTRODUCIÓN

Cara o oeste da provincia de Ourense, no curso medio do río Miño, atópanse as terras que conforman a comarca do Ribeiro, desdibuxando unha paisaxe condicionada polos cauces fluviais dos tres ríos que a atravesan; o Miño, o Avia e o Arnoia. Á beira dos seus cauces aséntanse os principais núcleos de poboación, beneficiándose dun clima benigno e duns chans fértiles. Este territorio queda delimitado ó norte pola comarca do Carballiño, ó sur pola de Terras de Celanova, polo leste bate ca comarca ourensá, e polo oeste xa demarca coa provincia de Pontevedra. A vila de maior interese é a de Ribadavia ó ser considerada centro comarcal.

O aproveitamento das surxencias termais que manan a carón destes ríos, son un importante motor económico para O Ribeiro, sendo o referente o gran hotel balneario de Laias. Sen embargo tampouco podemos esquecernos da Vila Termal de Arnoia, Cortegada, Prexigueiro ou Berán.

Non cabe dúbida que a historia do Ribeiro, está vencellada á cultura do viño; as favorables condicións climáticas, e uns solos idóneos para o cultivo da vide, fixeron deste produto dende hai moitos séculos, a principal fonte de riqueza da comarca. Xa dende a época romana se ten coñecemento do desenvolvemento deste cultivo na zona, pero será a partires da Idade Media cando se testemuñe a súa calidade e reputación, boa proba disto é o feito de que os monxes

INTRODUCTION

À l'ouest de la province d'Ourense, dans le cours moyen du fleuve Miño, s'étendent les terres qui composent la comarque d'O Ribeiro, dessinant un paysage façonné par les cours fluviaux des trois rivières qui la traversent : le Miño, l'Avia et l'Arnoia. Sur les rives de ces cours d'eau s'implantent les principaux noyaux de population, bénéficiant d'un climat doux et de sols fertiles. Ce territoire est délimité au nord par la région d'O Carballiño, au sud par celle de Terras de Celanova, à l'est par la region d'Ourense, et à l'ouest par la province de Pontevedra. La localité la plus importante est Ribadavia, considérée comme le centre comarcal.

L'exploitation des sources thermales qui jaillissent à proximité de ces rivières constitue un moteur économique majeur pour O Ribeiro, dont le principal référent est le grand hôtel thermal de Laias. Cependant, il ne faut pas oublier non plus la station thermale d'Arnoia, ainsi que Cortegada, Prexigueiro ou Berán.

Il ne fait aucun doute que l'histoire d'O Ribeiro est étroitement liée à la culture du vin ; les conditions climatiques favorables et des sols propices à la culture de la vigne ont fait de ce produit, depuis des siècles, la principale source de richesse de la région. Dès l'époque romaine, on a connaissance du développement de cette culture dans la région,

do mosteiro de San Clodio, distribuían os seus caldos por algunhas das principais casas señoriais tanto de España como de Portugal. A sona e a calidade destes viños, fixo que a Denominación de Orixe Ribeiro fose a primeira recoñecida de Galicia, e unha das máis antigas en España. Á beira da vila de Ribadavia, na casa reitoral de Santo André de Camporredondo, atópase o Museo do Viño de Galicia, unha arquitectura que acolle no seu interior a bagaxe para comprender a historia vitivinícola non soamente desta zona, senón do conxunto da Comunidade Autónoma.

A riqueza producida por este sector, reverteu na configuración arquitectónica dos núcleos de asentamento da comarca, xerando unha abundancia monumental tanto de carácter civil coma relixiosa; mosteiros, conventos, igrexas, capelas, pontes, ou a inxente cantidade de pazos e casas señoriais que se alzan por estas terras, son boa proba disto.

As xentes do Ribeiro, coma na meirande parte de parroquias ourensáns, espertaron un especial fervor cara as **Advocacións Marianas**, a figura de **Xesuscristo** e os diferentes ciclos do seu nacemento, infancia e paixón, así como o vasto **Santoral** do que o pobo confiaba obter favores tanto temporais como espirituais.

Cruceiros, petos de ánimas, pero especialmente os templos, concentran unha rica e variada iconografía relixiosa. Nas igrexas parroquiais e numerosas capelas espalladas por este territorio, non é infrecuente atopar no exterior representacións de carácter relixioso, especialmente en fornelas da fachada principal, que xeralmente dan acubillo á advocación da parroquia. Pero tamén as arquitecturas románicas, concentran frecuentemente iconografía e simboloxía relixiosa nos seus canzorros.

No interior dos edificios, é onde se produce a maior concentración de representacións, espalladas polos seus retablos, coros, órganos, andas, caixoneiras, asociadas a sepulcros, baldaquinos, pías bautismais, en petos limosneiros, en pinturas murais ou lenzos, e mesmo plasmadas nos diversos obxectos litúrxicos, especialmente nas cruces procesionais.

A meirande parte da iconografía emprega como soporte as madeiras nobres, especialmente o nogal, non sendo infrecuente tampouco a pedra, metais máis ou menos nobres, teas, ou mesmo outros materiais de uso máis inusitado; tal é o caso do acibeche, ou o marfil entre outros.

mais c'est à partir du Moyen Âge que sa qualité et sa réputation sont attestées ; en témoigne le fait que les moines du monastère de San Clodio distribuaient leurs vins à certaines des principales maisons seigneuriales d'Espagne et du Portugal. La renommée et la qualité de ces vins ont conduit à ce que la Denominación de Origen Ribeiro soit la première reconnue en Galice et l'une des plus anciennes d'Espagne. À proximité de la ville de Ribadavia, dans la maison rectorale de Santo André de Camporredondo, se trouve le Musée du Vin de Galice, un édifice qui conserve en son sein les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire vitivinicole non seulement de cette région, mais de l'ensemble de la Communauté autonome.

La richesse générée par ce secteur a rejailli sur la configuration architecturale des noyaux d'habitat de la région, donnant lieu à une remarquable abondance monumentale, tant civile que religieuse : monastères, couvents, églises, chapelles, ponts, ainsi que l'innombrable quantité de manoirs et de maisons seigneuriales qui jalonnent ces terres en sont une preuve évidente.

Les habitants d'O Ribeiro, comme dans la majorité des paroisses ourensanes, ont manifesté une ferveur particulière envers les **dévotions mariales**, la figure de **Jésus-Christ** et les différents cycles de sa naissance, de son enfance et de sa Passion, ainsi que le vaste **sanctoral** dont le peuple espérait obtenir des faveurs tant temporelles que spirituelles.

Les croix de chemin, les « petos de ánimas », mais surtout les temples, concentrent une riche et variée iconographie religieuse. Dans les églises paroissiales et les nombreuses chapelles dispersées sur ce territoire, il n'est pas rare de trouver à l'extérieur des représentations de caractère religieux, notamment dans des niches de la façade principale, qui abritent généralement le patron de la paroisse. Les architectures romanes présentent également fréquemment une iconographie et une symbolique religieuses dans leurs modillons.

C'est à l'intérieur des édifices que se concentre la plus grande densité de représentations, réparties sur les retables, chœurs, orgues, brancards de procession, mobiliers de sacristie, associées à des tombeaux, baldaquins, fonts baptismaux, troncs à aumônes, peintures murales ou toiles, et même intégrées aux divers objets liturgiques, notamment les croix processionnelles.

As máis abondosas son as efixies de vulto, e a devoción que espertaban entre os fieis, era un garante da súa conservación, desfacéndose delas no último caso de necesidade, cando non soportaban máis restauracións, e polo tanto xa se facían indecentes, por non mover devoción. Así se soe expresar na documentación, co cal, os correspondentes visitadores das igrexas, ordenaban a súa retirada do culto, sendo substituídas por outras novas. A maneira de desfacerse das tallas vellas, era polo xeral emparedalas detrás dos retablos, enterralas ó pé dalgún altar, ou na terra sagrada dos cemiterios, de xeito que así, se acababan de sumir.

Virxe co Neno. Capela de Santa Mariña de Esposende. Ribadavia
Vierge à l'Enfant. Chapelle de Santa Mariña de Esposende. Ribadavia

ADVOCACIÓNS MARIANAS

Sendo a iconografía relixiosa un campo de estudio dunha gran amplitude, neste traballo optouse por abordar as representacións Marianas. Non hai parroquia na que non apareza representada a nai de Cristo, pois a devoción popular chega a considerala figura chave como intercesora entre Deus e os fieis, equiparando o seu poder salvífico ó do seu fillo.

As imaxes máis antigas, e tamén a tipoloxía que máis abunda, é a da representación da **Virxe**, tanto sedente como de pé, **acompañada do Neno**. Na parroquia de Santiago de Esposende[1] (Ribadavia), na capela de Santa Mariña, consérvase unha Virxe gótica ergueita, tallada en pedra, que resulta de especial transcendencia. Este pequeno templo

1. RAMÓN e FERNÁNDEZ OXEA, J.: "A Eirexa de Santa Mariña de Esposende", en González del Valle, Juan, *A Paisaxen galaica na obra literaria de Valle-Inclán*, 1933-1936, pp. 83-94.; "Santa María de Esposende", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, VIII (1941-1942), pp. 163-175.

La majeure partie de cette iconographie utilise comme support des bois nobles, en particulier le noyer, mais la pierre, des métaux plus ou moins précieux, des tissus, ou encore des matériaux moins courants comme le jais ou l'ivoire sont également employés.

Les plus abondantes sont les statues en ronde-bosse, et la dévotion qu'elles suscitaient parmi les fidèles garantissait leur conservation ; Elles étaient écartées qu'en dernier recours, lorsqu'elles ne pouvaient plus être restaurées et devenaient indécentes, faute de susciter la dévotion. Ainsi s'exprime la documentation, ce qui conduisait les visiteurs ecclésiastiques à ordonner leur retrait du culte, remplacées par de nouvelles images. Les anciennes sculptures étaient généralement murées derrière les retables, enterrées au pied d'un autel ou dans la terre consacrée des cimetières, disparaissant ainsi progressivement.

VOCABLES MARIALS

L'iconographie religieuse constituant un champ d'étude très vaste, ce travail s'attache aux représentations mariales. Il n'existe aucune paroisse où la mère du Christ ne soit représentée, tant la dévotion populaire la considère comme une figure clé d'intercession entre Dieu et les fidèles, lui attribuant un pouvoir salvifique comparable à celui de son fils.

Les images les plus anciennes, et aussi les plus fréquentes, sont celles de la **Vierge**, assise ou debout,

románico[2] adicado á mártir Mariña, é de tamaño moi reducido, e no seu día, estaba formado por unha nave e un presbiterio, engadíndose posteriormente no lado septentrional unha sacristía paralela á ábside, e unha capela gótica á altura da nave. O arco oxival que rompeu a parede para abrir o paso a este espazo, é dunha gran beleza; como clave apréciase un Deus pai de pé, enmarcado nunha forneliña rematada en arco conopial rebaixado, coa man dereita en alto en actitude de bendicir, mentres que coa esquerda agarra da bola do mundo coroada por unha cruz. A rosca do arco, presenta tres rexistros ben diferenciados; o máis próximo ó intradorso, está composto por seis personaxes masculinos a cada lado da representación de Deus, tamén de pé, amoldándose á forma do arco, e que poderían corresponder ás imaxes dos apóstolos. A continuación un listel de bolas, e por último, cara o extradorso outro filete máis ancho con tramos decorados con elementos vexetais que combinan con segmentos onde se representa a orantes. Do lado esquerdo do Pai Eterno, falta un treito do filete. Ó traspasar o arco, atopamos un pequeno retablo barroco, cunha soa caixa, que acubilla a imaxe de vestir da Nosa Señora do Portal. Enmarcando o retablo, apreciamos dous orantes de pedra, tallados de lado, estas figuras, probablemente representacións dos comitentes da capela, parece que estaban adorando a imaxe da Virxe co Neno, que debeu ocupar a fornela que actualmente tapa o retablo, pois dita efixie, hoxe atópase no templo pero descontextualizada. Completaba o conxunto unha Anunciación; nun extremo da parede, aséntase sobre unha peana de pedra encaixada no muro, o Arcanxo Gabriel de pé coas ás pregadas, rostro serio, e cabeleira longa ondulada, como mensaxeiro, portador da noticia da Encarnación. Ataviado cunha túnica longa de ampulosas pregas que lle cubre os pés, e manto recollido cun broche no pescozo. Mantén o brazo dereito en alto, sinalando ó ceo, pois cumpre unha orde divina, mentres que coa man esquerda agarra con firmeza o cetro. Nas representacións pictóricas é máis común substituír o cetro por un lirio ou ramo deste tipo de flores, pois simbolizan a pureza da Virxe. A figura mariana desta Anunciación, tamén ergueita, rostro sereno, longa cabeleira ondulada, e aureola en forma de disco, leva a man esquerda ó ventre, mentres que a dereita agarra o libro aberto que se apoia no atril. Viste túnica e manto longos que lle cubren os pés, pero nesta ocasión con pregas máis suavizadas ca no caso da imaxe masculina. Pousa sobre unha peana de pedra, tamén embutida na parede, practicamente idéntica á do Arcanxo, cunha parte infe-

2. https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/ourense_Esposende.pdf

accompagnée de l'Enfant. Dans la paroisse de Santiago de Esposende[1] (Ribadavia), dans la chapelle de Santa Mariña, se conserve une Vierge gothique debout**,** sculptée dans la pierre, d'une importance particulière. Ce petit édifice roman[2], dédié à la martyre Mariña, est de dimensions réduites et se composait à l'origine d'une nef et d'un presbytère ; une sacristie parallèle à l'abside fut ensuite ajoutée au nord, ainsi qu'une chapelle gothique au niveau de la nef. L'arc ogival percé dans le mur pour ouvrir cet espace est d'une grande beauté : en clé de voûte apparaît un Dieu le Père debout, inscrit dans une petite niche surmontée d'un arc en accolade surbaissé, la main droite levée en geste de bénédiction, tandis que la gauche tient l'orbe surmonté d'une croix. L'archivolte présente trois registres distincts : le plus proche de l'intrados est composé de six figures masculines de chaque côté de Dieu, debout et adaptées à la courbure de l'arc, probablement les apôtres. Suit un listel de perles, puis un bandeau plus large vers l'extrados, orné de motifs végétaux alternant avec des segments représentant des orants. Une portion de ce bandeau manque à gauche du Père éternel.

En franchissant l'arc, on découvre un petit retable baroque à une seule niche, abritant l'image de dévotion de Notre-Dame du Portail. Deux figures orantes en pierre, sculptées de profil, encadrent le retable ; elles représentent probablement les commanditaires de la chapelle et semblent adorer une Vierge à l'Enfant qui devait occuper la niche aujourd'hui masquée par le retable, l'effigie étant désormais conservée dans l'église mais hors de son contexte. L'ensemble était complété par une Annonciation : à une extrémité du mur se dresse, sur un socle de pierre encastré, l'archange Gabriel debout, ailes repliées, visage grave et longue chevelure ondulée, messager de l'Incarnation. Il porte une longue tunique aux plis amples couvrant les pieds et un manteau fixé au cou par une broche. Le bras droit levé désigne le ciel, signe de sa mission divine, tandis que la main gauche tient fermement un sceptre. Dans la peinture, ce sceptre est souvent remplacé par un lys, symbole de pureté.

La figure mariale de cette Annonciation, également debout, au visage serein, à la longue chevelure ondulée et à l'auréole discoïde, pose la main gauche sur son ventre et tient de la droite un livre ouvert posé sur un lutrin. Elle porte une longue tunique et un manteau couvrant ses pieds, avec des plis plus adoucis que ceux de la figure masculine. Elle repose sur un socle de pierre encastré, semblable à celui

rior decorada a base de motivos vexetais e unha superior de perfil xeométrico. Neste caso, a escocia que divide a parte xeométrica, non presenta decoración de bolas, como se percibe na outra.

Non cabe dúbida que a imaxe principal desta pequena capela, era a Virxe co Neno que se veneraba no nicho da parte central da parede principal. Ergueita, de longos cabelos e con coroa de flores, presenta ollos amendoados, e unha cara inexpresiva, a pesares de tratar de transmitir o característico sorriso gótico, mesmo patrón có que se repite no caso do Neno, sentado sobre o brazo esquerdo, de cara ó espectador. A Virxe agarra con firmeza na man dereita o que semella unha flor. As roupaxes, aínda que cunhas pregas moi arcaicas, superaron esa rixidez tan marcada do románico.

O núcleo coñecido como *O Balcón do Ribeiro*, estamos a falar de Santa Baia de Banga (Carballiño)[3], conta cunha igrexa parroquial de gran interese artístico[4], tanto a nivel arquitectónico, como escultórico e pictórico[5], pero especialmente tamén pola súa ourivería e ornamentos litúrxicos. Dentro do templo, sobresae a capela gótica vinculada ós Ulloa, que se abre mediante un arco dunha solución moi semellante ó da capela de Esposende. Nunha das súas paredes encástrase unha imaxe de pé da Virxe co Neno, envolta na mandorla. A efixie, xunto coa améndoa mística, foron mutiladas da metade para abaixo, pois o espazo era preciso noutrora para incorporar outros elementos patrimoniais cultuais. A figura, quizais tamén por tratarse dun relevo, transmite aínda unha maior rixidez ca de Esposende.

Esa estética goticista, faise patente tamén na imaxe da Virxe co Neno que se conserva no templo parroquial de San Breixo de Berán (Leiro), aínda que nesta ocasión, trátase dunha talla sedente de madeira. María porta un vestido longo de cor alaranxada, axustado á cintura cun cinto negro, e enriba unha capa de cor azul escura cos bordes dourados. Porta na man dereita unha mazá, simbolizando á Virxe como a nova Eva, que redime á humanidade a través do seu fillo. O Neno xa non se senta no colo, senón que se sostén de pé sobre a perna esquerda da nai, agarrando con ambas mans un libro. O cabelo da Virxe cúbreo unha toca branca, e enriba porta unha

3. RAMÓN e FERNÁNDEZ OXEA, J.: "Santa Eulalia de Banga", *Cuadernos de Estudios Gallegos, III (1948), pp. 71-80.*

4. GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Santa Baia de Banga, Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 2015.*

5. GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *El Pintor de Banga, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983.*

Virxe co Neno. Santa Baia de Banga. O Carballiño
Vierge à l'Enfant. Santa Baia de Banga. O Carballiño

de l'archange, orné de motifs végétaux dans sa partie inférieure et d'un profil géométrique dans la supérieure, sans décor de perles dans la moulure intermédiaire.

Il ne fait aucun doute que l'image principale de cette petite chapelle était la Vierge à l'Enfant vénérée dans la niche centrale du mur principal. Debout, aux longs cheveux et coiffée d'une couronne florale, elle présente des yeux en amande et un visage peu expressif, malgré la tentative d'esquisser le sourire caractéristique du gothique, également visible chez l'Enfant, assis sur le bras gauche, face au spectateur. La Vierge tient fermement dans la main droite ce qui semble être une fleur. Les vêtements, bien que marqués par des plis encore archaïques, dépassent déjà la rigidité du roman.

Le noyau connu sous le nom d'O Balcón do Ribeiro, à Santa Baia de Banga (O Carballiño)[3], possède une église paroissiale d'un grand intérêt artistique[4], tant sur le plan

Virxe co Neno. San Breixo de Berán. Leiro
Vierge à l'Enfant. San Breixo de Berán. Leiro

coroa de madeira. A talla é un bo exemplo desas iconografías intermedias entre aquelas máis antigas dominadas pola frontalidade, o hieratismo e a rixidez, e as que xa presentan unha maior liberdade, estendendo Xesús as mans e alzando o rostro cara a súa nai, tratando de mostrar afecto. Dáse un paso á fronte no sentido en que o Neno xa se representa de pé, non obstante ambos rostros aínda están dominados pola frontalidade e especialmente a inexpresividade. Unha imaxe practicamente idéntica a esta, haina na igrexa parroquial de Santa María de Pitelos (Verea).

O paulatino abandono das formas de representación goticistas, para ser adaptadas ós novos aires do Renacemento, abriu paso a unhas imaxes que trataban de mirarse no espello do clasicismo. Pouco a pouco, as efixies marianas irán recuperando as proporcións, en aras a un maior realismo e humanización, transmitindo equilibrio, serenidade, delicadeza e dozura. Así acontece coa imaxe Mariana da igrexa de Santiago de Ribadavia (Ribadavia), que agarra a seu fillo coa man esquerda. O Neno trata de alongar os brazos cara o rostro da súa nai, dando como resultado unha postura pouco natural. Con este xesto de tenrura e proximidade,

architectural que sculptural et pictural[5], ainsi que pour son orfèvrerie et ses ornements liturgiques. À l'intérieur, se distingue une chapelle gothique liée aux Ulloa, ouverte par un arc très semblable à celui d'Esposende. Sur l'un des murs est encastrée une image de la Vierge à l'Enfant debout, inscrite dans une mandorle. L'effigie, ainsi que l'amande mystique, ont été mutilées dans leur partie inférieure, l'espace ayant été réutilisé pour d'autres éléments cultuels. La figure, peut-être aussi parce qu'il s'agit d'un relief, apparaît encore plus rigide que celle d'Esposende.

Cette esthétique gothique se retrouve également dans l'image de la Vierge à l'Enfant conservée dans l'église paroissiale de San Breixo de Berán (Leiro), bien qu'il s'agisse ici d'une sculpture en bois assise. Marie porte une robe longue de couleur orangée, serrée à la taille par une ceinture noire, et un manteau bleu foncé aux bords dorés. Elle tient dans la main droite une pomme, symbole de la nouvelle Ève qui rachète l'humanité par son fils. L'Enfant ne repose plus sur ses genoux, mais se tient debout sur sa jambe gauche, tenant un livre des deux mains. Les cheveux de la Vierge sont couverts d'un voile blanc, surmonté d'une couronne en bois. Cette sculpture constitue un exemple caractéristique des iconographies intermédiaires entre les formes anciennes, dominées par la frontalité et la rigidité, et des représentations plus libres, où Jésus tend les bras et lève le regard vers sa mère dans un geste d'affection.

L'abandon progressif des formes gothiques au profit des idéaux de la Renaissance conduit à des images inspirées du classicisme. Peu à peu, les figures mariales retrouvent des proportions plus naturelles, gagnant en réalisme et en humanité, exprimant équilibre, sérénité, délicatesse et douceur. C'est le cas de l'image mariale de l'église de Santiago de Ribadavia (Ribadavia), où la Vierge tient son fils de la main gauche. L'Enfant tend les bras vers le visage de sa mère, dans une posture encore peu naturelle, mais qui traduit une volonté de proximité affective, rompant avec la rigidité médiévale.

Dans la recherche d'une plus grande maîtrise anatomique, les vêtements sont sculptés de manière toujours plus réaliste, laissant parfois deviner les formes du corps. À Santa María de Beade (Beade), deux images de la Vierge à l'Enfant, presque identiques, illustrent cette évolution : Marie y est couronnée, tandis que l'Enfant, représenté de profil, bénit de la main droite et tient l'orbe de la gauche.

afástase da rixidez medieval, tratando así de introducir lazos de afecto, conexión e proximidade emocional entre ambos. Non obstante, os rostros transmiten serenidade e emoción contida. Xesús represéntase espido, e María ataviada con vestido longo e manto, ademais dunha toca branca á cabeza que tapa parte la cabeleira longa e rizada. Perseguindo o dominio anatómico, tállanse unhas roupaxes cada vez máis auténticas, as cales non dubidarán en translucir as partes do corpo que se considera oportuno. En Santa María de Beade (Beade), hai dúas imaxes da Virxe co Neno practicamente idénticas, e cunha concepción moi semellante á que se acaba de describir, aínda que neste caso María aparece coroada, e seu Fillo presentando unha postura de perfil moito máis realista, bendice coa man dereita en alto, mentres que ca esquerda agarra o orbe.

Unha maior conexión entre Nai e Fillo apréciase no conxunto da parroquia de San Salvador da Arnoia (Arnoia), onde a figura feminina agarra coas dúas mans a unha criatura que presenta o corpo totalmente de perfil, estirándose en dirección á cara de María, e ladeando esta a cabeza tratando de confluír. Nesta ocasión, a posición de Xesús tamén resulta forzada, non dando conta da serenidade que transmite o corpo da Virxe.

Coa irrupción do barroco no panorama artístico escultórico, prodúcese un cambio significativo na estética. Un dos maiores logros será a plasmación dos sentimentos e emocións, que en moitos casos, alcanzan a esaxeración. Este intenso realismo e dramatismo emocional, terá como finalidade conmover os corazóns dos fieis, aproximando a divindade ós devotos mediante unha beleza sensorial e naturalista. A orde e a serenidade clásicas da escultura Renacentista, abren camiño a figuras que transmiten gran movemento, con roupaxes fluídas de pregas desmedidas. As esculturas de madeira, xeralmente con fina policromía e ricos estofados, tratan de avivar o realismo con engadidos doutros materiais; pelo natural, ollos de cristal, xoias, etc. Todo isto recobrará mais forza aínda nos séculos XIX e XX coa popularización das imaxes articuladas de vestir, chegando mesmo a mutilar moitas tallas históricas para tal fin.

Ademais da Virxe co Neno, a iconografía da **Inmaculada**, tamén é outra das recorridas, presentándose neste caso unha muller nova, vestida xeralmente con túnica branca ou rosácea, e manto azul. As imaxes máis antigas, representan a María de pé, pisando a media lúa, e coas mans dereitas en actitude de devoción. Así foi como concibiu cara mediados

Virxe co Neno. Santa María de Beade. Beade. O Carballiño

Vierge à l'Enfant. Santa María de Beade. Beade. O Carballiño

Une relation plus étroite entre la Mère et le Fils apparaît dans l'ensemble de la paroisse de San Salvador da Arnoia (Arnoia), où la figure féminine tient l'Enfant des deux mains, celui-ci étant représenté entièrement de profil, se tendant vers le visage de Marie, qui incline la tête vers lui. Toutefois, la posture de Jésus reste contrainte et ne correspond pas à la sérénité exprimée par la figure mariale.

Avec l'irruption du baroque dans le panorama sculptural, un changement esthétique profond s'opère. L'un de ses apports majeurs réside dans l'expression des sentiments

Inmaculada no ático. Retablo Pazos de Arenteiro. Boborás
Immaculée au registre supérieur. Retable de Pazos de Arenteiro. Boborás

do século XVI o chamado "Mestre de Sobrado", a día de hoxe identificado coa figura do entallador Jaques de Paris[6], a efixie do retablo da capela de Fr. Bartolomé Yañez, no templo de San Salvador de Pazos de Arenteiro (Boborás). A escultura do "Mestre de Sobrado", emparenta co traballo de Juan de Juni, pois deseña figuras de tendencia monumental, aínda que sometidas a un canon excesivamente curto. A Purísima de Pazos, que asenta sobre a cabeza dun querubín alado, presenta unha actitude serena, alzando levemente a cabeza e os ollos cara o ceo. Malia iso, o seu estilo, frecuentemente plasma episodios cargados dunha intensa emotividade, este expresionismo vencéllase co modo de traballar do taller de Juni, xunto a outras coincidencias plásticas como o tratamento das mans, dos espidos, o detallismo á hora de representar tendóns, músculos, veas, etc.

Segundo vai pasando o tempo, a concepción destas imaxes vai cambiando, incorporando ós pés outros elementos

6. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco,* CSIC, Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, 2016, p. 174

et des émotions, souvent poussée jusqu'à l'exagération. Ce réalisme intense et ce dramatisme visent à émouvoir les fidèles, rapprochant le divin du croyant par une beauté sensible et naturaliste. L'ordre et la sérénité classiques de la Renaissance cèdent la place à des figures animées d'un grand dynamisme, aux draperies abondantes et mouvementées. Les sculptures en bois, finement polychromées et richement dorées, sont souvent enrichies d'éléments supplémentaires tels que cheveux naturels, yeux en verre ou bijoux. Cette tendance s'accentuera encore aux XIXe et XXe siècles avec la diffusion des images articulées destinées à être vêtues, allant jusqu'à mutiler certaines sculptures anciennes.

Outre la Vierge à l'Enfant, l'iconographie de **l'Immaculée** Conception est également très répandue, représentant une jeune femme vêtue le plus souvent d'une tunique blanche ou rosée et d'un manteau bleu.

Les images les plus anciennes représentent Marie debout, foulant le croissant de lune et les mains jointes en attitude de dévotion. C'est ainsi que, vers le milieu du XVIe siècle, le « Maître de Sobrado », aujourd'hui identifié avec le sculpteur Jacques de Paris[6], conçut l'effigie du retable de la chapelle de Fr. Bartolomé Yáñez, dans l'église de San Salvador de Pazos de Arenteiro (Boborás). La sculpture du « Maître de Sobrado » s'inscrit dans la lignée du travail de Juan de Juni, en ce qu'elle propose des figures à tendance monumentale, bien que soumises à un canon excessivement court. La Purísima de Pazos, reposant sur la tête d'un chérubin ailé, présente une attitude sereine, levant légèrement la tête et les yeux vers le ciel. Malgré cela, son style exprime fréquemment des épisodes chargés d'une intense émotion ; cet expressionnisme se rattache à la manière de travailler de l'atelier de Juni, ainsi qu'à d'autres affinités plastiques telles que le traitement des mains, des nus et le souci du détail dans la représentation des tendons, muscles, veines, etc.

Au fil du temps, la conception de ces images évolue, intégrant à leurs pieds d'autres éléments symboliques, tels que le globe terrestre ou un serpent qu'elle écrase, généralement la gueule ouverte tenant la pomme du péché originel. Dans les représentations picturales, elle peut être accompagnée d'un plus grand nombre d'attributs : la couronne d'étoiles, le soleil, la lune, une fontaine, un puits, l'étoile du matin, une échelle, etc.

simbólicos, tales como o globo terráqueo, ou unha serpe que pisa, xeralmente coa boca aberta sostendo a mazá do pecado orixinal. Nas representacións pictóricas, pode ir acompañada dun maior número de atributos; a coroa de estrelas, o sol, a lúa, unha fonte, un pozo, o luceiro da mañá, unha escaleira, etc.

Outro dos temas reiteradamente representados no Ribeiro nos templos adicados á Virxe, é o da **Asunción**. María ascende ós ceos enriba de nubes ou sobre a lúa, acompañada dun coro anxélico, frecuentemente portador de instrumentos musicais. Aparece coas mans en oración, ou ben cos brazos abertos, e viste coma no anterior caso túnica branca ou rosácea, e manto azul. En ocasións, este tipo de iconografía fúndese coa Coroación; así, o Espírito Santo, agarda na parte superior para colocar a coroa sobre a súa cabeza. Na pintura, non é infrecuente atopar o sepulcro aberto, cuberto de flores, especialmente rosas e lirios, e ás veces disponse ó redor o apostolado, como símbolo da realidade física da partida. Un bo exemplo é a efixie de San Salvador da Arnoia (Arnoia), onde se aprecia á Virxe apoiada sobre a media lúa e un querubín alado, sendo axudada por dúas parellas de anxos no seu camiño de ascensión. Porta túnica e manto, e dispón as mans dereitas en oración. Este tipo iconográfico, exposto no primeiro cuarto do século XVI no retablo maior da catedral de Ourense[7], será tomado como modelo reiteradamente, pervivindo *a posteriori* durante moito tempo, e deixando imaxinería de especial relevancia como a Asunción da igrexa de Santa María de Mugares (Toén), obra de Cornelio Guillermo de comezos do século XVII[8].

De maior sinxeleza, condicionadas polo material, ó ser talladas en pedra, son as imaxes da Asunción que se conservan no exterior de varias igrexas da comarca. A de Santa María de Salamonde (San Amaro), nunha fornela na fachada principal entre a porta de acceso e a fiestra da parte superior, representa á Virxe sobre nubes con cabezas de anxos. Loce cabeleira longa e ondulada, e un vestido cumprido anudado á cintura, os brazos abertos, sobre os que pousa o ampuloso manto, que aínda conserva testemuños da policromía orixinal.

O templo parroquial de Santa María de Macendo (Castrelo de Miño), foi contratado no último cuarto do século

7. VILA JATO, M. D.: *Escultura Manierista, Ourense, Caja de Ahorros de Orense, 1983, p. 79.*

8. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *La actividad escultórica en Ourense, del Renacimiento al Barroco,* CSIC, Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense, 2016, pp. 520-522.

Asunción. Santa María de Macendo. Castrelo de Miño
Assomption. Santa María de Macendo. Castrelo de Miño

Un autre thème fréquemment représenté dans les temples dédiés à la Vierge en O Ribeiro est celui de **l'Assomption**. Marie s'élève au ciel sur des nuées ou sur la lune, accompagnée d'un chœur angélique, souvent porteur d'instruments de musique. Elle apparaît les mains jointes en prière ou les bras ouverts, et est vêtue, comme dans le cas précédent, d'une tunique blanche ou rosée et d'un manteau bleu. Parfois, cette iconographie se confond avec celle du Couronnement : l'Esprit Saint attend alors dans la partie supérieure pour déposer la couronne sur sa tête. En peinture, il n'est pas rare de voir le tombeau ouvert, couvert de fleurs, notamment de roses et de lys, et parfois entouré des apôtres comme symbole de la réalité physique de la mort. Un bon exemple en est l'effigie de San Salvador da Arnoia (Arnoia), où l'on voit la Vierge appuyée sur le croissant de lune et un chérubin ailé, aidée par deux paires d'anges dans son ascension. Elle porte tunique et manteau, les mains jointes en prière. Ce type iconographique, présenté dans le premier quart du XVIe siècle sur le retable majeur de la cathédrale d'Ourense[7], sera repris à maintes reprises, se perpétuant longtemps

Asunción. Santa María de Castrelo de Miño. Castrelo de Miño
Assomption. Santa María de Castrelo de Miño. Castrelo de Miño

XVIII, ó canteiro pontevedrés Matías Gómez. Presenta corpo de pranta rectangular, presbiterio de maior altura, detrás do cal se alza a sancristía máis baixa. No lenzo oriental desta sancristía, ábrese unha fornela que acubilla a efixie de María *assumpta*, trátase dunha imaxe frontal, e de maior rixidez ca anterior. De pé, pisando nubes e tres cabezas de querubíns alados, porta un vestido longo amarrado á cintura, que só permite ver a punta dos pés. Coma no caso de Salamonde, os brazos abertos, serven para ter man do manto. Porta coroa real de pedra, apreciando abondosos vestixios de policromía tanto na fornela avieirada como nas roupas da imaxe.

Á igrexa de Santa María de Castrelo de Miño (Castrelo de Miño), accédese mediante unha portada barroca, rematada por un frontón curvo que se interrompe na parte central para a apertura dunha oquedade na que se refuxia a Asunción, nesta ocasión cun plantexamento ben diferente ós dous casos mencionados. Tratándose tamén dunha imaxe barroca, que asenta nunha masa compacta de nubes e cabezas de anxos, neste caso dispón as mans en oración.

par la suite et donnant lieu à des œuvres de grande importance comme l'Assomption de l'église de Santa María de Mugares (Toén), œuvre de Cornelio Guillermo du début du XVIIe siècle[8].

D'une plus grande simplicité, en raison du matériau puisqu'elles sont taillées dans la pierre, sont les images de l'Assomption conservées à l'extérieur de plusieurs églises de la comarque. Celle de Santa María de Salamonde (San Amaro), placée dans une niche de la façade principale entre la porte d'entrée et la fenêtre supérieure, représente la Vierge sur des nuées avec des têtes d'anges. Elle présente une longue chevelure ondulée et une robe longue nouée à la taille ; les bras ouverts soutiennent un ample manteau qui conserve encore des traces de sa polychromie d'origine.

L'église paroissiale de Santa María de Macendo (Castrelo de Miño) fut commandée dans le dernier quart du XVIIIe siècle au tailleur de pierre pontevedrés Matías Gómez. Elle présente un corps de plan rectangulaire, un presbytère plus élevé, derrière lequel s'élève la sacristie, de moindre hauteur. Sur le mur oriental de cette sacristie s'ouvre une niche abritant l'effigie de Marie Assumpta ; il s'agit d'une image frontale et plus rigide que la précédente. Debout, foulant des nuées et trois têtes de chérubins ailés, elle porte une longue robe serrée à la taille, qui ne laisse voir que la pointe des pieds. Comme à Salamonde, les bras ouverts servent à soutenir le manteau. Elle porte une couronne royale en pierre, et l'on observe d'abondants vestiges de polychromie tant dans la niche en coquille que dans les vêtements de la figure.

On accède à l'église de Santa María de Castrelo de Miño (Castrelo de Miño) par un portail baroque surmonté d'un fronton courbe interrompu en son centre pour ménager une ouverture où se loge l'Assomption, selon une conception bien différente des cas précédents. Il s'agit également d'une image baroque reposant sur une masse compacte de nuées et de têtes d'anges ; ici, la Vierge joint les mains en prière. Revêtue d'une robe longue aux plis marqués, elle couvre sa chevelure d'un long voile soutenu par deux anges en pied au niveau des jambes. Au-dessus de sa tête, deux autres anges en vol, disposés de profil mais au visage frontal, s'apprêtent à la couronner.

L'iconographie de **Notre-Dame du Rosaire**, patronne de l'Ordre des Prêcheurs (O.P.), est également abondante.

Ataviada con vestido longo de marcadas pregas, cubre a cabeleira cunha toca longa agarrada por dous anxos de corpo enteiro á altura das pernas. Sobre a cabeza, outros dous anxos voando, cos corpos dispostos de perfil e o rostro frontal, dispóñense á súa coroación.

Abondosa é tamén a iconografía da **Nosa Señora do Rosario**, patroa da Orde dos Predicadores (O.P.). A súa devoción remóntase a principios do século XIII cando se lle aparece a Santo Domingo de Guzmán, para facerlle entrega do rosario, instrumento para combater a herexía. As obras máis sinxelas representan á Virxe, xeralmente sobre un basamento de nubes e cabezas de anxos, sostendo cunha man o Neno, e coa outra o Rosario. Así é como deseña Castro Canseco a principios do século XVIII a magnífica imaxe do convento de Santo Domingo de Ribadavia (Ribadavia), que garda unha especial similitude coa que realiza pouco antes para o retablo do Rosario do convento de Santo Domingo na cidade de Ourense. Moitas veces, nos retablos que preside a Virxe do Rosario, aparece flanqueada polas imaxes de Santo Domingo e Santa Catalina de Siena, ás que se lle fai entrega dos rosarios; en Ribadavia, a Virxe entrégallo a Santo Domingo, mentres que o Neno alóngase cara Santa Catalina para facer o propio. Noutras ocasións, lábrase o grupo escultórico con todos os personaxes xuntos; tal e o caso da talla barroca conservada no templo de San Martiño de Cameixa (Boborás). Na parte central a Virxe coroada, que sostén na man dereita un rosario que lle entrega a Santa Catalina de Siena, e co brazo esquerdo, agarra ó Neno, que sostén na súa man dereita un orbe, e na esquerda outro rosario que nesta ocasión lle proporciona a Santo Domingo de Guzmán.

Ben venerada polo fieis é a representación da **Virxe do Carme**, tamén coñecida como Santa María do Monte Carmelo. É a patroa dos carmelitas, tras a aparición da Virxe a mediados do século XIII a San Simón Stock, superior da Orde, para facerlle entrega do escapulario, principal símbolo desta devoción. Na representación da Nosa Señora do Carme, vístese co hábito e escapulario pardos da orde carmelita, e enriba unha capa branca. Na man dereita soe portar un escapulario, e co brazo esquerdo xeralmente sostén ó Neno Xesús. Ás veces aparece a media lúa ós pés, como iconografía da muller apocalíptica, pois esta Orde defendeu o dogma da Inmaculada. Deste xeito, aínda que sen a media lúa, pero pousada nunha base de tres querubíns alados, é como se representa a imaxe de San Mamede de Puga (Toén) no retablo maior, ou a de Santo André de Abelenda das Penas (Carballeda de Avia).

Virxe do Rosario entre Santo Domingo e Santa Catalina. Igrexa de Santo Domingo de Ribadavia

Vierge du Rosaire entre saint Dominique et sainte Catherine. Église de Santo Domingo de Ribadavia

Sa dévotion remonte au début du XIIIe siècle, lorsque la Vierge apparaît à saint Dominique de Guzmán pour lui remettre le rosaire, instrument destiné à combattre l'hérésie. Les œuvres les plus simples représentent la Vierge, généralement sur un socle de nuées et de têtes d'anges, tenant d'une main l'Enfant et de l'autre le rosaire. C'est ainsi que Castro Canseco conçoit, au début du XVIIIe siècle, la magnifique image du couvent de Santo Domingo de Ribadavia (Ribadavia), très proche de celle qu'il réalise peu auparavant pour le retable du Rosaire du couvent de Santo Domingo dans la ville d'Ourense. Souvent, dans les retables présidés par la Vierge du Rosaire, celle-ci est flanquée des figures de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne, à qui elle remet les rosaires ; à Ribadavia, la Vierge le donne à saint Dominique, tandis que l'Enfant se penche vers sainte Catherine pour faire de même. Dans d'autres cas, le groupe sculpté réunit tous les personnages ; tel est le cas de la sculpture baroque conservée dans l'église de San Martiño de Cameixa (Boborás). Au centre, la Vierge couronnée tient dans la main droite un rosaire qu'elle remet à sainte Catherine de Sienne et, de son bras gauche, soutient l'Enfant qui porte dans la main droite un

Virxe do Carme. San Mamede de Puga. Toén
Vierge du Carmel. San Mamede de Puga. Toén

No templo de San Mamede de Puga (Toén), asistimos a outra representación mariana baixo a denominación de **Nosa Señora do Socorro**. Esta advocación, asociada á orde relixiosa de San Agustín, surxe a principios do século XIV na cidade italiana de Palermo, onde a tradición da fe do acontecemento duns milagres por intercesión de María. Na talla de Puga, trátase de plasmar un deles; unha muller de Palermo, moi devota da Virxe, pero cun carácter moi forte, nunha ocasión, un dos seus fillos pequenos, tras cometer unha falcatruada, movida pola carraxe, implorou ó demo que llo levase. Ó momento apareceu a criatura maligna agarrando ó neno para quitarllo, e ante a sorpresa, a nai desesperada e arrepentida suplicou á Virxe pola vida do rapaz. É entón cando se produce a aparición mariana, a Virxe armada cunha maza mallou no demoño ata que soltou á criatura, regresando felizmente ca nai. Neste caso represéntase á Virxe de pé agarrando ó Neno coa man esquerda, ambos coroados con coroa de prata, e a nai, con cabeleira longa e rizada, porta un vestido ata os pés alaranxado, e manto azul coa parte interior amarela. Pisa o demo que está vencendo, pero en vez de golpealo ca maza, estalle a cravar unha espada coa man dereita. Do globe et dans la gauche un autre rosaire qu'il donne cette fois à saint Dominique de Guzmán.

Très vénérée par les fidèles est également la représentation de la **Vierge du Carmel**, connue aussi sous le nom de Sainte Marie du Mont Carmel. Elle est la patronne des carmes, à la suite de l'apparition de la Vierge, au milieu du XIIIe siècle, à saint Simon Stock, supérieur de l'ordre, à qui elle remit le scapulaire, principal symbole de cette dévotion. Dans cette iconographie, Notre-Dame du Carmel est vêtue de l'habit et du scapulaire bruns de l'ordre carmélitain, surmontés d'un manteau blanc. Elle tient généralement un scapulaire dans la main droite et porte l'Enfant Jésus sur le bras gauche. Parfois, elle repose sur un croissant de lune, en référence à la femme de l'Apocalypse, cet ordre ayant défendu le dogme de l'Immaculée. Ainsi, bien que sans croissant de lune mais reposant sur une base de trois chérubins ailés, se présentent les images de San Mamede de Puga (Toén) dans le retable majeur**,** ou celle de Santo André de Abelenda das Penas (Carballeda de Avia).

Dans l'église de San Mamede de Puga (Toén), on trouve une autre représentation mariale sous l'appellation de **Notre-Dame du Secours**. Cette dévotion, liée à l'ordre de saint Augustin, apparaît au début du XIVe siècle dans la ville italienne de Palerme, où la tradition rapporte plusieurs miracles attribués à l'intercession de Marie. La sculpture de Puga illustre l'un d'eux : une femme de Palerme, très dévote mais au caractère impétueux, ayant un jour invoqué le démon pour emporter son enfant après une faute de celui-ci, vit aussitôt apparaître la créature maligne qui s'empara du garçon. Terrifiée et repentante, elle implora la Vierge, qui apparut et, armée d'une massue, frappa le démon jusqu'à ce qu'il relâche l'enfant. Dans cette représentation, la Vierge est debout, tenant l'Enfant de la main gauche, tous deux couronnés d'argent ; elle porte une longue robe orangée et un manteau bleu à doublure jaune. Elle écrase le démon, mais au lieu de le frapper avec une massue, elle lui enfonce une épée de la main droite. De l'autre côté, l'enfant sauvé, nu, se tourne vers la Vierge en quête de protection. Une iconographie similaire, bien que montrant cette fois la Vierge levant la massue avec vigueur, se trouve à San Miguel de Lebosende (Leiro) ou à Santo André de Abelenda das Penas (Carballeda de Avia).

D'autres représentations de la Vierge, bien que moins fréquentes, ont laissé des exemples artistiques d'un grand intérêt dans les terres d'O Ribeiro. Tel est le cas de **Notre-**

outro lado, no chan, o rapaz salvado, espido, álzase cara a Virxe co Neno pedindo protección. Semellante iconografía, aínda que nesta ocasión levantando a maza enerxicamente coa man dereita, é a representada en San Miguel de Lebosende (Leiro), ou en Santo André de Abelenda das Penas (Carballeda de Avia).

Outras representacións da Virxe, aínda que menos frecuentes, deixaron expoñentes artísticos de especial interese nas terras do Ribeiro. Tal é o caso da **Nosa Señora da O**, tamén coñecida como **Virxe da Esperanza, da Expectación, da Concepción**, e mesmamente citada como **Virxe encinta, preñada, ou embarazada**. Esta patroa das mulleres en estado de boa esperanza, soe ser representada en gravidez, co ventre máis ou menos avultado, sobre o que repousa unha das mans. Un dos exemplares máis representativos é a imaxe do século XVII que se conserva na igrexa parroquial de San Lourenzo de Pena (Cenlle). En Ribadavia, na igrexa de Santiago, tamén se conserva unha efixie barroca, e en Santa María de Astariz (Castrelo de Miño), mesmo hai unha imaxe románica en pedra, moi popular.

Menos habituais son tamén representacións da **Virxe Peregrina**, que nos deixa un interesante modelo na igrexa de Santa María de Beade (Beade), onde ataviada coa indumentaria propia, agarraba coa man dereita o bordón que hoxe lle falta, mentres que coa esquerda suxeita ó Neno que porta un orbe. E deste xeito poderiamos seguir enumerando iconografías marianas, tales como a Virxe do leite, a da Gracia en San Martiño de Valongo (Cortegada), a das Dores (tan popularizada nas imaxes de vestir máis contemporáneas como a da igrexa de San Cibrao de Meréns (Cortegada)), etc., e mesmo outras representacións máis locais e particulares, como a Virxe das Areas de Esposende, Nosa Señora de Lodairo (San Miguel de Carballeda de Avia), etc.

Nun futuro traballo, será abordado o tema da iconografía do Ribeiro referente ó Santoral e á figura de Cristo, e neste último apartado, tratarase o tema da exaltación de María como nai de Xesús, sen embargo, non podemos pechar este capítulo sen adicarlle unhas liñas á **Virxe do Portal de Ribadavia**, como patroa da Vila e da comarca do Ribeiro. Nunha anterior capela da Idade Media venerouse a María baixo a advocación da Nosa Señora de Valparaíso[9], pasan-

9. HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, J. R. e GONZÁLEZ COUGIL, R.: *Ribadavia y el Santuario del Portal. Historia, arte y fenomenología religiosa, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2008.*

Virxe Peregrina. Santa María de Beade. Beade
Vierge Pèlerine. Santa María de Beade. Beade

Dame de l'O, également appelée **Vierge de l'Espérance, de l'Expectation, de la Conception**, ou encore **Vierge enceinte**. Patronne des femmes enceintes, elle est représentée en état de grossesse, le ventre plus ou moins proéminent, sur lequel repose une main. L'un des exemples les plus significatifs est la sculpture du XVIIe siècle conservée dans l'église paroissiale de San Lourenzo de Pena (Cenlle). À Ribadavia, dans l'église de Santiago, on conserve également une effigie baroque, et à Santa María de Astariz (Castrelo de Miño), une image romane en pierre, très populaire.

Nosa Señora de Valparaíso. Espadaña do Santuario do Portal. Ribadavia
Notre-Dame de Valparaíso. Clocher-mur du Sanctuaire du Portal. Ribadavia

do a partires do século XVII a honrala coa denominación da Virxe do Portal. No remate do campanario do santuario emprazouse a antiga imaxe de pedra, que se pode datar antes de finais do século XIV. Responde á iconografía dos modelos do gótico final labrados nas últimas décadas do XIV, e primeiras da centuria seguinte, tal e como se describiron con anterioridade. A Virxe coroada, sentada no trono, agarra ó Neno que está sentado no colo co brazo esquerdo, mentres que co contrario ofrécelle un froito. A actual talla do Portal que preside o retablo, é de vestir, realizada polas gubias de Manuel de Prado Mariño (Santiago de Compostela 1772-1822), un dos imaxineiros máis sobresaíntes do panorama Neoclásico de Galicia, e autor tamén na provincia de Ourense do retablo maior de Santiago de Vilamarín (Vilamarín). Neste caso proxectouse unha iconografía con certos cambios respecto á orixinal; represéntase de pé, rostro con gran forza expresiva, que transmite unha gran espiritualidade, radicando a maior novidade en que en vez de aparecer co Neno, porta entre as súas mans

Moins fréquentes sont également les représentations de la **Vierge pèlerine**, dont un intéressant exemple se trouve dans l'église de Santa María de Beade (Beade), où, vêtue de l'habit caractéristique, elle tenait dans la main droite le bourdon aujourd'hui disparu, tandis que de la gauche elle soutient l'Enfant tenant un globe. Et l'on pourrait poursuivre l'énumération des iconographies mariales, telles que la Vierge du lait, celle de la Grâce à San Martiño de Valongo (Cortegada), celle des Douleurs (très répandue dans les images de dévotion plus récentes comme celle de l'église de San Cibrao de Meréns (Cortegada)), etc., ainsi que d'autres représentations plus locales et spécifiques, comme la Vierge das Areas de Esposende, Notre-Dame de Lodairo (San Miguel de Carballeda de Avia), etc.

Dans un travail futur sera abordée l'iconographie d'O Ribeiro relative a la vie des saints et à la figure du Christ et, dans ce dernier cadre, la question de l'exaltation de Marie comme mère de Jésus. Toutefois, il n'est pas possible de clore ce chapitre sans consacrer quelques lignes à la **Vierge du Portal de Ribadavia**, patronne de la ville et de la comarque d'O Ribeiro. Dans une ancienne chapelle médiévale, Marie fut vénérée sous l'invocation de Notre-Dame de Valparaíso[9], avant d'être honorée à partir du XVIIe siècle sous le vocable de Vierge du Portal. Au sommet du clocher du sanctuaire fut placée l'ancienne image en pierre, datable d'avant la fin du XIVe siècle. Elle correspond aux modèles du gothique tardif sculptés dans les dernières décennies du XIVe siècle et au début du suivant, comme décrit précédemment. La Vierge couronnée, assise sur un trône, tient l'Enfant assis sur ses genoux avec le bras gauche, tandis que de la main droite elle lui offre un fruit.

La sculpture actuelle du Portail, qui préside le retable, est une image de dévotion habillée, réalisée par le sculpteur Manuel de Prado Mariño (Santiago de Compostela, 1772-1822), l'un des imagiers les plus remarquables du néoclassicisme galicien et auteur également, dans la province d'Ourense, du retable majeur de Santiago de Vilamarín (Vilamarín). Dans ce cas, l'iconographie présente des modifications par rapport au modèle originel : la Vierge est représentée debout, avec un visage d'une grande force expressive et d'une profonde spiritualité. La principale innovation réside dans le fait que, au lieu de tenir l'Enfant, elle porte entre ses mains le corps sans vie du Christ

Virxe do Portal de Ribadavia procesionada no seu día de festa. Ribadavia
Vierge du Portal de Ribadavia en procession le jour de sa fêteSanctuaire du Portal. Ribadavia

o corpo sen vida de Xesucristo unha vez que é baixado da cruz, sendo palpables as chagas da Crucifixión, convertendo deste xeito o conxunto nunha Piedade. Ademais, resulta especialmente chamativo que o corpo do Fillo, non garda para nada as proporcións coa Nai.

après la Descente de croix, les plaies de la Crucifixion étant clairement visibles, transformant ainsi l'ensemble en une Piété. Il est en outre particulièrement frappant que le corps du Fils ne respecte en rien les proportions de celui de la Mère.

IV

Achegas sobre o patrimonio bretón

Aozadennoù diwar-benn ar glad brezhonek

Aportaciones sobre el patrimonio bretón

Apports sur le patrimoine breton

castellano

français

O CALVARIO DE KILINENN

KALVAR KILINENN

Daniel Kernalegenn

Promotor da restauración do Calvario e da Iglesia de Kilinenn

Poaniet en deus da lakaat an iliz ha kalvar Kilinenn e stad vat en-dro

O calvario de Kilinenn non está illado; sitúase na proximidade inmediata dunha magnífica capela e dunha fonte sagrada. Ao achegarse, o visitante decátase de inmediato de que se atopa diante dunha auténtica obra mestra. Demos enseguida a palabra ao cóengo-arquitecto Jean-Marie Abgrall, experto en monumentos relixiosos do Finistère de finais do século XIX e comezos do XX, quen escribe nun artigo do *Boletín da Sociedade Arqueolóxica do Finistère* de 1914:

«O monumento que temos diante dos ollos é dun interese moi particular; pode clasificarse como o primeiro e o máis harmonioso dos calvarios de segunda orde; non se pode imaxinar nada máis afortunado como agrupamento de personaxes nin como silueta orixinal. A base está composta por dous macizos triangulares superpostos e imbricados; os ángulos do segundo corresponden ao centro dos lados do macizo inferior; e ao redor da segunda base, sobre ménsulas en forma de cariátides, os apóstolos están dispostos a distintos niveis para dar maior movemento ao conxunto.

A maioría das cariátides sosteñen longas filacterias que percorren as paredes do pedestal e que antigamente puideron levar inscricións en cor, pero que hoxe non presentan restos de pintura.

Ao pé da cruz, pola parte frontal, atópase Nosa Señora da Piedade, sostendo o corpo do seu fillo, acompañada dunha das santas mulleres; máis arriba, en dous niveis diferentes, aparecen outras dúas santas mulleres e o apóstolo san Xoán.

Kalvar Kilinenn n'emañ ket en e-unan. Ur chapel vrav ken-kenañ a zo tre e-kichen hag ur feunteun sakr nepell. Ar gweladenner, p'emañ o tostaat, en em rent kont buan-tre emañ o tegouezhout dirak ur bennoberenn. Laoskomp ar chaloni-arkitekt Jean-Marie Abgrall, unan eus brasañ arbennigourien ar savadurioù relijiel eus fin an XIX kantved betek ar Brezel Bras, da zisplegañ deomp e santimant en ur pennad embannet er « Bulletin de la Société Archéologique de Finistère » eus 1914 :

«Ar savadur a zo dirak hon fri a zo dedennus e meur a geñver. Bez' e c'heller lâret diwar e benn ez eo an hini bravañ hag an hini plijusañ d'an daoulagad e-touesk ar c'halvarioù a eil renk. Ne c'heller ket ijinañ gwelloc'h lec'hiadur eus an tudennoù kenetrezo nag eus un drolinenn ken marzhus. Ar sichenn a zo daou mell tric'horn oc'h ober anezhi, an eil war egile ha kornioù an hini a-us en em gav e-kreiz kostezioù an hini dindan. Tro-dro d'an hini a-us en em gav an ebestel, staliet war marmouziged, war daou live evit lakaat buhez d'an hollad.

Ar pep brasañ eus ar marmouziged a zalc'h gitonioù a red war voger ar sichenn. Ar re-mañ a oa warno gwechall, sur a-walc'h, skrivadurioù e liv met ne chom roud ebet eus outo hiziv an deiz.

E-harz ar groaz, eus tu ar c'hornôg, e weler Itron Varia an Druez o terc'hel korf he mab, unan eus ar Merc'hed Santel a zo d'he heul. Uheloc'h ha war daou live ez eus div Blac'h Santel all ha Sant Yann an abostol. War an tu-gin e weler ar Werc'hez o terc'hel ar mabig Jezuz war

No dorso da cruz vese a Santísima Virxe sostendo o Neno Xesús nos brazos; máis arriba, María Madalena cun frasco de aromas e, no cumio, detrás do crucifixo, o noso Señor resucitado.

Os ladróns, sobre todo o da esquerda, retórcense en estrañas convulsións, e hai poucas esculturas modernas que terían a ousadía e a habilidade necesarias para tratar os corpos humanos como o fixo o vello imaxineiro do século XVI.»

Se Jean-Marie Abgrall data o calvario no século XVI, Yves-Pascal Castel, especialista actual en monumentos relixiosos do Finistère, indica nun documento publicado en 2014 no *Boletín da Sociedade Arqueolóxica do Finistère* que podería ser máis antigo:

«Obsérvase en primeiro lugar que aquí se exalta o granito e non a pedra de kersanton, utilizada na estatuaria de tantos calvarios. Tal predominio do granito é unha proba da antigüidade da obra, que pode datarse a mediados do século XV. Estamos na época do famoso calvario de Tronoën, xoia escultórica do País Bigouden, considerado con razón o calvario monumental máis antigo de Bretaña.»

UN CALVARIO POLICROMADO

Noutro documento de 1892, J.-M. Abgrall, ao falar do calvario de Kilinenn, di:

«Os restos de pintura conservados nas estatuas, sobre todo nos pregues das súas vestiduras, indican que primitivamente todo este calvario estivo pintado e dourado... Na Idade Media, como no tempo da Grecia antiga, apreciábase a arquitectura policromada.»

Este testemuño é importante, pois o tempo continuou a súa obra desde 1892 e hoxe esas pegadas desapareceron, por desgraza, case por completo. J.-M. Abgrall continúa:

«Non me desagradaría ver o admirable calvario de Kilinenn coas súas antigas iluminaduras.»

Efectivamente, debía ser magnífico, mais hoxe non está en consonancia coas tendencias actuais.

UNHA RESTAURACIÓN

O calvario foi obxecto dunha restauración a finais de 2018 e comezos de 2019. Esta intervención seguiu á

he divrec'h. Uheloc'h emañ Madalen ganti ur vured dour c'hwezh-vat en he dorn. Tre ba' laez, a-dreñv d'ar groaz e weler Hon Salver, deuet da vev en-dro. Al laeron, dreist-holl hini an tu kleiz, a zo torret o c'horfoù en un doare sabatuus. N'eo ket niverus ar gizellerien a-vremañ a gredfe hag a vefe barrek a-walc'h evit labourat korfoù tud evel m'en deus graet ar c'hozh kizeller eus ar XVI kantved.»

Emaomp o paouez dizoleiñ emañ Jean-Marie Abgrall o teiziañ ar c'halvar er XVI kantved, Yves-Pascal Castel, arbennigour a-vremañ war ar savadurioù relijiel a lâr deomp en ur pennad bet embannet e 2014 er «Bulletin de la Société Archéologique du Finistère» e c'hellfe bezañ koshoc'h:

«Merzhout a raimp da gentañ eo ar greunvaen a zo bet labouret amañ ha n'eo ket ar c'hersanton, evel m'eo bet graet war delwennoù kement a c'halvarioù. Ur brouenn eo, anat, eus kozhni ar savadur-mañ a c'hell bezañ deiziet e kreiz ar XV kantved. Emaomp aze da goulz savidigezh kalvar ken brudet Tronoan, unan eus bravañ hollad a gizelladurioù ar Vro Vigoudenn, a zo meneget, gant gwir abeg, evel ar c'hoshañ kalvar a vent vras.»

UR C'HALVAR LIESLIV

En ur pennad all eus 1892 e lâr J.M. Abgrall, o komz eus kalvar Kilinenn:

«Roudoù liv miret war an delwennoù, dreist-holl e plegoù o dilhad, a ziskouez splann e oa livet hag alaouret holl ar c'halvar-mañ er penn kentañ... Er Grennamzer, evel en amzerioù bro C'hres gwechall-gozh, e plije d'an dud an arkitektouriezh liesliv.»

Pouezus eo an testeni-se eus 1892, rak kendalc'het en deus an amzer d'ober e reuz abaoe ha, hiziv an deiz, siwazh deomp ne chom, koulz lâret, netra eus ar roudoù-se. Kendalc'h a ra J.M. Abgrall gant e skrid:

«Ne zisplijfe ket din gwelet kalvar Kilinenn ken kaer-se gant e livadurioù a orin.»

Gwir eo, n'eus douetañs ebet, e oa ar c'halvar livet holl evelse bamus da welet, met n'eo ket ken ba' spered an amzer.

RENEVEZIDIGEZH

Labourioù a zo bet graet war ar c'halvar eus miz Here 2018 betek miz Genver 2019. Graet e oant bet da heul al

restauración da capela adxacente (2013-2017). Consistiu esencialmente no repicado e recheo das xuntas dos distintos bloques de pedra da base, na corrección de pequenos traballos realizados anteriormente con técnicas duradeiras, na substitución de pedras excesivamente degradadas polo paso do tempo e, sobre todo, na limpeza de mofos e liques que dificultaban a lectura de certos elementos.

UNHA ESTRELA DE DAVID

A maceira deste calvario está composta por dúas bases triangulares imbricadas, cuxas puntas do triángulo superior se sitúan no centro dos lados do triángulo inferior, formando así unha estrela de seis puntas, unha estrela de David. Esta simboloxía remítenos ao rei David e á liñaxe de Cristo.

AS ESTATUAS

As corenta e sete figuras representadas neste monumento —contando anxos, marmousets, ménsulas e outras cariátides— só se descobren progresivamente ao rodealo. Unha visión de conxunto permítenos observar que no primeiro nivel, o triángulo inferior, se atopan os doce apóstolos dispostos en dous niveis, colocados sobre marmousets ou cariátides.

No segundo nivel, o triángulo superior, atopamos unha Lamentación ou Piedade con catro personaxes. No terceiro nivel, na parte baixa do fuste central, aparecen tres estatuas femininas, entre elas unha Virxe coroada co Neno. No cuarto nivel, ao pé da cruz, sitúanse a Virxe e san Xoán ao oeste, e María Madalena ao leste; finalmente, no cumio, Cristo na cruz ao oeste e Cristo resucitado ao leste. Non esquecemos os fustes dos ladróns, ben visibles á dereita e á esquerda do fuste principal.

A PIEDADE OU LAMENTACIÓN

Esta Piedade está situada na punta oeste do triángulo superior. Componse de catro personaxes: a Virxe acaba de recibir o corpo do seu fillo baixado da cruz. Está rodeada por san Xoán, o apóstolo benquerido, que sostén

labourioù bras a oa bet graet war ar chapel etre 2013 ha 2017. Adjuntet eo bet mein ar sichenn, da virout na yafe an dour enni. Adgraet eo bet ivez, gant doareoù ha dafar a-vremañ, al labourioù bihan a oa bet graet, a-wechoù gant dizampartiz, a-hed ar c'hantvedoù. Lod eus ar mein aet re zivalav gant tagadennoù an amzer a zo bet cheñchet. Met dreist-holl eo bet gwalc'het ar monumant a-bezh gant dour zomm ha broustoù soupl, doujus ouzh ar greunvaen, evit naetaat ar man hag ar c'henvi a vire da welet sklaer munudoù eus delwennoù zo.

STEREDENN DAVID

Daou dric'horn a ya d'ober sichenn ar c'halvar. Begoù tric'horn an nec'h en em gav e kreiz kostezioù tric'horn an traoñ. Stummañ a reont evel-se ur steredenn c'hwec'h brec'h, Steredenn David. Ur arouez anat da gas soñj deomp eus ar roue David hag eus hendadoù ar C'hrist.

AN DELWENNOÙ

Ar seizh skeudenn ha daou-ugent kizellet war ar savadur-mañ, en ur gontañ an aeligoù, ar marmouziged, ar c'hariatidennoù ne vezont gwelet nemet tamm-ha-tamm en ur dreiñ tro-dro d'ar c'halvar. Un taol-lagad hollek memes tra a ziskouez deomp e kaver en estaj kentañ, war an tric'horn izelañ, an daouzek abostol war daou live. Staliet int war marmouziged pe gariatidennoù. War an eil estaj, an tric'horn uhelañ eta, e kavomp an Druezegezh pe ar Pieta gant peder zudenn. Evit an trede live, war al lodenn izel eus ar peul kreiz, e kaver teir flac'h, ur Werc'hez kurunennet ar Mabig Jezuz ganti, unan anezho. Gant ar pevare live, e-harz ar groaz, en em gav ar Werc'hez ha Sant Yann eus tu ar c'hornôg ha Mari-Madalen eus tu ar reter hag evel-just tre ba'al laez, Jezuz kroazstaget eus tu ar c'huzh-heol ha Jezuz deuet da vev en-dro eus tu ar sav-heol.

AN DRUEZEGEZH PE PIETA

An Druezegezh a zo lec'hiet war beg kuzh-heol an tric'horn uhelañ. Peder zudenn a ya d'ober anezhi. Ar Werc'hez a zo o paouez degemer korf he mab nevez diskennet diwar ar groaz. Sant Yann, an abostol muiañ-karet, a zo en he c'hichen o terc'hel peg e brec'h Jezuz gant e zorn dehou, p'emañ Mari-Madalen eus an tu all o sikour

firmemente o corpo de Cristo coa man dereita, e por María Madalena, que o sostén coa man esquerda. Esta última é perfectamente recoñecible grazas ao frasco de aromas que depositou aos pés de Xesús e polos seus longos cabelos. O frasco de aromas lémbranos o perfume co que lavara os pés de Cristo antes de secalos cos seus cabelos.

Atopámonos aquí, nesta parte do calvario, orientados cara ao oeste e, polo tanto, en Bretaña, expostos aos ventos dominantes, ás inclemencias do tempo e á chuvia. Leva xa cincocentos cincuenta anos sufrindo o embate dos elementos, polo que non é estraño que a pedra se fose erosionando pouco a pouco. As outras caras do calvario padeceron menos a presión do tempo e están, en xeral, mellor conservadas.

O FUSTE CENTRAL

Xusto por riba da Piedade, no terceiro nivel, vemos dúas figuras femininas que parecen ser María Salomé e María Jacobé. Estas dúas Marías, nais entre ambas de cinco apóstolos, terían fundado, segundo a tradición, Saintes-Maries-de-la-Mer, vila da Camarga, preto de Arlés.

derc'hel anezhañ gant he dorn kleiz. N'eus douetañs ebet da anavezout anezhi pa weler ar vuredig dour c'hwezh-vat bet lakaet ganti e harz treid Jezuz ha pa seller ouzh he blev hir. Kas a ra soñj deomp p'he doa gwalc'het treid Jezuz gant an dour c'hwezh-vat-se ha sec'het anezho goude-se gant he blev.

E tu kornôg ar c'halvar emaomp amañ hag, e Breizh emaomp, e tu an avelioù pennañ eta, e tu ar glav, e tu ar c'horventennoù. Pemp kant hanter-kant bloaz emañ ar c'halvar-mañ dindan ar seizh amzer ha n'eo ket souezhus tamm ebet en dije ar mein gouzañvet dirak kement a dagadennoù. Tu reter ar c'halvar n'en deus ket gouzañvet kement a zo chomet en ur stad gwelloc'h.

AR PEUL KREIZ

Dres uc'h an Druezegezh, en trede estaj, e weler delwenn div vaouez. Krediñ a reer eo Mari Salome ha Mari Jakobe a zo bet kizellet aze. Mammoù int o div da bemp abostol en holl ha ganto eo e vije bet krouet ar gêriadenn vrudet e-kichen Arles, e Camargue, e-lec'h ma vez lidet hiziv an deiz, bep bloaz, pardon ar Jitaned: les Saintes Marie de la Mer.

Ao mesmo nivel ca estas dúas Marías, pero no lado leste, atopamos unha magnífica Virxe coroada co Neno.

No nivel superior, o cuarto, estamos ao pé da cruz e non sorprende atopar a María, nai de Cristo, e a Xoán. Son os dous personaxes que habitualmente aparecen neste lugar en todos os calvarios, pois permaneceron ao pé da cruz ata a morte de Xesús. Ao mesmo nivel que María e Xoán, pero ao leste, do lado da resurrección, atopamos a María Madalena co seu frasco de aromas na man e os seus longos cabelos. É a primeira en atopar o sepulcro baleiro na mañá de Pascua e sempre a primeira en ver a Cristo resucitado.

CRISTO NA CRUZ

No derradeiro nivel, no cumio do fuste, Cristo está na cruz no lado oeste, o lado do solpor, o lado da morte. Cristo viste un pano de pureza e parece sereno. Distínguese claramente a coroa de espiñas na súa cabeza. A cada lado, un anxo hematóforo recolle en copas o sangue que mana das feridas provocadas polos cravos nas mans. O anxo da esquerda, visible na fotografía, sostén na man esquerda unha segunda copa para recoller o sangue que brota da ferida do costado causada pola lanzada do soldado romano que quixo asegurarse da morte de Xesús.

No cumio do fuste apréciase o *titulus* coas letras INRI (Xesús de Nazaret, rei dos xudeus).

CRISTO RESUCITADO

No lado leste, o lado onde sae o sol cada mañá, Cristo aparece resucitado. Continúa vestido cun pano de pureza, pero leva ademais unha vestimenta aberta. Coa man dereita móstranos a ferida deixada pola lanzada no costado, e coa man esquerda, coa palma cara adiante, convídanos a observar a marca do cravo da crucifixión e a asegurarnos de que se trata realmente del.

Este fuste central ten sección cadrada ao saír do triángulo superior; un metro máis arriba vólvese octogonal e, máis arriba aínda, circular. Trátase, evidentemente, de símbolos: o cadrado, forma imperfecta, representaría a terra; a sección octogonal, forma mellorada respecto da anterior, podería asimilarse ao purgatorio; e a sección circular, forma perfecta, representaría o paraíso.

Er memes live hag an div Vari-se, met e tu ar reter, e weler ur Werc'hez kurunennet ganti ur mabig Jezuz war he divvrec'h.

El live uheloc'h, emaomp bremañ e-harz ar groaz, n'omp ket souezhet tamm ebet oc'h adkavout Mari, mamm Jezuz, ha Yann. Adkavout a reer an div dudenn-se e traoñ ar groaz war kement skeudenn, paper pe vaen, a denn d'an darvoud. Chomet e oant aze betek m'en dije graet e lietez diwezhañ, betek marv ar C'hrist. War ar memes live hag an daou-mañ, met war-zu ar reter e kaver Mari-Madalen, o terc'hel he buredig dour c'hwezh-vat gant he dorn dehou; gwelet a reer ivez eo hir he blev. Homañ eo a gavo goullo ar bez ar Sul Fask hag hi ivez e vo an hini gentañ da gejañ gant Jezuz deuet da vev en-dro.

AR C'HRIST KROAZSTAGET

Tre ba' al laez, e penn uhelañ ar peul, e welomp ar C'hrist kroazstaget e tu ar c'hornôg, e tu ar c'huzh-heol, e tu ar marv. N'eus nemet ur barlennwisk warnañ ha seblantout a ra seder. Merzhout a reomp ar gurunenn spern war e benn. A bep tu ez eus un ael evit dastum en ur gip ar gwad o tiverañ eus ar gloazioù. An ael a zo war an tu dehou avat, a zo gantañ div gip, unan evit ar gwad o tiverañ eus gouli

OS LADRÓNS

Os dous ladróns, Dimas, o bo ladrón, e Xestas, o mal ladrón, non están cravados como Xesús, senón atados con cordas. Son representados en posicións acrobáticas. Os escultores conseguiron, cos seus cinceles, facernos sentir o seu sufrimento e o seu suplicio. Están literalmente retortos pola dor, cun realismo impresionante. As cordas que os atan aos seus patíbulos están tan finamente esculpidas que se distinguen mesmo os nós... e todo iso en granito.

Como indica Y.-P. Castel, a maioría dos visitantes quedan hipnotizados por estes desgraciados, e cita o abade Jean Feunteun:

«O bo ladrón fai o esforzo de erguer o rostro cara a Xesús. O outro ten a cabeza cara atrás. A fixación dos brazos e das pernas é visible. As pernas esquerdas están dobradas, liberadas do lazo que as suxeitaba ao patíbulo. Cada un viste un calzón, cos sexos apoiados. Fermosas anatomías.»

an dorn hag unan all evit dastum ar gwad o strinkañ eus gloaz ar c'hostez graet diwar taol goaf ar soudard roman evit gwiriekaat hag-eñ e oa marv-mik Jezuz.

Uheloc'h c'hoazh evit penn ar C'hrist e welomp ar giton kizellet warnañ al lizherennoù INRI (Jezuz eus Nazareth, Roue ar Yuzevien).

AR C'HRIST DEUT DA VEV EN-DRO

Eus tu ar reter, tu ar sav-heol, al lec'h ma sav an heol bep mintin, eo deuet Jezuz da vev en-dro. Ar barlennwisk a zo atav warnañ met ur pezh-dilhad hir a-walc'h ha digor a zo ouzhpenn. Gant e zorn dehou e tiskouez deomp ar gouli graet gant an taol goaf war ar c'hostez ha gant e zorn kleiz e tiskouez mat toull an tach e kreiz e balv, un doare da wiriekaat eo eñ, Jezuz a zo aze dirazomp.

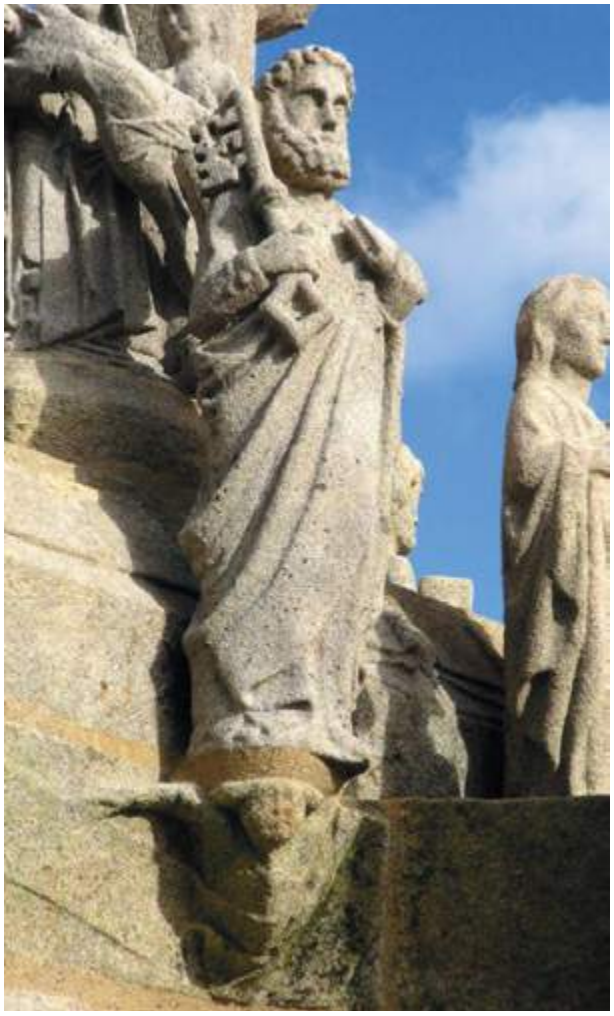
Troc'h ar peul kreiz pa zeu er-maez eus an tric'horn a zo karrez, ur metr bennak uheloc'h e teu da vezañ eizhkornek, un tammig uheloc'h c'hoazh e teu da vezañ ur c'helc'h. Marteze eo un doare da lakaat ac'hanomp d'en em soñjal war an hent d'ober evit mont eus an douar, ar c'harrez, d'ar purgator, an eizhkorn stummet gwelloc'h, evit tizhout ar pezh na c'hell netra bezañ dreist dezhañ, ar baradoz, skeudennet deomp amañ gant stumm ar c'helc'h.

AL LAERON

An daou laer, Dismas al laer mat, ha Gesmas al laer fall n'int ket bet staget gant tachoù met gant kerdin. An doare m'int bet kizellet a ziskouez mat pegement e c'houzañvont, difarlinket int gant ar boan, en em weañ a reont gant an droug. Deuet eo a-benn ar c'hizeller da lakaat ac'hanomp da ebarzhañ santadurioù an daou laer. Ken fin eo kizellet ar c'herdin ken e c'heller gouzout peseurt doare skoulm a zo bet graet evit stagañ anezho ha koulskoude... greunvaen eo. Evel ma lâr deomp Y.P. Castel: chom a ra ar weladennerien teoget gant al laeron-se. Menegiñ a ra komzoù an abad Jean Feunteun:

«Al laer mat a ra ar striv da sevel e benn war-zu Jezuz. An hini all a zalc'h e benn en a-dreñv. An doare m'eo staget o divvrec'h hag o divesker a weler splann. Pep gar zehou a zo pleget, aet kuit eus al liamm a stage anezhi ouzh ar peul. Gwisket int o-daou pep a vragoù-dindan leuniet mat gant o stal. Pebezh korfadurezh.»

OS APÓSTOLOS



Para permitir ao público recoñecer as estatuas, os artistas adoptaron moi cedo o costume de lles engadir un atributo. Xa vimos que María Madalena é recoñecible polos seus longos cabelos e polo seu frasco de aromas. Os apóstolos de Kilinenn son identificables, na súa gran maioría, grazas a este procedemento. Comezaremos por Pedro e, xirando en sentido contrario ás agullas do reloxo, evocaremos cada un dos doce apóstolos ao redor do monumento.

1. San Pedro

O primeiro dos apóstolos é facilmente recoñecible pola gran chave que sostén coa man dereita e que descansa sobre o seu ombreiro. O paletón está finamente cinzelado para lle permitir abrir a porta do paraíso. Coa man esquerda sostén un libro pechado. O seu cabelo e a súa barba son rizados, e o drapeado do seu manto está delicadamente traballado. Apóiase nun marmouset que sinala cunha man unha filacteria, hoxe desprovista de toda escultura e inscrición, pero que orixinariamente debía levar unha cita pintada. Estas filacterias ou *tituli* aparecen xunto a cada apóstolo e é probable que, como noutros calvarios, contivesen o texto do «Credo», tamén chamado «Símbolo dos Apóstolos».

2. San André

André é irmán de Pedro e aquí atópanse moi próximos. Sostén coas dúas mans a cruz de san André, a cruz en forma de X, que lembra, segundo a tradición, a forma da cruz na que foi martirizado.

AN EBESTEL

Evit d'an dud anavezout an delwennoù o deus kemeret an arzourien ar boaz abaoe pell zo da lakaat d'o heul un arouez bennak. Gwelet hon eus c'hoazh uheloc'h e c'hellemp bezañ sur e oa Mari-Madalen a oa dirazomp dre m'he doa blev hir ha dre ma welemp ur vuredig dour c'hwezh-vat en un tu bennak warni. Gant ar mod-se eo e c'hellomp anavezout pep hini eus an daouzek abostol rak pep hini anezho, war-bouez unan pe zaou, a zo sklaer an arouez-se warno. Krogiñ a raimp gant Pêr hag o vont a-enep tro an heol e venegimp pep hini anezho en ur ober tro ar savadur.

1-Sant Pêr

Penn an ebestel a zo aes da anavezout gant ar mell alc'hwez a zo gantañ en e zorn dehou ha dalc'het gant e skoaz. Ar penn-alc'hwez a zo bet kizellet en ur mod munut evit ma c'hellje digeriñ dor ar baradoz. Ul levr seret a zalc'h gant e zorn kleiz. E vlev hag e varv a zo rodellet, plegoù e zilhad kizellet brav. Staliet eo bet war ur marmouzig a ziskouez gant e zorn dehou ur filakter, ur giton. Hiziv an deiz eo goullo ar filakter-se, n'eus netra warnañ. Morse n'eus bet un dra bennak kizellet warnañ met da grediñ 'zo e oa bet, er penn kentañ, livet ur bedenn warnañ. Filakterioù evel-se a zo e-kichen pep abostol hag e c'heller soñjal, evel ma c'hoarvez war kalvarioù all, eo ar c'hredo anavezet c'hoazh dindan an anv a «Arouez an ebestel» a oa livet warno.

2-Sant Andrev

Andrev a zo breur da Bêr ha stok ha stok en em gavont amañ. Derc'hel a ra gant e zaouarn kroaz Sant Andrev, ur groaz stumm un X, a oa hervez an hengoun, tres ar groaz e oa bet merzheriet warni.

3. Santiago o Maior

Está situado no calvario ás costas de san André. É sen dúbida o apóstolo máis célebre en Galicia. O seu nome está intimamente ligado a Compostela e aos múltiples camiños que converxen cara a ese lugar de peregrinación. Patrón dos camiñantes, sostén o seu bastón de marcha baixo o brazo dereito. Patrón dos xacobeos, distínguese a vieira que decora a bolsa que colga do seu pulso dereito.

4. San Xoán

O máis novo dos apóstolos, irmán de Santiago o Maior, é un dos poucos representados sen barba. Sostén na man esquerda unha copa que lembra o episodio no que demostrou a súa fe bebendo sen dano o veleno que lle ofreceu Aristodemo, sumo sacerdote do templo de Artemisa en Éfeso.

A ménsula que sostén a san Xoán está formada por un pequeno personaxe, co puño esquerdo na cadeira e o ín-

3-Sant Jakez Bras

Lakaet eo bet war ar c'halvar kein ouzh kein gant Sant Andrev. N'eus ket da dortal, an abostol ar muiañ anavezet e Galiza eo, ken liammet m'eo e anv gant Kompostella ha gant an hentoù niverus a gas war-zu al lec'h a birc'hirinaj ken brudet-se. Sant Patron an valeerien, e talc'h e benn-bazh ouzh e gostez. Sant Patron ar re a ya war-zu Kompostella e tiskouez ar grogen staget ouzh e yalc'h a-istribilh ouzh e arzorn dehou.

4-Sant Yannç

An hini yaouankañ e-touesk an ebestel, breur eo da Sant Jakez Bras hag an hini nemetañ, pe dost, eus an ebestel da vezañ diskouezet deomp divarv. Derc'hel a ra en e zorn kleiz ur gib evit hon lakaat da soñjal en doa diskouezet e c'halloudoù en ur evañ, hep gouzañv an disterañ, an ampoezon a oa bet roet dezhañ gant Aristodem, person meur an templ Artemis en Ephese.

dice dereito sinalando unha ampla filacteria de pregues flexibles, cuxo texto era lexible antes de que o calvario perdese a súa policromía.

5. San Mateo

Esta estatua non presenta un atributo claro, polo que non pode identificarse con total certeza. Con todo, Mateo, como un dos catro evanxelistas, forma parte dos apóstolos máis importantes. Antes de seguir a Xesús, fora recadador de impostos ao servizo dos romanos.

6. Santiago o Menor

Segundo a lenda, Santiago o Menor, primeiro bispo de Xerusalén, foi precipitado desde o alto do pináculo do templo. Ao non morrer pola caída, os seus verdugos rematárono cun pau de bataneiro, empregado para curtir coiro ou golpear tecidos para abrandalos. Este instrumento, de forma particular, distínguese claramente na estatua.

Ar marmouzig a zalc'h Sant Yann a zo un dudenn vihan, e veilh-dorn kleiz ouzh e lez hag e viz-yod dehou o tiskouez war ur giton ledan un destenn, diverket bremañ, a oa skrivet aze da vare ma oa c'hoazh liesliv ar c'halvar.

5-Sant Vazhev

Ne gaver arouez sklaer ebet war an delwenn-mañ met Mazhev a zo unan eus an Avielerien, un abostol a-bouez eta. Tailhanter e oa evit ar Romaned a-raok dont da vezañ unan eus diskiblien Jezuz.

6-Sant Jakez Bihan

Hervez an hengoun e oa Jakez eskob kentañ Jeruzalem ha lakaet e oa bet da gouezhañ eus laez an templ. O welet ne oa ket marv-mik c'hoazh goude ar mell lammse e kemeras e enebourien ur seurt golvazh kamm, kavet ganto e traoñ ar voger. Ar golvazh kamm-se eo emañ Jakez o terc'hel gant e zorn kleiz.

7. San Filipe

San Filipe sitúase ás costas de Santiago o Menor, o que non é casual, pois eran moi próximos. Sostén o seu atributo, unha cruz latina de longo mastro, coa man esquerda.

8. San Bartolomeu

Dispón dunha estatua independente. Sostén na man dereita o coitelo co que foi esfolado vivo durante o seu martirio. Na man esquerda advírtese un libro-cinto, é dicir, un libro cunha dobre cuberta para protexelo durante os desprazamentos. Hoxe só se conservan vinte e tres exemplares coñecidos deste tipo de libros, que tiveron o seu apoxeo no século XV antes de que a imprenta (Gutenberg, cara a 1450) se impuxese definitivamente.

9. Santo Tomé

A súa estatua tamén é independente. Sostén unha escuadra na man dereita, pois é o patrón dos arquitectos e dos canteiros.

10. San Simón

Sostén na man dereita a serra que lembra que foi serrado durante o seu martirio.

11. San Xudas, tamén chamado Tadeo

Exhibe na man dereita a alabarda, instrumento do seu suplicio.

12. San Matías

Con este santo, que ocupou o lugar de Xudas, péchase a ladaíña dos apóstolos.

MIRADAS EXTERIORES

Numerosos artistas interesáronse polos segredos e a beleza de Kilinenn. Moitos apaixonados souberon describilo, interpretalo e ofrecernos as explicacións necesarias para unha correcta comprensión. Xa citamos algúns deles anteriormente. Tamén pintores souberon

7-Sant Fulup

Emañ Sant Fulup kein ouzh kein gant Sant Jakez bihan ha n'eo ket dre zegouezh rak o oa an daou-se tost an eil d'egile. Derc'hel a ra ar groaz latin, un troad hir outi, gant e zorn kleiz. E arouez voaz eo.

8-Sant Barteleme

Ar gontelas a servijas d'e enebourien d'e ziskroc'henañ ez-vev a zo gantañ en e zorn dehou. En e zorn all e weler ul levr-gouriz. Evit ar seurt levrioù-se e veze lakaet un eil golo lêr kalz ledanoc'h evit an hini kentañ e-sell da zastum anezhañ ha mont gantañ dindan ar seizh amzer dalc'het gant an dorn pe staget ouzh ar gouriz. Ne chom hiziv an deiz nemet teir skouerenn war'n-ugent eus levrioù a seurt-se er mirdioù. Graet e oant bet dreist-holl er XV kantved betek ma vije deuet al levrioù moulet (Gutenberg 1450) da gemer plas al levrioù dornskrivet.

9-Sant Tomaz

Tomaz, an den na gred nemet pezh a wel, a zo patron an arkitektourien hag ar gizellerien ha derc'hel a ra ur skouer en e zorn dehou.

10-Sant Simon

Lakaet e oa bet Sant Simon etre div blankenn dalc'het mort hag heskennet e oa bet gant an heskenn a zo gantañ en e zorn dehou.

11-Sant Jude pe Tade

Diskouez a ra an halebard en deus servijet d'e verzheriañ gant e zorn dehou.

12-Sant Matiaz

Gant ar sant-mañ, en deus kemeret plas Judas, eo echu ganeomp tro ar c'halvar ha war un dro tro an ebestel.

UR SELL DIAVAEZ

Niverus eo an arzourien a zo deuet mare pe vare da glask dizoleiñ sekredoù ha kaerderioù hor c'halvar. Niverusoc'h c'hoazh an dud entanet ha pitilh gant arz ar mare-se o

Antigo calvario de Killinen, preto de Quimper. Yan'Dargent
Kalvar kozh Killinen, e-kichen Kemper. Yan'Dargent

contemplalo e plasmar a súa visión no lenzo. Só mencionaremos aquí a Yan'Dargent, pintor bretón, cuxa obra (1893) se expón no Museo de Belas Artes de Quimper baixo o título:

Antigo calvario de Killinen, preto de Quimper. Yan'Dargent.

deus gouezet lenn anezhañ, displegañ anezhañ ha reiñ deomp peadra da gompren pegen pinvidik eo. Un nebeud anezho a zo bet meneget amañ. Livourien ivez zo deuet da dreiñ tro-dro dezhañ evit diskouez deomp o doare da gejañ gantañ. Ne raimp anv amañ nemet eus Yan'Dargent, ul livour eus ar vro, a zo e daolenn (1893) diskouezet e Mirdi an Arzoù-Kaer e Kemper dindan an titl:

Kalvar kozh Killinen, e-kichen Kemper. Yan'Dargent.

Grupo de mariñeiros-pescadores equipados con flotadores de salvamento. Abrigo do mariñeiro de Audierne, 1906

Groupe de marins-pêcheurs équipés de flotteurs de sauvetage. Abri du marin d'Audierne, 1906

castellano

PANORÁMICA DO FONDO FOTOGRÁFICO JACQUES DE THÉZAC NO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN

APERÇU DU FONDS PHOTOGRAPHIQUE JACQUES DE THEZAC AU MUSEE DEPARTEMENTAL BRETON

Sarah Le Berre

Responsable de coleccións

Responsable des collections. Musée départamental breton

A comezos do século XX, Jacques de Thézac (1862-1936), creador dos abrigos do mariñeiro, consagrou a súa vida a mellorar as condicións de vida e de traballo dos pescadores. Fotógrafo de grande talento, documentou o seu labor e reuniu unha importante colección de placas de vidro, un dos primeiros soportes fotográficos, eminentemente fráxil. As súas magníficas imaxes introdúcennos na comunidade da xente do mar, expertos navegantes e profundos coñecedores do litoral bretón. Nos numerosos retratos, as miradas fixas cara ao obxectivo atravesan o paso dos anos e conmóvennos pola súa proximidade. Do mesmo xeito que os movementos suspendidos captados pola fotografía, son mensaxeiros de emocións, de fraxilidade e de determinación: un vínculo sensible a través do tempo.

O Museo Departamental Bretón conserva hoxe 4.227 placas de vidro procedentes do fondo fotográfico Jacques de Thézac, principalmente negativos orixinais. Ingresadas nas coleccións do museo en 1988, foron daquela obxecto dun importante traballo de inventario e documentación. O historiador Frédéric Tanter dedicou así varios meses á análise minuciosa das imaxes para identificar os lugares, os temas representados e as datas de toma, consultando en particular as postais editadas por Jacques de Thézac en vida, as copias con lendas e os arquivos dispoñibles sobre os portos do Finisterre a comezos do século XX.

Au début du 20e siècle, Jacques de Thézac(1862-1936) , créateur des abris du marin, consacre sa vie à améliorer les conditions de vie et de travail des pêcheurs. Talentueux photographe, il documente sa démarche et constitue une importante collection de plaques de verre, l'un des premiers supports photographiques, éminemment fragile. Ses magnifiques clichés nous font entrer dans la communauté des gens de mer, navigateurs experts, connaisseurs aguerris du littoral breton. Dans les nombreux portraits, les regards fixés vers l'objectif traversent l'épaisseur des années et nous bouleversent par leur proximité. Comme les mouvements suspendus captés par la photographie, ils sont messagers d'émotions, de fragilité, de détermination : un lien sensible à travers le temps.

Le Musée départemental breton conserve aujourd'hui 4227 plaques de verre issues du fonds photographique Jacques de Thézac, principalement des négatifs originaux. Entrées dans les collections du musée en 1988, elles font alors l'objet d'un important travail d'inventaire et de documentation. L'historien Frédéric Tanter a ainsi consacré plusieurs mois à l'analyse attentive des images pour identifier les lieux, les sujets représentés, et les dates de prises de vue, en compulsant notamment les cartes postales éditées par Jacques de Thézac de son vivant, les tirages légendés, et les archives disponibles sur les ports finistériens au début du 20è siècle.

Neno pequeno remando á godille. Fronte ao Abrigo do mariñeiro de Sainte-Marine, 1910

Jeune enfant à la godille. Devant l'Abri du marin de Sainte-Marine, 1910

François Folgoas, vencedor da carreira de velocidade vestido. Le Guilvinec, domingo 6 de setembro de 1903

François Folgoas, vainqueur de la course de vitesse habillée. Le Guilvinec, dimanche 6 septembre 1903

Mozos grumetes lanzándose á auga desde o dique. Île-de-Sein, cara a 1920
Jeunes mousses plongeant de la digue. Île-de-Sein, vers 1920

Este traballo continuou ao longo dos anos por parte do museo, sendo a dixitalización en alta definición das placas de vidro a que permite acceder ás imaxes sen necesidade de manipulalas. Estas fotografías están accesibles para todos no portal web do museo, que continúa o seu labor de documentación das imaxes. As achegas dos internautas son benvidas para afondar aínda máis na identificación dos lugares ou das persoas representadas. Unha parte do fondo Jacques de Thézac, composto no momento do seu falecemento por 8.000 placas de vidro, atópase así mesmo dispersa en mans de particulares ou coleccionistas. Xa se trate de placas orixinais ou de copias en papel, o seu coñecemento permite igualmente ao museo documentar mellor a súa colección, en beneficio de todos.

Ce travail a été poursuivi au fil des années par le musée, la numérisation en haute définition des plaques de verre donnant accès aux images sans avoir à les manipuler. Ces clichés sont accessibles à tous sur le portail internet du musée, qui poursuit sa mission de documentation des images. Les contributions des internautes sont bienvenues pour approfondir encore l'identification des lieux ou personnes représentées. Une partie du fonds Jacques de Thézac, constitué à son décès de 8000 plaques de verre, est également dispersée chez des particuliers ou des collectionneurs. Qu'il s'agisse de plaques de verre originales ou de tirages papier, leur connaissance permet également au musée de mieux documenter sa collection, au bénéfice de tous.

Matrimonio acomodado en Ploaré cara a 1890. FOTOGRAFÍA: JEAN-MARIE VILLARD. COLECCIÓN PARTICULAR
Mariage aisée à Ploaré vers 1890 ; PHOTO JEAN-MARIE VILLARD COLL. PART.

castellano

A INCANDESCENCIA BORDADA DOS TRAXES DE PLOARÉ

L'INCANDESCENCE BRODEE DES COSTUMES DE PLOARÉ

Jean-Pierre Gonidec

Museo departamental bretón. Responsable das coleccións textiles.
Conservador das coleccións

Musée départamental breton. Chargé des collections textiles.
Régisseur des collections

O museo do departamento bretón presenta regularmente as modas vestimentarias de Bretaña e do Finisterre. En 2026, o territorio agrícola arredor de Douarnenez ponse en valor. As incandescencias dos traxes de Ploaré descóbrense alí acompañadas de fotografías nas que os habitantes se presentan coas súas mellores galas.

Bretaña é célebre polos seus traxes tradicionais de formas e cores variadas. Doadamente recoñecibles, ocupan un lugar destacado para ilustrar a rexión, presentar os festivais de verán ou para promocionar produtos de consumo con resonancia local. O seu uso primario foi moi distinto: destinados a protexer os corpos humanos que os animan, os vestidos de Bretaña proxectaban a imaxe que desexaba ou debía mostrar quen os levaba. Este traxe, chamado ás veces a "tarxeta de identidade dos bretóns", ofrecía varios niveis de lectura, desde unha información xeral ata indicacións moi persoais. A posibilidade ou non de descifrar a información dependía dos coñecementos do «lector». Era posible afondar no coñecemento comparando os ínfimos detalles concibidos polos xastres e os bordadores. Estas últimas informacións, que só concernían aos membros do territorio, eran tamén as máis difíciles de ler. Todo iso establecíase e modificábase en función da evolución, dos individuos, das xeracións, dos acontecementos da vida e da estética. A cada moda, o seu gusto polo belo e polo axeitado. Polo tanto, dun territorio a outro, segundo a ornamentación vixente, pero

Le musée département breton présente régulièrement les modes vestimentaires de Bretagne et du Finistère. En 2026, le terroir agricole autour de Douarnenez est mis en valeur. Les incandescences des costumes de Ploaré s'y découvrent accompagnées de photographies où les habitants se présentent sous leurs plus beaux atours.

La Bretagne est célèbre pour ses costumes traditionnels aux formes et aux couleurs variées. Facilement reconnaissables, ils se trouvent en bonne place pour illustrer la région, présenter les festivals de l'été ou pour vanter des produits de consommation à consonance locale. Leur utilisation première fut tout autre : destinés à protéger les corps humains qui les animent, les vêtements de Bretagne projetaient l'image que souhaitait ou que devait montrer celle ou celui qui le revêtait. Ce costume, appelé parfois la "carte d'identité des bretons", offrait plusieurs niveaux de lecture, allant d'un renseignement général à des indications très personnelles. La possibilité ou non de décrypter les informations dépendait des connaissances du « lecteur ». Il était possible de pousser la connaissance en comparant les infimes détails conçus par les tailleurs et les brodeurs. Ces dernières informations ne concernant que les membres du terroir, elles étaient aussi les plus difficiles à lire. Tout cela se mettait en place et se modifiait en fonction de l'évolution, des individus, des générations, des événements de la vie et de l'esthétique. À chaque mode, son goût du beau et du convenable. Donc d'un terroir à l'autre,

tamén segundo a xeración, o desciframento da información era diferente. Esta multitude de informacións así reveladas tiña as súas vantaxes, pero tamén numerosos inconvenientes que a moda globalizada, máis anónima, borrará en parte.

No fondo da baía de Douarnenez, no departamento do Finisterre, os homes ocuparon desde hai moito tempo a costa, as colinas e o campo. Dúas comunidades formáronse, cada unha cun traxe próximo pero que marca a diferenza entre os agricultores e os mariñeiros pescadores. Se o final do século XIX e mediados do século XX coñecen importantes modificacións administrativas, as modas vestimentarias permanecerán fieis aos dous tipos de corporacións implicadas.

Situada sobre o seu outeiro, dominando o porto e a baía, a antiga comuna de Ploaré singularízase polos atavíos particulares da súa poboación ata mediados do século XX. Influídos polas modas veciñas e as épocas sucesivas, estes traxes forxaron unha identidade visual forte, a pesar da sobriedade dos tocados femininos. Trátase principalmente dunha poboación agrícola. Presente nas localidades circundantes, desde a comuna de Le Juc'h, ao leste, ata a de Beuzec-Cap-Sizun, ao oeste, este traxe particularízase en cada aldea, ofrecendo unha variedade inesperada para unha pequena poboación.

Pero a moda de Ploaré crea unha ponte entre os grandes territorios do suroeste do Finisterre. A moda de Ploaré, situada na encrucillada do país Glazik do que procede, do país Bigouden do que se inspira, e do Cap-Sizun onde se instala, intégrase na Cornualla marítima polo uso do seu tocado: a *penn-sardin*. Este tocado acompáñase dun elegante atavío campesiño; une o mundo dos campesiños e o dos mariñeiros, ilustrando a mestura de moitas familias. Esta fusión dá lugar a unha creación única, recoñecible especialmente polas cores incandescentes dos seus bordados. Máis que noutros lugares, os cortes e as estruturas ornamentais antigas perduran no tempo sen impedir as transformacións.

O TRAXE DAS MULLERES

Os habitantes do porto de Douarnenez son chamados os *penn-sardin* (cabeza de sardiña) desde o século XVIII, nome dado tamén ao tocado, levado nesta comuna así como nos antigos portos do sur de Cornualla:

selon l'ornementation en vigueur, mais également selon la génération, le déchiffrage des informations était différent. Cette foule de renseignements ainsi dévoilée avait ses avantages, mais aussi de nombreux inconvénients que la mode globalisée plus anonyme, gommera en partie.

Au fond de la baie de Douarnenez, dans le département du Finistère, les hommes ont depuis longtemps investis le rivage, les collines et les campagnes. Deux communautés se sont formées portant chacune un costume proche mais marquant la différence entre les agriculteurs et les marins pêcheurs. Si la fin du 19e et le milieu du 20e siècle voient des modifications administratives importantes, les modes vestimentaires resteront fidèles aux deux types de corporations concernées.

Posée sur sa colline, dominant le port et la baie, l'ancienne commune de Ploaré, se singularise par les habits particuliers de sa population jusqu'au milieu du 20e siècle. Influencés par les modes voisines et les époques successives, ces costumes ont forgé une identité visuelle forte, malgré la sagesse des coiffures féminines. Il s'agit principalement d'une population agricole. Présent dans les bourgs environnants, de la commune du Juc'h, à l'est à celle de Beuzec-Cap-sizun à l'ouest, ce costume se particularise dans chaque village, offrant une variété inattendue pour une petite population.

Mais la mode de Ploaré crée un pont entre les grands terroirs du sud-ouest finistérien. La mode de Ploaré située au carrefour du pays Glazik dont elle est issue, du pays Bigouden dont elle s'inspire, du Cap-Sizun où elle s'installe, s'intègre à la Cornouaille maritime par l'usage de sa coiffe : la penn-sardin. Cette coiffe s'accompagne d'une élégante tenue paysanne, elle unit le monde des paysans et celui des marins, illustrant la mixité de nombreuses familles. Cette fusion aboutit à une création unique, reconnaissable notamment aux couleurs incandescentes de ses broderies. Plus qu'ailleurs, les coupes et les structures ornementales anciennes perdurent dans le temps sans empêcher les transformations.

LE COSTUME DES FEMMES

Les habitants du port de Douarnenez sont appelés les penn-sardin (tête de sardine) depuis le 18e siècle, nom donné aussi à la coiffe, portée dans cette commune ainsi que dans les ports anciens du sud de la Cornouaille de

Traxe de voda bordado, moda de Ploaré cara a 1920. COLECCIÓN DO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN; FOTOGRAFÍA: PIERRE BERTHET
Costume de mariage brodé, mode de Ploaré vers 1920. COLL. MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON ; PHOTO PIERRE BERTHET

Concarneau, a península de Crozon, Audierne, a illa Tudy ou Sainte-Marine. Pero é tamén o tocado das campesiñas de Ploaré, que acompañan o seu *penn-sardin* cun pequeno colo a xogo.

A comezos do século XX, o tocado *penn-sardin* é de tul ou de rede de algodón branco, cinguido por dous cordóns brancos que forman unha coroa. Dúas puntas elévanse e parecen flotar por enriba da caluga. Denomínanse os *chinkelloù*. Como adorno, dous fermosos alfinetes con cabeza nacarada colócanse a cada lado para manter os cordóns e os pregues. Debaixo, o cabelo recóllese ordenadamente en dúas ou tres cofias. O tocado é a peza que máis identifica a persoa que o leva. Por iso, é sensible ás evolucións. A comezos do século XX, os bordados son

Concarneau, de la presqu'île de Crozon, d'Audierne de l'île Tudy ou de Sainte Marine . Mais c'est donc aussi la coiffe des paysannes de Ploaré qui accompagnent leur penn-sardin d'un petit col assorti.

Au début du 20e siècle, la coiffe penn-sardin est en tulle ou en filet de coton blanc, ceint de deux lacets blanc formant une couronne. Deux pointes se relèvent et semblent flotter au dessus de la nuque. Elles sont dénommées les chinkelloù. . En guise d'ornement, deux belles épingles à tête nacrée sont fichées de chaque côté pour maintenir les lacets et les plis. En dessous, les cheveux sont sagement rangés dans deux ou trois bonnets. La coiffe est la pièce de vêtement qui identifie le plus la personne qui la porte. Aussi, est-elle sensible aux évolutions. Au début du 20e siècle, les

moi elaborados, presentando ás veces incrustacións de gasa. Este decorado afinarase nos períodos seguintes.

Mañchoù (corpete) bordado con motivos tradicionais de Ploaré, cara a 1910.
COLECCIÓN DO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN; FOTOGRAFÍA: PIERRE BERTHET
Mañchoù (corselet) brodé de motifs traditionnels de Ploaré vers 1910. COLL. MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON ; PHOTO PIERRE BERTHET

No século XX, o traxe componse dun corpiño (*mañchoù*) que perdeu as súas mangas a finais do século anterior. Axustado á cintura, ábrese na parte superior sobre o peiteiro do chaleco con mangas (*jiletenn*). Cortadas en pano de la merina, estas pezas adórnanse cun decorado de veludo na parte inferior das mangas e sobre o peiteiro do chaleco, así como nos bordos do corpiño. Na parte traseira deste cósese un verdugado. Este pequeno almofadado de tea sostén a saia de pano de la merina negra. Este axuste lembra a época antiga na que a saia se cortaba nun impoñente pano de la completado por dúas pesadas enaguas do mesmo material que sobresaían da saia cun peso considerable. O pano e o veludo están tinguidos de negro, unha cor de moda que se volveu máis barata grazas aos progresos da industria. Substitúen aos pesados panos de la do século XIX, azuis máis ou menos escuros ou marróns, e vermellos para os ricos traxes de voda.

Para as grandes celebracións, as mulleres máis ricas levan bordados coloridos no canto do veludo negro, agás nas mangas onde o veludo se realza cun galón de contas de acibeche ou de encaixe dourado. Os bordados compóñense de estreitas filas que alternan principalmente dous motivos que presentan unha cadea e *chevróns* multicolores. As variantes son moi discretas, pero as filas aumentan e ensánchanse en cada xeración e acaban por cubrir case todo o busto. O ton incandescente contrasta entón cos traxes escuros das que non levan bordado. Na aldea de Le Juc'h, cara a 1910, o decorado está composto principalmente por encaixes metálicos de ouro e prata chamados galóns de España, porque orixinariamente se fabricaban na rexión de Valladolid. Este encaixe acompaña motivos de cartón, laranxas ou brancos decorados con contas e lantexoulas metálicas, chamados flores de Lyon. Contas de vidro ela-

broderies sont très élaborées, présentant parfois des incrustations de gaze. Ce décor s'affinera dans les périodes suivantes.

Au 20e siècle, le costume est composé d'un corselet (mañchoù) qui a perdu ses manches à la fin du siècle précédent. Ajustant la taille, il s'ouvre en partie haute sur le plastron du gilet à manches (jiletenn). Taillées dans un drap de laine de mérinos, ces pièces se parent d'un décor de velours au bas des manches et sur le plastron du gilet ainsi que sur les bords du corselet. À l'arrière de celui-ci est cousu un vertugadin. Ce petit boudin d'étoffe supporte la jupe en drap de mérinos noir. Cet ajustement rappelle l'époque ancienne où la jupe était taillée dans un imposant drap de laine complété par deux lourds jupons taillés dans les mêmes matériaux et dépassant de la jupe avec un poids important. Drap et velours sont teintés en noir, une couleur à la mode devenue moins chère grâce aux progrès de l'industrie. Ils remplacent les lourds draps de laine du 19e siècle, bleus plus ou moins sombres ou marrons, et rouges pour les riches tenues de mariées.

Pour les grandes célébrations, les femmes les plus riches portent des broderies colorées à la place du velours noir, sauf sur les manches où le velours est rehaussé d'un galon de perles de jais ou de dentelle dorée. Les broderies sont composées de rangées étroites alternant principalement deux motifs présentant une chaîne et des chevrons multicolores. Les variantes sont très discrètes mais les rangées augmentent et s'élargissent à chaque génération et finissent par couvrir presque tout le buste. La teinte incandescente tranche alors avec les costumes sombres de celles qui ne portent pas de broderie. Dans le village du Juc'h, vers 1910 le décor est principalement composé de dentelle métalliques or et argent appelés galons d'Espagne car originellement fabriqués dans la région de Valladolid. Cette dentelle accompagne des motifs cartonnés, oranges ou blancs décorés de perles et de sequins métalliques, appelés fleurs

Gran traxe de voda decorado con galóns de seda, galóns metálicos e bordados, moda de Ploaré cara a 1850-1860. COLECCIÓN DO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN; FOTOGRAFÍA: PIERRE BERTHET

Grand costume de mariage décoré de galons de soie , de galons métalliques et brodé, mode de Ploaré vers 1850-1860. COLL. MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON ; PHOTO PIERRE BERTHET

boradas cobren o que queda de veludo visible nestes traxes suntuosos.

Nos anos 1920 e 1930 o traxe evoluciona e democratízase. A maioría das mozas cóbrense de veludo adornado cun decorado de abelorios asociado a galóns de chenilla de la multicolores, mesmo na saia. As mozas menos acomodadas poden permitirse polo menos cintas de veludo con contas colocadas sobre o seu atavío durante o día da voda, ou máis sinxelamente decorar o seu mandil de seda labrada. Despois da Segunda Guerra Mundial, as mozas que levaron pouco o traxe tradicional cásanse a maioría das veces con vestidos brancos urbanos. Pola contra, as súas nais seguirán levando o traxe ou simplemente o tocado coa moda urbana.

de Lyon. Des perles de verres élaborées couvrent ce qui reste de velours visible, sur ces costumes somptueux.

Dans les années 1920 et 1930 le costume évolue et se démocratise. La plupart des jeunes filles se couvrent de velours orné d'un décor de perlage associé à des galons de chenilles de laines multicolores, même sur la jupe. Les jeunes femmes les moins aisées, peuvent s'offrir au minimum des rubans de velours perlés posés sur leur leur tenue le temps de la journée du mariage, ou plus simplement décorer leur tablier en soie façonnée. Après la seconde guerre mondiale, les jeunes filles qui ont peu porté le costume traditionnel se marient le plus souvent avec les robes blanches citadines. Par contre leurs mères continueront à porter le costume ou simplement la coiffe avec la mode citadine.

O TRAXE DOS HOMES

A comezos do século XIX, para as grandes cerimonias, os homes acomodados podían levar ata tres chaquetas abertas sobre un chaleco de dous peiteiros. A primeira chaqueta ten mangas e é de pano de la branco; a segunda chaqueta é negra, sen mangas e con petos. Unha ampla chaqueta azul mariño cobre todo o conxunto. Os bordos dianteiros prolónganse na parte inferior en puntas chamadas *kornoù*. Un turbante de la vermella, ou para os máis acomodados un ancho cinto de coiro adornado cunha punta e unha gran trabilla dourada e calada, rodean o chaleco e as primeiras chaquetas. Bordados nas chaquetas e no chaleco iluminan os bordos. Un amplo bragou bras descende por debaixo dos xeonllos e un par de polainas adornadas cobren os zapatos de coiro abertos con fibelas metálicas cinceladas. Un gran sombreiro adornado con chenillas de seda de cores completa o atavío.

Ao longo do século XIX, o traxe bordado masculino simplifícase en dous modelos:

O primeiro componse de dúas chaquetas amplamente abertas sobre un chaleco de pano negro sen mangas con dúas filas de botóns prateados ou dourados. A chaqueta azul escura, cuxo dorso máis claro está adornado con pespuntes, colócase en último lugar, ten mangas e bordos adicionais ben visibles creando o efecto de dúas chaquetas. Debaixo atópase a chaqueta negra con petos. Este traxe desaparece a finais do século XIX. O segundo traxe, que se manterá ata os anos 1950, é aínda máis simple, pois componse da chaqueta negra colocada sobre un chaleco azul real con mangas. Aquí tamén un turbante de la vermella rodea o chaleco, ás veces substituído polo cinto de coiro con ornamentos metálicos ata mediados do século. O sombreiro que acompaña estes atavíos está adornado con tres cintas que caen pola parte posterior. Para as festas complétase con chenillas multicolores. A partir de 1870, o uso do pantalón ao estilo occidental desenvólvese. O último bragou bras desaparece na zona de Douarnenez a comezos dos anos 1940.

Nas cerimonias, o traxe das persoas máis acomodadas está decorado con numerosos bordados multicolores semellantes aos das mulleres. No chaleco azul real de dobre peiteiro chamado *jiletenn*, os bordados subliñan o escote e a parte inferior das mangas. Todo está ribeteado cun fino veludo negro. Unha fila de botóns de latón

LE COSTUME DES HOMMES

Au début du 19e siècle pour les grandes cérémonies, les hommes aisés peuvent porter jusqu'à trois vestes ouvertes sur un gilet au deux plastrons. La première vesteporte des manches et est en drap de laine blanc, la seconde veste est noire sans manche et possède des poches. Une ample veste bleu marine couvre le tout. Les bordures avant se prolongent en partie basse par des pointes appelées kornoù . Un turban de laine rouge, ou pour les plus aisés une large ceinture en cuir ornée d'une pointe et d'un grand passant doré et ajouré, entourent le gilet et les premières vestes. Des broderies des vestes et du gilet illuminent les bordures. Un large bragou bras descend sous les genoux et une paire de guêtres ornées vient recouvrir les chaussures en cuir ouvertes, portant des boucles métalliques ciselées. Un grand chapeau orné de chenilles de soie colorées complète la tenue.

Au cours du 19e siècle, le costume brodé des hommes se simplifie en deux modèles :

Le premier est composé de deux vestes largement ouvertes sur un gilet en drap noir sans manches présentant deux rangées de boutons argentés ou dorés. La veste bleue sombre dont le dos plus clair est garni de surpiqûres, se pose en dernier, porte des manches et des bordures supplémentaires bien visible créant l'effet de deux vestes. Située en dessous, se trouve la veste noire avec des poches. Ce costume disparaît à la fin du 19e siècle. Le second costume, qui se maintiendra jusqu'aux années 1950, est encore plus simple, puisqu'il est composé de la veste noire posée sur un gilet bleu-roi portant les manches. Ici aussi, un turban de laine rouge entoure le gilet, parfois remplacé par la ceinture en cuir aux ornements métalliques jusqu'au milieu du siècle. Le chapeau qui accompagne ces tenues est orné de trois rubans flottant à l'arrière. Pour les fêtes il se complète de chenilles multicolores. À partir de 1870, l'usage du pantalon à l'occidental se développe. Le tout dernier bragoù bras disparaît dans le secteur de Douarnenez au début des années 1940.

Lors des cérémonies, le costume des personnes les plus fortunées est décoré de nombreuses broderies multicolores semblables à celles des femmes. Sur le gilet bleu-roi à double plastron nommé jiletenn, les broderies soulignent l'encolure et les bas des manches. Le tout est gansé d'un fin velours noir. Un rang de boutons en laiton descend le

Gran traxe de voda bordado con motivos tradicionais de Ploaré, cara a 1870-1880.
COLECCIÓN PARTICULAR E DO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN; FOTOGRAFÍA: PIERRE BERTHET
Grand costume de mariage brodé de motifs traditionnels de Ploaré vers 1870-1880. COLL. PART. ET MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON ; PHOTO PIERRE BERTHET

descende ao longo de cada peiteiro. O de abaixo recibe os ollais do peiteiro superior. Este chaleco axústase á cintura mediante o turbante de la vermella. A chaqueta sen mangas, chamada chupenn, é maioritariamente de cor negra e máis raramente azul. No centro das costas, na parte inferior, tres cortes de folgura en forma de cola de andoriña están rematados por tres fermosos bordados, dos que parten tres costuras ao longo da peza. A costura central chega ata o bordado da caluga mentres que as outras dúas bifúrcanse cara ao paso dos brazos. A cada lado do chupenn hai un peto cunha solapa bordada en forma de abrazadeira coroada por un rectángulo de bordado e leva tres botóns de latón xa decorativos. No lado dereito do chupenn atopamos, colocado ao bordo do bordado, unha fila vertical de botóns de latón plano superpostos. O decorado do lado esquerdo presenta, no mesmo lugar, falsos ollais bordados con chevróns multicolores. Cando cara a 1910 os botóns planos de latón son substituídos por botóns cincelados máis grosos realizados en pomponne, a fila de botóns é substituída por falsos ollais bordados. Se o estilo e os motivos evolucionan pouco, as filas aumentan e ensánchanse en cada xeración, incrementando a superficie bordada das pezas. Debaixo lévase unha camisa branca cuxo colo amidonado, chamado gornichen, é desmontable, suxeito á camisa mediante

long de chaque plastron. Celui du dessous reçoit les boutonnières du plastron placé au-dessus. Ce gilet est enserré à la taille par le turban de lainage rouge. La veste sans manche, nommée chupenn, est majoritairement de couleur noire et plus rarement bleue. Au milieu du dos, dans la partie basse, trois découpes d'aisance en forme de queues d'arondes sont arrêtées par trois belles broderies, d'où remontent trois coutures sur la hauteur du vêtement. La couture centrale rejoint la broderie de la nuque tandis que les deux autres bifurquent vers le passage des bras. Sur chaque côté du chupenn est placée une poche avec un rabat brodé en forme d'accolade surmonté d'un rectangle de broderie et porte trois boutons en laiton désormais décoratifs. Sur le côté droit du chupenn, nous retrouvons placé au bord de la broderie, un rang vertical de boutons en laiton plat qui se chevauche. Le décor du côté gauche, quant à lui, présente au même endroit les fausses boutonnières brodées de chevrons multicolores. Lorsque vers 1910, les boutons plats en laiton sont remplacés par des boutons ciselés plus épais réalisés en pomponne, la rangée des boutons est remplacée par des fausses boutonnières brodées. Si le style et les motifs évoluent peu, les rangées augmentent et s'élargissent à chaque génération, augmentant la surface brodée des habits. En dessous, se porte une chemise blanche dont le col empesé, appelé gornichen, est amovible, maintenu à

Chaleco do Cap Sizun segundo a moda do país bigouden, decorado con bordados da moda de Ploaré, cara a 1890. COLECCIÓN DO MUSEO DEPARTAMENTAL BRETÓN; FOTOGRAFÍA: PIERRE BERTHET
Gilet du cap Sizun à la Mode du pays bigouden, décoré de borderies de la mode de Ploaré. vers 1890. COLL. MUSÉE DÉPARTEMENTAL BRETON ; PHOTO PIERRE BERTHET

botóns. A parte superior do *jiletenn* cóbreo en parte. Os bordos dos peiteiros non seguen o mesmo redondeo do colo, senón que forman sempre un desfase. A ausencia de botóns no bordado obriga a pechar a parte superior dos peiteiros cun alfinete ou a deixala aberta.

O pantalón pode ser de cor azul escura, pero tamén a raias ou gris claro. Ás veces un galón negro adorna os lados exteriores. Pode ser branco no verán. En xeral axústase ás coxas e ensánchase na parte inferior.

O sombreiro evoluciona: leva unha soa cinta chamada seizenn, de dez centímetros de ancho, que pode alcanzar ata doce a finais dos anos 1920. Os extremos da cinta caen polas costas mentres que unha fibela, ás veces preciosa, a cingue á copa de feltro. Para a voda, o sombreiro pode cubrirse cun encaixe metálico dourado en galón de España ou con flores de Lyon. A cinta de veludo tamén pode estar adornada con contas en toda a súa lonxitude. En Le Juc'h, ás veces é a noiva quen lla ofrece ao seu esposo con motivos a xogo co seu propio traxe. Franxas de canutilo ou de contas rematan o decorado. En principio, o uso da cinta decorada resérvase para os traxes bordados. Porén, pode ser levada polos homes o día da súa voda con traxes máis sinxelos ou mesmo de loito.

la chemise par des boutons. Le haut du jiletenn le recouvre en partie. Les bords des plastrons ne suivent pas le même arrondi du cou, mais ils forment toujours un décalage. L'absence de bouton dans la broderie oblige à fermer le haut des plastrons avec une épingle, ou à le laisser ouvert.

Le pantalon peut être de couleur bleu sombre, mais également rayé ou gris clair. Parfois un galon noir orne les côtés extérieurs. Il peut être blanc l'été. En général il est ajusté sur les cuisses et évasé en partie basse.

Le chapeau évolue, il porte un seul ruban dénommé seizenn, large de dix centimètres, pouvant aller jusqu'à douze à la fin des années 1920. Les extrémités du ruban retombent dans le dos tandis qu'une boucle, parfois précieuse, l'enserre à la cuve en feutre. Pour le mariage le chapeau peut être recouvert par une dentelle métallique dorée en galon d'Espagne, ou de fleurs de Lyon . Le ruban de velours peut également être perlé sur toute sa longueur. Au Juc'h, c'est parfois la mariée qui l'offre a son époux avec des motifs assortis à son propre costume. Des franges en cannetille ou en perles terminent le décor. En principe, l'usage du ruban décoré est réservé pour les costumes brodés. Toutefois, il peut être porté par les hommes le jour de leur mariage avec des costumes plus simples ou même de deuil.

Os traxes ricamente bordados só se levan de maneira excepcional e unicamente por un pequeno número de privilexiados. Na vida cotiá, así como para a maioría dos noivos, o chaleco e a chaqueta son azuis como o turbante, e un galón de veludo negro forma o decorado. A anchura deste aumenta dunha xeración a outra e acaba, antes da guerra de 1914, por cubrir un terzo do busto, así como os antebrazos.

Para o período de loito, o conxunto do atavío é negro, incluído o turbante, que é longo e ancho. Porén, lévase cinguido e a miúdo pregado para afinado. A moda cambiou desde os bragou bras que descansaban sobre as cadeiras. No século XX a cintura é alta e o pantalón oculta a parte inferior do chaleco; o turbante colócase por enriba.

Evidentemente, no século XX como no XIX, homes e mulleres levan zapatos de coiro para as grandes cerimonias. A moda dos zapatos abertos adornados cunha fibela metálica e ás veces con pedraría deixa paso a botíns de moda. Se os zocos de madeira serven para o traballo, existen tamén zapatos coa parte superior de coiro e a sola de madeira para os domingos ordinarios.

Tanto se levan o traxe azul dos adultos como o vestido da primeira infancia chamado *ar zai*, os nenos e as nenas utilizan tamén zocos na vida cotiá, reservándose os *boutou laer* (zapatos de coiro) para os grandes días. Pero nos días de bo tempo, en canto poden, apúranse a ir descalzos, experimentando unha sensación de liberdade. Para as carreiras a pé organizadas durante as vodas, os mozos compiten en velocidade descalzos.

A diferenza de todas as demais modas *bretás*, os bordados de Ploaré mestúranse cos das súas veciñas. Así, atópanse ás veces no Cap-Sizun, asociados ao bordado *bigouden* sobre pezas do mesmo corte, e atópanse na comuna de Le Juc'h co bordado *glazik* da moda de Quimper, sobre pezas do mesmo corte. Mostran así a permeabilidade das culturas locais entre si.

A moda de Ploaré forxou unha identidade conservando motivos e técnicas antigas reinterpretadas en cada xeración, ata a desaparición do traxe tradicional en Bretaña. A rareza destas pezas fai dela unha moda admirada. A súa incandescencia bordada segue a ser procurada.

Les costumes richement brodés ne sont portés qu'exceptionnellement et seulement par un petit nombre de privilégiés. Dans le quotidien, ainsi que pour la majorité des mariés, le gilet et la veste sont bleus comme le turban, et un galon de velours noir forme le décor. La largeur de celui-ci augmente d'une génération à l'autre, et il finit avant la guerre de 1914 par recouvrir un tiers du buste, ainsi que les avant-bras.

Pour le temps de deuil, l'ensemble de la tenue est noir y compris le turban qui est long et large. Pourtant il est porté serré et souvent plissé pour s'affiner. La mode a changé depuis les bragoù bras qui reposaient sur les hanches. Au 20è siècle la taille est haute, et le pantalon masque le bas du gilet. le turban se place par dessus.

Bien évidemment au 20è siècle comme au 19è siècle, hommes et femmes portent des chaussures de cuir pour les grandes cérémonies. La mode des escarpins ouverts décorés d'une boucle en métal et parfois de strass laisse la place à des bottillons à la mode. Si les sabots de bois servent pour le travail, il existe des souliers avec le dessus en cuir et la semelle en bois pour les petits dimanches.

Qu'ils portent le costume bleu des adultes ou encore la robe de la petite enfance nommée ar zai, les garçons et les filles utilisent également les sabots au quotidien, les boutou laer (chaussures en cuir) étant réservés pour les grands jours. Mais aux beaux jours dès qu'ils le peuvent , ils s'empressent d'aller pieds nus,éprouvant un sentiment de liberté. Pour les courses à pied organisées pendant les noces, les jeunes gens rivalisent de vitesse pieds-nus.

À la différence de toutes les autres modes bretonnes, les broderies de Ploaré se mélangent avec leurs voisines. Ainsi, elles se retrouvent parfois dans le Cap-Sizun, associées à la broderie bigoudène sur des vêtements de même coupe et elle rencontre dans la commune du Juc'h, la broderie glazik de la mode de Quimper, sur des vêtements de même coupe. Elle montre ainsi la perméabilité des cultures locales entre-elles.

La mode de Ploaré s'est forgé une identité en conservant des motifs et des techniques anciennes revisitées à chaque génération, jusqu'à la disparition du costume traditionnel en Bretagne. La rareté de ces habits en fait une mode admirée. Son incandescence brodée est toujours recherchée.

Artistas na ponte de Pont-Aven.
Á esquerda, sostendo o seu cabalete, Arthur W. Dow; no centro, con sombreiro de canotier, Charles Laval e Paul Gauguin, con boina, suxeitándoo polo ombreiro; o quinto pola dereita, Adrian Stokes e, de pé, Ferdinand Loyen du Puigaudeau.
FOTOGRAFÍA ORIXINAL PROCEDENTE DO ÁLBUM DE PRENSA DE FERDINAND LOYEN DU PUIGAUDEAU, 1886
COLECCIÓN DO CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DO MUSÉE DE PONT-AVEN

Artistes sur le pont de Pont-Aven.
Vers la gauche, tenant son chevalet, Arthur W. Dow ; au centre, portant un canotier, Charles Laval et Paul Gauguin, avec un béret, le tenant par l'épaule ; le cinquième à droite, Adrian Stokes et debout, Ferdinand Loyen du Puigaudeau.
PHOTOGRAPHIE ORIGINALE PROVENANT DU LIVRE DE PRESSE DE FERDINAND LOYEN DU PUIGAUDEAU, 1886
COLLECTION DU CENTRE DE RESSOURCES DU MUSÉE DE PONT-AVEN

castellano

OS «AMERICANOS» EN PONT-AVEN

LES « AMERICAINS » A PONT-AVEN

Sophie Kervran

Conservadora xefa
Directora do Museo de Pont-Aven

Conservatrice en chef
Directrice du Musée de Pont-Aven

En 1863, a chegada do tren a Quimperlé cambia radicalmente a situación. Xa só se precisan dezaseis horas para realizar o traxecto de París a Bretaña! Pont-Aven, que daquela contaba con algúns milleiros de habitantes, convértese ao longo do século XIX na vila dos pintores: acolle artistas, especialmente estranxeiros, que acudiran a estudar a París en academias privadas de arte (Académie Julian, Académie Colarossi...), e que atopan refuxio durante o verán nesta vila acolledora en máis dun sentido. Resulta sempre fascinante imaxinar na costa do Finisterre unha comunidade artística cosmopolita na que, na década de 1880, se entrecruzan tradicións e linguas, onde os anglosaxóns (Estados Unidos, Gran Bretaña, Irlanda...) ocupan un lugar predominante ata o punto de que todos os artistas estranxeiros son alcumados polos habitantes de Pont-Aven, sen dúbida con certa ironía, «os Americanos». A chegada de Gauguin para a súa primeira estadía bretoa en 1886 cristaliza as paixóns. A disputa é intensa entre os «Académicos» e estes novos chegados, máis bohemios, aos que se lles chama os «Impresionistas». Ingleses e estadounidenses coinciden arredor da nova arte defendida por Gauguin. Julian Alden Weir escribe: «Fun ao outro lado do río o outro día para ver unha exposición de obras dunha nova escola que

1863, l'arrivée du train à Quimperlé change radicalement la donne. Il ne faut plus que seize heures pour accomplir le trajet qui mène de Paris à la Bretagne ! Pont-Aven qui compte alors quelques milliers d'habitants devient au cours du XIXe siècle la cité des peintres : elle accueille les artistes, notamment étrangers, venus étudier à Paris dans les écoles d'art privées (Académie Julian, Académie Colarossi…), qui trouvent refuge durant l'été dans ce village accueillant à plus d'un titre. Il est toujours fascinant d'imaginer sur la côte finistérienne une communauté artistique cosmopolite où se croisent, dans les années 1880, les traditions et les langues, où les Anglo-saxons (Etats-Unis, Grande-Bretagne, Irlande…) occupent une place prédominante au point que tous les artistes étrangers sont surnommés par les Pontavenistes, sans doute un peu ironiquement, « les Américains ». L'arrivée de Gauguin pour son premier séjour breton en 1886 cristallise les passions. La querelle est vive entre les « Académiques » et ces nouveaux arrivants, plus bohèmes, que l'on surnomme les « Impressionnistes ». Anglais et Américains s'accordent sur le nouvel art défendu par Gauguin. Julian Alden Weir écrit : « Je suis allé de l'autre côté de la rivière l'autre jour pour voir une exposition des œuvres d'une nouvelle école qui se fait appeler « impressionnistes ». Je n'ai jamais vu de

Thomas Hovenden
Dunmanway, 1840 –
Plymouth Meeting, 1895
Retrato de Julia Guillou
Óleo sobre lenzo, 1880
Alt.: 28,5 cm; ancho: 23,5 cm
ANTIGA COLECCIÓN DO HÔTEL JULIA,
ANEXO DE PORT-MANEC'H, NÉVEZ.
COLECCIÓN PARTICULAR, DEPOSITADA
NO MUSÉE DE PONT-AVEN.
INV. D 2017.1.1.

Thomas HOVENDEN
Dunmanway (Irlande),
1840 - Plymouth Meeting
(États-Unis), 1895
Portrait de Julia Guillou
Huile sur toile, 1880
H. 28,5 ; l. 23,5 cm
ANCIENNE COLLECTION HÔTEL JULIA,
ANNEXE DE PORT-MANEC'H, NÉVEZ
COLLECTION PARTICULIÈRE, DÉPÔT
AU MUSÉE DE PONT-AVEN
INV. D 2017.1.1

se fai chamar "impresionistas". Nunca na miña vida vin cousas tan horribles. [...] Non respectan nin o debuxo nin a forma, pero ofrecen unha impresión do que chaman a natureza. Era peor ca a Cámara dos horrores[1]».

Aínda que non todos os pintores anglófonos están representados nela, as coleccións do Museo de Pont-Aven permiten relatar os grandes trazos desta historia atípica.

En efecto, as paisaxes contrastadas de Pont-Aven (o Bois d'Amour, a capela de Trémalo, os caos graníticos, o porto, os muíños...) inspiran os artistas que, ademais, poden aloxarse na vila, a diferenza doutras rexións bretoas máis inhóspitas. Hospédanse no Hôtel des Voyageurs, rexentado por Julia Guillou a partir de 1873, así como no Hôtel

1. Dorothy Weir Young, *The Life and Letters of J. Alden Weir*, Nova York, Kennedy Graphics – Da Capo Press, 1971, p. 123, citado por Victoria Chiado Orblin, «Pont-Aven», *Impressionnisme.s* [en liña], publicado o 21 de xaneiro de 2025, consultado o 22 de outubro de 2025. URL: *Impressionnisme.s – Pont-Aven*.

ma vie des choses aussi horribles. […] Ils ne respectent ni le dessin ni la forme, mais vous donnent une impression de ce qu'ils appellent la nature. C'était pire que la Chambre des horreurs[1]. »

Bien que tous les peintres anglophones n'y soient pas représentés, les collections du Musée de Pont-Aven autorisent à raconter les grands traits de cette histoire atypique.

En effet, les paysages contrastés de Pont-Aven (le bois d'amour, la chapelle de Trémalo, les chaos granitiques, le port, les moulins…) inspirent les artistes qui, en outre, peuvent séjourner dans le village, contrairement à d'autres contrées bretonnes plus inhospitalières. Ils sont hébergés à l'hôtel des voyageurs dirigé par Julia Guillou à partir

1. Dorothy Weir Young, *The life and letters of J. Alden Weir*, New-York, Kennedt Graphics – Da Capto Press, 1971, p. 123, cité par Victoria Chiado Orblin, « Pont-Aven », *Impressionnisme.s* [en ligne], mis en ligne le 21 janvier 2025, consulté le 22 octobre 2025. URL: https://impressionnismes.fr/definition/pont-aven/

Mozo bretón e moza bretoa
Óleo sobre lenzo, 1892
Alt.: 100 cm; ancho: 73 cm
ADQUIRIDO COA PARTICIPACIÓN DO FONDO REXIONAL DE ADQUISICIÓN PARA OS MUSEOS (FRAM) – ESTADO/REXIÓN DA BRETAÑA, E CO APOIO DOS AMIGOS DO MUSEO DE PONT-AVEN.
INV. 2022.5.1.

Jeunes Breton et Bretonne
Huile sur toile, 1892
H. 100 ; l. 73 cm
ACHAT AVEC LA PARTICIPATION DU FONDS RÉGIONAL D'ACQUISITION POUR LES MUSÉES – FRAM – ÉTAT/RÉGION BRETAGNE ET LE SOUTIEN DES AMIS DU MUSÉE DE PONT-AVEN
INV. 2022.5.1

du Lion d'Or ou tamén na pensión Gloanec, dirixida por Marie-Jeanne Gloanec.

En 1868, a publicación de artigos sobre Pont-Aven por Earl Shinn no *Philadelphia Evening Bulletin*, así como a novela de Blanche Willis Howard, *Guenn, a Wave on the Breton Coast* en 1884, contribúen á difusión de Cornualles entre os pintores estadounidenses. A colonia artística medra, arredor especialmente do pintor Robert Wylie, falecido prematuramente en 1877, quen animara a Hovenden, Bridgman, Picknell e moitos outros a visitar Bretaña.

Os establecementos de bebidas multiplícanse, un comerciante de cores abre unha tenda en 1876, a información móstrase en lingua inglesa, celébrase a festa nacional do 4 de xullo, xógase ao béisbol, alúganse habitacións e obradoiros en casas particulares. Julia Guillou amplía a súa actividade creando un anexo ao seu hotel con comedor e obradoiros para artistas.

de 1873, également à l'hôtel du Lion d'or ou encore à la pension Gloanec tenue par Marie-Jeanne Gloanec.

En 1868, la parution d'articles sur Pont-Aven par Earl Shinn dans le *Philadelphia Evening Bulletin* ou encore le roman de Blanche Willis Howard, *Guenn, a Wave on the Breton Coast* en 1884, participent du rayonnement de la Cornouaille auprès des peintres américains. La colonie artistique s'agrandit, autour notamment du peintre Robert Wylie décédé prématurément en 1877, qui avait incité Hovenden, Bridgman, Picknell et bien d'autres à visiter la Bretagne.

Les débits de boissons se multiplient, un marchand de couleurs ouvre un magasin en 1876, les informations sont affichées en langue anglaise, on célèbre la fête nationale du 4 juillet, on joue au base-ball, on loue chambres et ateliers chez l'habitant. Julia Guillou accroît son activité en proposant dans une annexe, face à son hôtel, une salle à manger, un salon de lecture et des ateliers d'artistes.

Un cento de pintores residen de maneira puntual na vila bretoa na década de 1880.

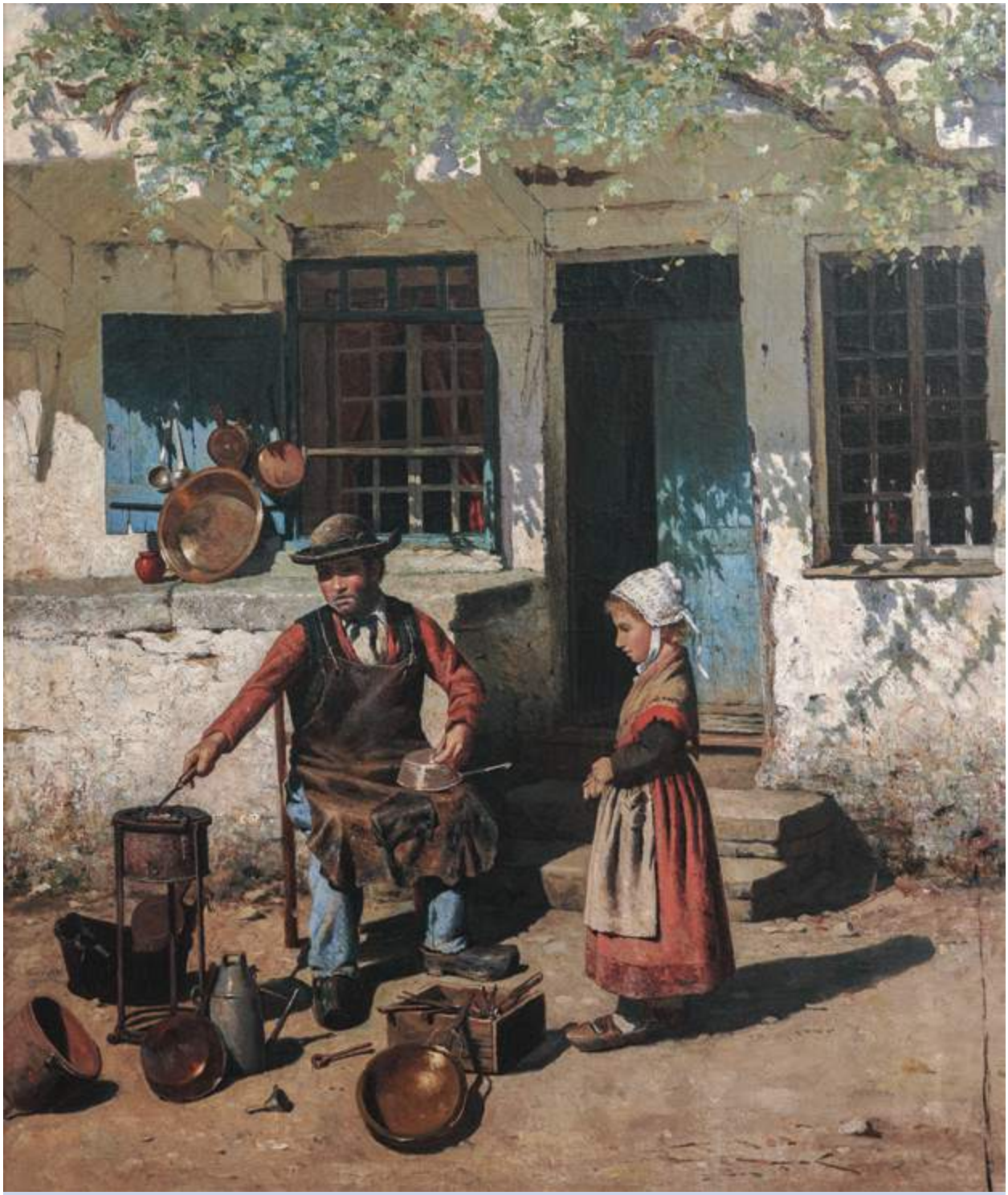
A chegada de Gauguin (cinco estadías bretoas entre 1886 e 1894) non deixa de ter impacto nalgúns artistas, especialmente británicos, como Eric Forbes-Robertson (1865-1935), Roderic O'Conor (1860-1940), Guy Ferris Maynard (1856-1936) ou Robert Bevan (1865-1925). Estes súmanse á constelación de pintores que rodea a Gauguin e adoptan as súas ideas radicais e novidosas na pintura. O sintetismo nace en Pont-Aven en 1888 e promove unha pintura baseada na sensibilidade e na emoción do artista, o emprego de superficies planas de cores puras «dispostas nunha certa orde», a adopción das estampas xaponesas nunha composición vertical con abolición da perspectiva tradicional, e o uso do contorno escuro. Trátase de códigos plásticos e intelectuais que constitúen unha ruptura radical coa arte académica vixente naquela época entre os artistas estranxeiros.

O propio Gauguin escribe á súa esposa Mette doce días despois da súa chegada en 1886 a Pont-Aven: «Non hai case franceses, todos son estranxeiros. Un danés, dúas danesas, o irmán de Hagborg e moitos americanos. A miña pintura suscita moitas discusións e debo dicir que atopa unha acollida bastante favorable entre os americanos». Dúas visións diferentes que dan testemuño deste choque cultural, pero tamén da permeabilidade entre os grupos artísticos, que se inflúen, consciente ou inconscientemente, e forxan a historia dunha vila que se fixo célebre en todo o mundo.

Une centaine de peintres résident ponctuellement dans la cité bretonne dans les années 1880.

L'arrivée de Gauguin (cinq séjours bretons entre 1886 et 1894) n'est pas sans impact sur certains artistes, surtout britanniques, comme Eric Forbes-Robertson (1865-1935), Roderic O'Conor (1860-1940), Guy Ferris Maynard (1856-1936) ou encore Robert Bevan (1865-1925). Ces derniers se rallient à la constellation de peintres qui entoure Gauguin et adoptent ses idées radicales et novatrices en peinture. Le synthétisme naît à Pont-Aven en 1888 et promeut la peinture du ressenti et de l'émotion de l'artiste, l'emploi d'aplats de couleurs pures dans un « certain ordre assemblées », l'emprunt aux estampes japonaises d'une composition verticale avec abolition de la perspective traditionnelle, l'usage du cerne foncé. Ce sont autant de codes plastiques et intellectuels qui constituent une rupture radicale avec l'art académique en vigueur à cette époque parmi les artistes étrangers.

Gauguin lui-même écrit à sa femme Mette douze jours après son arrivée en 1886 à Pont-Aven : « Il n'y a presque pas de Français, tous étrangers. Un Danois, deux Danoises, le frère de Hagborg et beaucoup d'Américains. Ma peinture soulève beaucoup de discussions et je dois le dire trouve un accueil assez favorable chez les Américains ». Deux sons de cloche différents qui attestent ce choc de culture mais aussi cette perméabilité entre les groupes artistiques qui s'influencent, consciemment ou inconsciemment et forgent l'histoire d'un village devenu désormais célèbre dans le monde entier.



Burr H. Nicholls
Lockport, 1848 – Stamford, 1915
O latoeiro
Óleo sobre lenzo, cara a 1881-1882
Alt.: 123 cm; ancho: 113 cm
ANTIGA COLECCIÓN DO HÔTEL JULIA, PONT-AVEN.
ADQUIRIDO COA PARTICIPACIÓN DO FONDO REXIONAL DE ADQUISICIÓN PARA OS MUSEOS (FRAM) – ESTADO/REXIÓN DA BRETAÑA.
INV. 2016.5.1.

Burr H. NICHOLLS
Lockport (États-Unis), 1848 - Stamford (États-Unis), 1915
Le Rétameur
Huile sur toile, vers 1881-1882
H. 123 ; l. 113 cm
ANCIENNE COLLECTION HÔTEL JULIA, PONT-AVEN
ACHAT AVEC LA PARTICIPATION DU FONDS RÉGIONAL D'ACQUISITION POUR LES MUSÉES – FRAM – ÉTAT/RÉGION BRETAGNE
INV. 2016.5.1

Reproducción dun rexistro de 1715, copiado por P. Péron en 1979

Reproduction d'un registre de 1715, copiée par P. Perón en 1979

castellano

MORLAIX

Rose Faujour
Compostelle Bretagne. Comisión de Patrimonio e Historia
Compostelle Bretagne. Commission de Patrimoine et Histoire

1. Orixe e desenvolvemento marítimo

Morlaix, unha cidade nacida do mar. A influencia do mar, da vida marítima, no desenvolvemento da cidade. Morlaix é un porto no fondo dunha ría, a 24 km do mar. A cidade non existe nin se desenvolveu senón grazas a este porto, un dos máis importantes de Bretaña. Do século XV ao XVII permitiu o desenvolvemento da cidade e a súa riqueza grazas ao comercio e ao transporte moi importante das teas de liño que partían principalmente cara a Portugal e España, pasaban por Bilbao e chegaban a Cádiz. O liño vendíase en Morlaix despois de ter sido noutros lugares cultivado, transformado e logo tecido. Os barcos máis tarde transportaron tamén coiros, viño, area, sal, tabaco.

2. Patrimonio arquitectónico e comercial

As casas nos peiraos eran moi fermosas residencias de armadores-comerciantes. A casa Penanault (século XVI), coa súa torre cadrada de vixilancia e a súa ventá ao sur, permitía ter unha vista estratéxica sobre o tráfico cara ao centro da cidade, sobre os peiraos e sobre a chegada dos barcos. O comerciante máis coñecido era Nicolas de

1. Origine et développement maritime

Morlaix, une ville née de la mer. L'influence de la mer, de la vie maritime, dans le développement de la ville. Morlaix est un port au fond d'une ria, à 24 km de la mer. La ville n'existe et ne s'est développée que grâce à ce port, l'un des plus importants de Bretagne. Du 15è au 17è, il a permis le développement de la ville et sa richesse grâce au commerce et au transport très important des toiles de lin qui partaient principalement au Portugal et en Espagne, passaient par Bilbao, et arrivaient à Cádiz. Le lin était vendu à Morlaix après avoir été ailleurs cultivé, transformé puis tissé. Les bateaux plus tard ont aussi transporté des cuirs, du vin, du sable, du sel, du tabac.

2. Patrimoine architectural et commercial

Les maisons sur les quais étaient de très belles maisons d'armateurs-négociants. La maison Penanault (16è), avec sa tour carrée de guet et sa fenêtre au sud, permettait d'avoir une vue stratégique sur le trafic côté centre ville, sur les quais et sur l'arrivée des bateaux. Le marchand le plus connu était Nicolas de Coetanlem,

Coetanlem, alcumado o «Rei do mar». Realizaba moito comercio con España. Ademais das mercadorías, sobre todo teas de liño, transportaba tamén peregrinos que ían a Santiago de Compostela. Vestíaos con fermosas prendas de liño para facer publicidade das súas teas de grande calidade.

3. O porto contemporáneo

Hoxe o porto perdeu importancia e converteuse nun porto deportivo de 200 prazas. As esclusas construídas en 1856 permiten manter os barcos no porto. Os propietarios son principalmente habitantes da rexión que amarran no inverno e realizan cruceiros a partir da primavera. Algúns habitantes de Morlaix viven todo o ano no seu barco. Barcos chegados doutros lugares fan escala e, grazas ao TGV, parten en tren cara a Brest ou París. Atópanse todo tipo de embarcacións, incluídos veleiros e tamén barcos abandonados. Na ribeira, moitas empresas están vinculadas ao ámbito náutico.

4. Organización urbana e riscos naturais

A Casa do Concello (século XIX). Foi construída na confluencia dos dous ríos que atravesan Morlaix, o Jarlot e o Queffleut. Debido á súa situación xeográfica, a cidade, encaixada na confluencia de dous ríos, é desde 1880 periodicamente vítima de inundacións. Pero Morlaix ten hoxe, en 2026, un grande proxecto. O río, cuberto por aparcadoiros, vai ser descuberto para evitar as inundacións, o asolagamento do porto e tamén para embelecer a cidade.

5. Infraestruturas ferroviarias

O viaduto e a estación de Morlaix foron construídos no século XIX para permitir o paso da liña de ferrocarril París-Brest, París capital de Francia, Brest capital do Finisterre. A viaxe dura 4 horas. O viaduto, de 14 arcos, é de granito. Mide 292 m de longo e 58 m de alto. O primeiro nivel é accesible a pé, cun fermoso punto de vista sobre o centro da cidade, en particular os tellados de lousa típicos de Bretaña, a igrexa Saint-Melaine, a casa do concello... O segundo nivel está reservado aos trens.

surnommé le « Roi de la mer ». Il faisait beaucoup de commerce avec l'Espagne. En plus des marchandises, surtout des toiles de lin, il transportait aussi des pèlerins qui allaient à Saint-Jacques-de-Compostelle. Il les habillait de beaux vêtements de lin pour faire de la réclame pour ses toiles de grande qualité.

3. Le port contemporain

Aujourd'hui le port a perdu de son importance et est devenu un port de plaisance de 200 places. Les écluses construites en 1856 permettent de maintenir les bateaux dans le port. Les propriétaires sont principalement des habitants de la région qui mouillent en hiver et font des croisières à partir du printemps. Quelques habitants de Morlaix vivent à l'année sur leur bateau. Des bateaux venus d'ailleurs y font escale et, grâce au TGV, partent en train vers Brest ou Paris. On y trouve tous types de bateaux dont des voiliers et aussi des bateaux abandonnés. Sur la rive beaucoup d'entreprises sont liées au nautisme.

4. Organisation urbaine et risques naturels

L'Hôtel de ville (19è). Il a été construit à la jonction des 2 rivières qui traversent Morlaix, le Jarlot et le Queffleut. En raison de sa situation géographique, la ville, encaissée, au confluent de deux rivières, est depuis 1880, périodiquement victime d'inondations. Mais Morlaix a aujourd'hui, en 2026, un grand projet. La rivière recouverte par des parkings va être découverte pour éviter les inondations, l'envasement du port et aussi pour embellir la ville.

5. Infrastructures ferroviaires

Le viaduc et la gare de Morlaix ont été construits au 19è pour faire passer la ligne de chemin de fer Paris-Brest, Paris capitale de France, Brest, capitale du Finistère. Le trajet dure 4 heures. Le viaduc, de 14 arches, est en granit. Il mesure 292 m de long et 58 m de haut. Le 1er étage est accessible à pied avec un beau point de vue sur le centre ville, en particulier les toits en ardoise typiques de la Bretagne, l'église saint-Melaine, la mairie... Le 2è étage est réservé aux trains.

O viaduto, emblema de Morlaix
Le viaduc, emblème de Morlaix

6. Patrimonio industrial: a Manufactura de tabacos

La manufactura de tabacos, monumento histórico, foi creada no século XVIII e pechou a comezos do século XXI (2001). Construída en 4 anos, servía para a transformación do tabaco. A finais do século XIX, 1800 persoas confeccionaban manualmente cigarros en talleres inmensos. Dous almacéns protexían as reservas de tabaco da luz. O tabaco chegaba en barco polo porto. O peche da «Manu» foi unha catástrofe social para a cidade (desemprego). Hoxe, despois de 20 anos de obras, a Manu ten unha nova vocación cultural cun IUT (Instituto Universitario de Tecnoloxía) e unha orientación cara á arte contemporánea centrada nas ciencias, na historia do tabaco, na cultura, coa apertura do Espazo das Artes, 3 salas de cine, un bar-restaurante, etc. E os traballos de reconversión continúan.

6. Patrimoine industriel : la Manufacture des tabacs

La Manufacture des tabacs, monument historique, a été créée au 18è et a fermé au début du 21è (2001). Edifiée en 4 ans, elle servait à la transformation du tabac. A la fin du 19è, 1800 personnes confectionnaient manuellement des cigares dans des ateliers immenses. 2 magasins protégaient les stocks de tabac de la lumière. Le tabac arrivait en bateau par le port. La fermeture de la « Manu » a été une catastrophe sociale pour la ville (chômage). Aujourd'hui, après 20 ans de travaux, la manu a une nouvelle vocation culturelle avec un IUT (Institut Universitaire de Technologie) et une vocation d'art contemporain centrée sur les sciences, l'histoire du tabac, la culture avec l'ouverture de l'Espace des Arts, 3 salles de cinéma, un bar-restaurant, etc. Et les travaux de reconversion continuent.

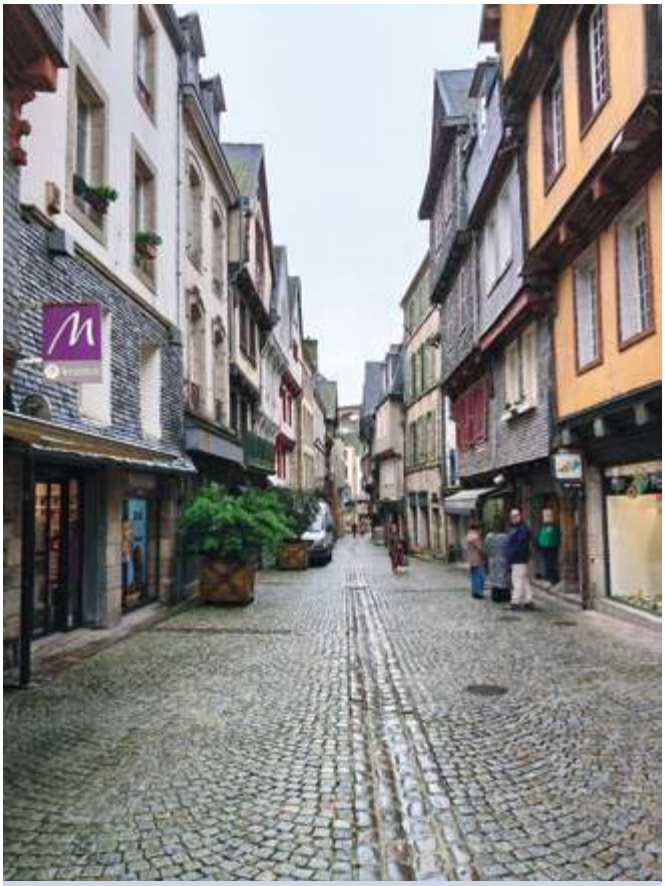
7. Morfoloxía urbana e paisaxes

Morlaix está dominada por 3 outeiros. Unhas ruelas permiten subir a eles. Son pequenas rúas empinadas, con

7. Morphologie urbaine et paysages

Morlaix est dominée par 3 collines. Des venelles permettent d'y monter. Ce sont des petites ruelles escarpées, avec escaliers,

escaleiras, casas antigas e xardíns en terrazas que permiten ter unha vista de conxunto da cidade.



Rúa peonil do centro da cidade
Rue piétonne du centre ville

8. Centro histórico e vivienda

As rúas peonís do centro da cidade acollen hoxe diferentes tipos de comercio, tendas de artistas e artesáns, restaurantes, mercado, etc. As casas con entramado de madeira están recubertas de lousa, ás veces coloreada. Na Grand-Rue vivían, nos séculos XV e XVI, os comerciantes máis ricos da cidade. En todas as fachadas estaban esculpidas estatuíñas de santos destinadas a protexer o seu fogar e a súa actividade comercial. A casa de Pondalez da Grand-Rue, moi típica do século XVI, é hoxe un anexo do museo dos Xacobinos de Morlaix. As casas «Pondalez» son casas con entramado de madeira, cunha escaleira de caracol que sostén «pontes de corredores», é dicir, pasarelas unidas á escaleira que permiten ir a todas as partes da casa. A casa, chamada da Duquesa Ana (século XVI), posúe unha escaleira de caracol, un patio interior, unha lanterna (patio interior cuberto) e unha cheminea monumental.

9. Patrimonio relixioso

As igrexas Saint-Mathieu e Saint-Melaine.

A igrexa Saint-Mathieu, románica e despois gótica, alberga unha moi orixinal estatua abrente de Nosa Señora do Muro, aberta soamente desde a Trindade ata o 8 de setembro.

Saint-Melaine (século XV) é de estilo gótico flamíxero cunha torre renacentista.

maisons anciennes et jardins en espaliers qui permettent d'avoir une vue d'ensemble de la ville.

8. Centre historique et hábitat

Les rues piétonnes du centre ville abritent aujourd'hui différents types de commerce, boutiques d'artistes et d'artisans, restaurants, marché etc. Les maisons à pans de bois sont recouvertes d'ardoises, parfois colorées. Dans la Grand-Rue habitaient, au 15è et 16è, les commerçants les plus riches de la ville. Sur toutes les façades étaient sculptées des statuettes de Saints censées protéger leur foyer et leur activité commerciale. La maison à Pondalez de la Grand-Rue, très typique du 16è siècle, est aujourd'hui une annexe du musée des Jacobins de Morlaix. Les maisons à « Pondalez » sont des maisons à pans de bois, avec un escalier à vis qui soutient des « ponts d'allées » c'est-à-dire des passerelles accrochées à l'escalier qui permettent d'aller partout dans la maison. La maison, dite de la Duchesse Anne (16è) possède un escalier à vis, une cour intérieure, une lanterne (cour intérieure couverte) et une cheminée monumentale.

9. Patrimoine religieux

Les églises Saint-Mathieu et Saint-Melaine.

L'église Saint-Mathieu, romane puis gothique, renferme une très originale statue ouvrante de Notre Dame du Mur, ouverte seulement de la Trinité au 8 septembre.

Saint-Melaine (15è) est de style gothique flamboyant avec une tour renaissance.

10. Museo dos Xacobinos

Fundado no século XIII polos dominicos, é un dos monumentos catalogados máis antigos da cidade. Típico da arquitectura relixiosa medieval bretoa, cos seus rosetóns e as súas bóvedas, a igrexa é de estilo gótico. Pechado durante a Revolución, convértese en museo municipal de belas artes en 1887 e alberga, entre outros, obxectos de artes decorativas ligados á historia de Morlaix, un importante fondo de pinturas dos séculos XIX e XX: Claude Monet, Maurice Denis, Gustave Courbet, Paul Sérusier, Auguste Rodin, Yvonne Jean-Haffen... e unha rica colección arqueolóxica, entre elas as estatuas da antiga capela Saint-Jacques, destruída, e un Santiago peregrino do século XV. Pechado por obras desde 2019 para unha renovación completa, reabrirá en 2032. A casa de Pondalez e o Espazo das Artes da Manu acollen hoxe obras para exposicións temporais.

11. Arte urbana

Morlaix asocia o seu patrimonio histórico e a arte dos murais urbanos. Hai 35 en total. Cada ano, no mes de xuño, grafiteiros veñen pintar os muros da cidade. Os murais son ás veces de grande tamaño e están asinados por cada artista. A modo de exemplo, seleccionamos 4 que nos dan unha idea da dimensión desta inciativa.

Medianeras, dúas arxentinas que viven en Barcelona.
Rapaza na sombra.
2021

O título da obra é «Rapaza na sombra». A moza aparece pensativa e un pouco triste. Leva un xersei mariñeiro bretón. Grazas á maxia da pintura, está protexida do sol por unha falsa abertura na fachada. A parte superior do seu rostro está na sombra, pero esa sombra non é real: está pintada. Unha magnífica ilusión óptica! As raias brancas e negras forman cadrados ou curvas. É

10. Musée des Jacobins

Fondé au 13è par les Dominicains, c'est l'un des plus vieux monuments classés de la ville. Typique de l'architecture religieuse médiévale bretonne, avec ses rosaces et ses voûtes, l'église est de style gothique. Fermé à la Révolution, il devient musée des beaux-arts municipal en 1887 et abrite, entre autres, des objets d'arts décoratifs liés à l'histoire de Morlaix, un fonds important de peintures du 19è et 20è : Claude Monet, Maurice Denis, Gustave Courbet, Paul Sérusier, Auguste Rodin, Yvonne Jean-Haffen… et une riche collection archéologique dont les statues de l'ancienne chapelle Saint Jacques, détruite, et un saint-Jacques voyageur du 15è. Fermé pour travaux depuis 2019 pour une refonte complète, il rouvrira en 2032. La maison à Pondalez et l'Espace des Arts de la Manu acceuillent aujourd'hui des œuvres pour des expositions temporaires.

11. Art urbain

Morlaix associe son patrimoine historique et l'art des fresques urbaines. Il y en a 35 au total. Tous les ans, au mois de juin, des graffeurs viennent peindre les murs de la ville. Les fresques sont parfois de dimension très importante et signées par chaque artiste. À titre d'exemple, nous en avons sélectionné quatre, qui nous donnent une idée de l'importance de cette initiative.

Medianeras, deux Argentines qui vivent à Barcelone.
Fille à l'ombre. 2021

Le titre de l'œuvre est « Fille à l'ombre ». La jeune fille est pensive et un peu triste. Elle porte un pull marin breton. Grâce à la magie de la peinture, elle est protégée du soleil par une fausse ouverture dans la façade. La partie supérieure de son visage est dans l'ombre, mais cette ombre n'est pas réelle : elle est peinte. Une magnifique illusion

a marca distintiva do dúo Medianeras. Estes detalles fan que sexan facilmente recoñecibles. Este rostro posúe algo tanto feminino como masculino. Medianeras mesturan os xéneros.

Akhine. *Elfo silvestre*. 2023

Akhine é un grafiteiro francés que se dedica a realizar retratos moi realistas de fermosas mulleres novas dotadas dunha forte personalidade. Este elfo silvestre, criatura mitolóxica que vive en harmonía coa natureza, posúe trazos moi finos, ollos claros e orellas puntiagudas que se funden cun toucado de delicadas follas verdes. As cores escollidas, amadeiradas e ocres, evocan a contorna da rúa, os muros e as reixas, e crean unha atmosfera máxica. Akhine inspirouse na bailarina Leila Pasquier, engadindo un pequeno toque bretón coa tatuaxe do tríscele (terra, lume e auga) na meixela.

Zag. Brigitte Fontaine. 2020

Brigitte Fontaine, que terá 87 anos en 2026, vive entre París e Morlaix. É, entre outras cousas, actriz, novelista,

d'optique ! Les rayures blanches et noires forment des carrés ou des courbes. C'est la marque distinctive du duo Medianeras. Ces détails les rendent facilement reconnaissables. Ce visage possède quelque chose de féminin et de masculin. Medianeras mêlent les genres.

Akhine. *Elfe sylvestre*. 2023

Akhine est un graffeur français qui se consacre à la réalisation de portraits très réalistes de belles jeunes femmes dotées d'une forte personnalité. Cet elfe sylvestre, créature mythologique vivant en harmonie avec la nature, possède des traits très fins, des yeux clairs et des oreilles pointues qui se fondent dans une coiffe de délicates feuilles vertes. Les couleurs choisies, boisées et ocres, évoquent l'environnement de la rue, les murs et les grilles, et créent une atmosphère magique. Akhine s'est inspiré de la danseuse Leila Pasquier, en y ajoutant une petite touche bretonne avec le tatouage du triskell (terre, feu, eau) sur la joue.

Zag. Brigitte Fontaine. 2020

Brigitte Fontaine, âgée de 87 ans en 2026, vit entre Paris et Morlaix. Elle est notamment actrice, romancière, poétesse et chanteuse. En 2024, elle a publié son vingtième album de chansons : Pick-Up. Artiste engagée, elle prend position en faveur des étrangers en situation irrégulière et s'oppose au système carcéral. Dans sa main, elle tient une liasse de contraventions,

poeta e cantante. En 2024 publicou o seu vixésimo álbum de cancións: Pick-Up. Artista comprometida, posiciónase a favor das persoas estranxeiras en situación administrativa irregular e oponse ao sistema penitenciario. Na súa man sostén un feixe de multas, porque dálle exactamente igual aparcar en calquera lugar. Non quere pagalas e ergue o dedo en sinal de «Que vos dean!» ou «Ide ao demo!».

Swed Oner. Lucien. 2023

Lucien é unha figura emblemática da cidade. Traballador con discapacidade, sempre traballou para o concello no servizo de limpeza do centro urbano. Todo o mundo o coñece e o aprecia. É posible atopalo polas rúas de Morlaix. Este mural en branco e negro reflicte a vontade do artista de render homenaxe a unha persoa corrente e anónima. Transmite unha mensaxe de respecto e tolerancia cara a todas as persoas.

O PATRIMONIO XACOBEO DE MORLAIX

12. Capela Saint-Jacques (destruída)

Capela Saint-Jacques (destruída), Praza Allende. Tenda Arte Diem.

Se neste lugar quedan moi poucos elementos da antiga capela Saint-Jacques, este sitio é a base de todo o pasado xacobeo de Morlaix. Parece que foi edificada en Morlaix porque a cidade era o inicio dun dos itinerarios bretóns que ían cara a España. Século XI. A capela, moi antiga, foi a primeira igrexa de Morlaix, probablemente de madeira. Século XII. Destruída polas tropas de Henrique II Plantagenet, foi reconstruída en pedra. Século XV. Construción dun novo edificio. Século XVI. A marquesa de Forget, que non podía

car cela lui est bien égal de se garer n'importe où. Elle ne veut pas les payer et lève le doigt en signe de « Allez vous faire foutre ! » ou « Allez au diable ! ».

Swed Oner. Lucien. 2023

Lucien est une figure emblématique de la ville. Travailleur en situation de handicap, il a toujours travaillé pour la mairie au sein du service de nettoyage du centre-ville. Tout le monde le connaît et l'apprécie. On peut le croiser à Morlaix. Cette fresque en noir et blanc témoigne de la volonté de l'artiste de rendre hommage à une personne ordinaire et anonyme. Elle porte un message en faveur du respect et de la tolérance envers chacun et chacune.

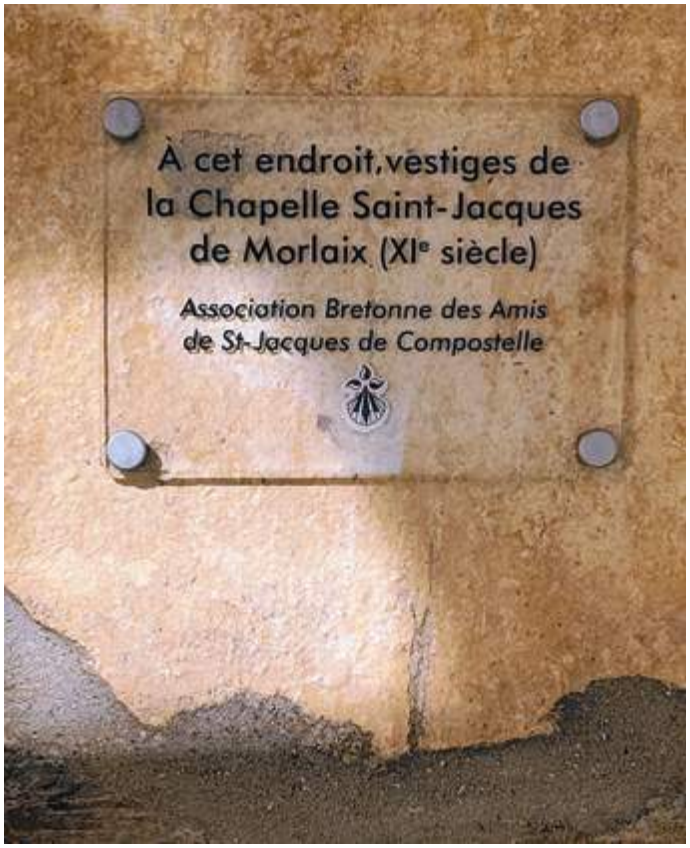
LE PATRIMOINE JACQUAIRE DE MORLAIX

12. Chapelle Saint-Jacques (détruite)

Chapelle Saint-Jacques (détruite), Place Allende. Magasin Arte Diem.

S'il ne reste, à cet endroit, que très peu d'éléments de l'ancienne chapelle Saint-Jacques, ce lieu est la base de tout le passé jacquaire de Morlaix. Il semblerait qu'elle ait été édifiée à Morlaix car la ville était le début d'un des itinéraires bretons qui allaient vers l'Espagne. 11è. La chapelle, très ancienne, fut la 1ère église de Morlaix, sans doute en bois. 12è. Détruite par les troupes d'Henry II Plantagenêt elle fut reconstruite en pierre. 15è. Construction d'un nouvel édifice. 16è. La marquise de Forget qui ne pouvait pas partir en pèlerinage à Compostelle, se contenta de donner 10 sous « à la chapelle de Monsieur Saint Jacques en Morlaix ». 17è. Un inventaire de 1670 signalait un

partir en peregrinación a Compostela, contentouse con dar 10 soldos «á capela de Monsieur Saint Jacques en Morlaix». Século XVII. Un inventario de 1670 sinalaba un relicario de prata, en forma de capela, dedicado a Santiago. Século XVIII: a capela aínda aparece mencionada nun plano da cidade pero, desde 1747, en ruínas, os seus cálices e ornamentos son trasladados á parroquia Saint-Mathieu. Máis tarde, serviu de cimentación para un novo edificio. En 1956, durante traballos de restauración deste edificio (Praza Allende), atopáronse algúns elementos da capela: partes de muro e unha abertura presentada como un fogar (conservadas no lugar na tenda Arte Diem, entrada libre), xacentes de pedra, entre eles as estatuas, ocultas nos muros, de san Cristovo, san Clemente ou Santiago (sen cabeza). Estas estatuas foron depositadas no museo dos Xacobinos de Morlaix. En 2019, a asociación bretoa dos Amigos de Santiago de Compostela e o concello de Morlaix colocaron neste lugar placas conmemorativas lembrando o pasado xacobeo do sitio. É todo o que queda actualmente da capela Saint-Jacques de Morlaix.



13. Concello de Morlaix

Concello de Morlaix (Praza dos Rehéns).

-Cadro do Vello Morlaix, Victor Surel (1904) coa capela Saint-Jacques (Sala de vodas). Na sala de vodas, un cadro de 1906, de Victor Surel, mostra a cidade de Morlaix coa capela Saint-Jacques «tal como podía ser no século XVI» entre a colexiata Notre-Dame-du-Mur e a igrexa Saint-Mathieu. -Maqueta de Morlaix na Idade Media. Y Tallec (Fecit 2003). A capela Saint-Jacques está tamén representada nunha maqueta do vello Morlaix exposta no vestíbulo do concello.

reliquaire en argent, en forme de chapelle, dédié à Saint-Jacques. 18è : La chapelle est encore mentionnée sur un plan de la ville mais, dès 1747, en ruine, ses calices et ornements sont transférés à la paroisse Saint Mathieu. Plus tard, elle a servi de fondation à un nouvel immeuble. En 1956, au cours de travaux de restauration de cet immeuble (Place Allende), quelques éléments de la chapelle ont été retrouvés : des portions de mur et une ouverture présentée comme un âtre (conservées en place dans le magasin Arte Diem, entrée libre), des gisants en pierre, dont les statues, cachées dans les murs, de saint Christophe, de saint Clément ou de Saint Jacques (sans tête). Ces statues ont été déposées au musée des Jacobins de Morlaix. En 2019, l'association bretonne des Amis de Saint-Jacques-de-Compostelle et la mairie de Morlaix ont fait apposer à cet endroit des plaques commémoratives, rappelant le passé jacquaire du lieu. C'est tout ce qu'il reste actuellement de la chapelle Saint-Jacques de Morlaix.

13. Mairie de Morlaix

Mairie de Morlaix (Place des Otages).

-Tableau du Vieux Morlaix, Victor Surel (1904) avec chapelle Saint-Jacques (Salle des mariages). Dans la salle des mariages, un tableau de 1906, de Victor Surel, montre la ville de Morlaix avec la chapelle Saint-Jacques « telle qu'elle pouvait être au 16ème siècle » entre la collégiale Notre-Dame-du-Mur et l'église Saint-Mathieu. -Maquette de Morlaix au Moyen-âge. Y Tallec (Fecit 2003). La chapelle Saint-Jacques est aussi représentée sur une maquette du vieux Morlaix exposée dans le hall d'entrée de la mairie.

Estatua de Santiago do século XVI
Statue de Saint Jacques du 16è

Casa coñecida como a da Duquesa Ana (século XVI)
Maison, dite de la Duchesse Anne (16è)

14. Elementos xacobeos na vivienda

Casa de Pondalez. Grand-Rue, nº 9. Na fachada hai numerosas estatuas de santos protectores, entre elas un Santiago (século XV ou XVI), á esquerda, no segundo piso. Descalzo, leva un gorro adornado cunha cuncha e sostén na man esquerda o libro pechado e, na man dereita, un grande bordón.

Casa, chamada da Duquesa Ana (século XVI), 33, rue du Mur. Na fachada, á esquerda, no primeiro piso, atópase unha estatua de Santiago do século XVI. Leva un manto, unha túnica e un grande sombreiro con cunchas.

14. Éléments jacquaires dans l'habitat

Maison à Pondalez. Grand-Rue, N°9. Sur la façade il y a de nombreuses statues de Saints protecteurs, dont un Saint-Jacques (15è ou 16è), à gauche, au 2è étage. Pieds nus, il porte un bonnet orné d'une coquille et tient dans la main gauche le livre fermé et, dans la main droite, un grand bourdon.

Maison, dite de la Duchesse Anne (16è), 33, rue du Mur. Sur la façade, à gauche, au premier étage, se trouve une statue de Saint Jacques du 16è. Il porte un manteau, une robe et un grand chapeau à coquilles.

15. Sinalización xacobea

Cravos xacobeos. En 2019, o concello de Morlaix, en colaboración coa asociación bretoa dos Amigos de Santiago de Compostela, sinalizou o itinerario xacobeo no centro da cidade. 75 cravos de bronce, cadrados, que asocian a palabra Morlaix e a cuncha estilizada foron colocados no chan, desde o square Weygand ata a igrexa Saint-Mathieu.

Cravo cadrado de bronce que asocia a palabra «Morlaix» e a cuncha estilizada
Clou, en bronze, carré, associant le mot « Morlaix » et la coquille stylisée

15. Signalétique jacquaire

Clous jacquaires. En 2019, la mairie de Morlaix, en collaboration avec l'association bretonne des Amis de Saint-Jacques-de-Compostelle, a balisé l'itinéraire jacquaire au centre ville. 75 clous, en bronze, carrés, associant le mot Morlaix et la coquille stylisée ont été posés au sol, depuis le square Weygand jusqu'à l'église Saint-Mathieu.

16. O selo xacobeo

O peregrino que pasa pode selar a súa credencial na oficina de turismo onde se atopa o selo xacobeo deseñado por Yannick Le Fur. Na parte inferior, sobre o lema dos peregrinos «Ultreïa», unha grande cuncha de Santiago está coroada por un armiño, emblema de Bretaña. Na parte superior aparecen diferentes elementos históricos da cidade: o viaduto, o escudo co león e o leopardo, así como o lema agresivo de Morlaix, en forma de xogo de palabras, «Se te morden, mordeos». A oficina de turismo propón tamén un plano que permite percorrer a pé o circuíto xacobeo da cidade.

16. Le tampon jacquaire

Le pèlerin qui passe peut faire tamponner sa credencial à l'office de tourisme où se trouve le tampon jacquaire dessiné par Yannick Le Fur. Dans la partie inférieure, au dessus de la devise des pèlerins « Ultreïa », une grande coquille Saint-Jacques est couronnée par une hermine, emblème de la Bretagne. En haut apparaissent différents éléments historiques de la ville : le viaduc, le blason avec le lion et le léopard ainsi que la devise agressive de Morlaix, en forme de jeu de mots, « S'ils te mordent- mords les ». L'office de tourisme propose aussi un plan qui permet de parcourir à pied le circuit jacquaire de la ville.

17. Coleccións do museo dos Xacobinos

Museo dos Xacobinos. Praza dos Xacobinos. O museo dos Xacobinos conserva grande parte dos restos atopados en 1956, durante traballos realizados no lugar da antiga capela Saint-Jacques destruída.

A estatua de san Cristovo (século XV), en kersanton, en 3 fragmentos. Estatua monumental que mide aproximadamente 3 m.

17. Collections du musée des Jacobins

Musée des Jacobins. Place des Jacobins. Le musée des Jacobins conservent une grande partie des restes trouvés en 1956, lors de travaux réalisés sur le site de l'ancienne chapelle Saint-Jacques détruite.

La Statue de Saint-Christophe (15è), en kersanton en 3 fragments. Statue monumentale mesurant environ 3 m.

San Cristovo, San Clemente e Santiago
St. Chistophe, St. Clement et St. Jacques

A estatua de Santiago ou de san Clemente? Séculos XVI-XVII. Esta estatua en 2 fragmentos, atribuída ao escultor Roland Doré (século XVII), é de granito. De grande tamaño, é comparable á de san Cristovo. Considerada nun primeiro momento como a estatua de san Clemente (papa no século IV), foi posteriormente recoñecida como a de Santiago tras o achado dunha cabeza no xardín próximo do señor Gallouédec.

A cabeza, tamén atribuída a Roland Doré, parece ser a de Santiago. De 43 cm de alto, 29 cm de ancho e 26 cm de grosor, presenta un rostro co nariz roto, con barba e abundante cabeleira. Leva un sombreiro cuxos bordos foron rotos, cun lixeiro abultamento que podería ser un resto de cuncha. A comparación entre a cabeza e os dous fragmentos, busto e pernas, mostra que están á mesma escala e que o granito que os compón é idéntico. Pero os atributos están borrados. Non é seguramente a tiara do papa Clemente senón máis ben a cuncha de Santiago.

Estatua do Santiago peregrino (século XV), en kersanton. Esta notable estatua suscitou a admiración de Daniel Alfonso Castelao, escritor galego (1886-1950),

La Statue de Saint Jacques ou de Saint Clément? 16è. 17è. Cette statue en 2 fragments, attribuée au scupteur Roland Doré (17è), est en granit. De très grande taille elle est comparable à celle de Saint Christophe. Considérée dans un premier temps comme la statue de Saint Clément (pape au 4è) elle a, plus tard, été reconnue comme étant celle de Saint-Jacques après la découverte d'une tête dans le jardin tout proche de maître Gallouédec.

La tête, attribuée également à Roland Doré, semble être celle de Saint-Jacques. Haute de 43 cm, large de 29 cm pour une épaisseur de 26 cm, elle présente un visage au nez cassé, avec une barbe et une chevelure abondante. Elle porte un chapeau dont les bords ont été brisés avec un léger renflement qui pourrait être un reste de coquille. Le rapprochement entre la tête et les 2 fragments, buste et jambes, montre qu'ils sont à la même échelle et que le granit les composant est identique. Mais les attributs sont effacés. Ce n'est sûrement pas la tiare du pape Clément mais plutôt la coquille de Jacques.

Statue du Saint Jacques voyageur (15è), en kersanton. Cette statue remarquable a fait l'admiration de Daniel Alfonso Castelao, écrivain galicien (1886-1950) et il a publié deux

Santiago peregrino (siglo XV)
Saint Jacques voyageur (15è)

quen publicou dous textos, en 1929 e 1930, nos números 67 e 79 do boletín mensual da cultura galega «Nós», baixo o título «Santiago en Bretaña». O seu xuízo é eloxioso: «Entre todos os tipos de Santiago que aparecen na península, a obra máis notable da estatuaria bretoa é a do museo de Morlaix. Esta obra de arte do século XV non debe nunca esquecerse cando se trata da iconografía xacobea. Non sei se o debuxo que fixen dela poderá darlles unha idea clara da súa importancia. Ten o tamaño normal dun home e está traballada na dura pedra de Kersanton. Procede do castelo de Créac'h-Guizien en Plougoulm (norte do Finisterre) (moi preto hai unha aldea que se chama Saint-Jacques) e é unha obra do século XV. Cando vin este Santiago peregrino, o meu corazón púxose a latexar como diante dunha grande obra de arte. Alto, robusto, meditativo, avanza camiñando polo museo, e xuraría que baixo as súas vestiduras de pedra pasa o poderoso alento do seu peito. Non se pode facer unha obra máis conmovedora nin máis real do peregrino de Compostela coas súas cunchas e o seu bordón».

textes, en 1929 et 1930, dans les N° 67 et 79 du bulletin mensuel de la culture galicienne « Nós », sous le titre « Saint Jacques en Bretagne ». Son propos est élogieux : « Parmi tous les types de saint Jacques qui apparaissent dans la péninsule, l'œuvre la plus remarquable de la statuaire bretonne est celle du musée de Morlaix. Cette œuvre d'art du XVe siècle ne doit jamais être oubliée quand on traite de l'iconographie jacobienne. Je ne sais si le dessin que j'en ai fait pourra vous donner une idée claire de son importance. Elle a la dimension normale d'un homme et est travaillée dans la dure pierre de Kersanton. Elle provient du château de Créac'h-Guizien à Plougoulm (Nord Finistère) (tout près de là il y a un hameau qui s'appelle Saint-Jacques) et c'est une œuvre du 15è siècle. Quand j'ai vu ce saint Jacques voyageur, mon cœur s'est mis à battre comme devant une grande œuvre d'art. Grand, robuste, méditatif, il va, cheminant dans le musée, et je jurerais que sous ses vêtements de pierre passe le puissant souffle de sa poitrine. On ne peut faire une œuvre plus poignante ni réelle du pèlerin de Compostelle avec ses coquilles et son bourdon ».

As dúas estampas de Victor Surel (1906). Acuarelas e lapis negro, sobre papel de 63 x 48 cm. Mostran a capela Saint-Jacques «tal como podía ser no século XVI». Unha mostra a capela coroada por un campanario totalmente desproporcionado. Na outra, a capela, en perspectiva oblicua, está rematada por un simple campanil. É esta segunda estampa, mellor proporcionada, a que elixiu para realizar o cadro da cidade de Morlaix no século XVI que se atopa no concello. Estas representacións non son máis ca «impresións de artista» de comezos do século XX, baseadas en suposicións.

Les deux gravures de Victor Surel (1906). Aquarelles et crayon noir, sur papier de 63 x 48cm. Elles montrent la chapelle Saint-Jacques « telle qu'elle pouvait être au 16ème siècle ». L'une montre la chapelle coiffée d'un clocher totalement disproportionné. Sur l'autre, la chapelle, de biais, est surmontée d'un simple clocheton. C'est cette 2è gravure, mieux proportionnée, qu'il a choisi pour réaliser le tableau de la ville de Morlaix au 16è siècle qui se trouve à l'hôtel de ville. Ces représentations ne sont que « des impressions d'artiste » du début du 20ème, basées sur des suppositions.

Cadro do vello Morlaix de Victor Surel
Tableau du vieux Morlaix de Victor Surel

Santiago. Acuarela de Jacques Dary
Saint Jacques. Aquarelle de Jacques Dary

castellano

POULDAVID, ¿PORTO DE EMBARQUE CARA A SANTIAGO DE COMPOSTELA?

POULDAVID, PORT D'EMBARQUEMENT VERS SAINT JACQUES DE COMPOSTELLE ?

Françoise Jully
Compostelle Bretagne. Comisión de Patrimonio e Historia
Compostelle Bretagne. Commission de Patrimoine et Histoire

Pouldavid foi o feudo da familia de La Roche-Bernard ata 1260 e, posteriormente, o da familia de Névet polo matrimonio de Hervé I de Névet con Béatrice de La Roche-Bernard, neta dun duque de Bretaña, quen achegou en dote a poderosa señoría de Pouldavid cos seus muíños, as súas lonxas, o seu porto e os seus dereitos feudais sobre a pesca dos mariñeiros e a carga dos barcos.

Pouldavid, posto baixo o padroado de Santiago, foi erixido en parroquia o 19 de agosto de 1880 e en concello o 22 de outubro de 1919. En 1945 foi incorporado ao «Gran Douarnenez», que inclúe tamén os concellos de Ploaré e Tréboul.

Pero moito antes diso, este porto era coñecido en Europa e máis alá baixo diversos nomes grazas á exportación das «olonnes»: teas de cánabo tecidas en Locronan.

Santiago
Saint Jacques

Pouldavid fût le fief de la famille de La Roche-Bernard jusqu'en 1260 puis, celui de la famille de Névet par mariage de Hervé Ier de Névet avec Béatrice de La Roche-Bernard, petite fille d'un duc de Bretagne qui apporte en dot la puissante seigneurie de Pouldavid avec ses moulins, ses halles, son port et ses droits féodaux sur la pêche des marins et la cargaison des bateaux.

Pouldavid, placé sous le patronage de saint Jacques, a été érigé en paroisse le 19 Août 1880 et, en commune le 22 octobre 1919. En1945 elle fut rattachée au « grand Douarnenez » qui comprend aussi les communes de Ploaré et Tréboul.

Mais bien avant cela, ce port était connu en Europe et au-delà sous divers noms grâce à l'exportation des « olonnes » : toiles de chanvre tissées à Locronan.

Segundo o historiador Bernard Tanguy, Poulavy e Poldavid no século XVI son patronímicos que poden descompoñerse en:

poull: extensión de auga, en bretón, de onde deriva o sentido de poza, estanque.

o nome DAVID, de orixe bíblica e atestado en bretón antigo no século IX.

Ademais, existía moi preto, en Poullan, unha capela de san David.

Bernard Tanguy engade que Dahud, o nome da filla do rei Gradlon na lenda, podería moi ben proceder do nome de Pouldavid, que en bretón se di precisamente Pouldahut.

D'après l'historien Bernard Tanguy, Poulavy, Poldavid au XVIe siècle, sont des patronymes que l'on peut décomposer en :

poull : étendue d'eau, en breton, d'où mare, étang.

le nom DAVID, d'origine biblique et attesté en vieux breton au IXe siècle.

De plus, il existait tout près, à Poullan, une chapelle saint David.

Bernard Tanguy ajoute que Dahud, le nom de la fille du roi Gradlon dans la légende, pourrait bien provenir du nom de Pouldavid qui, en breton, se dit justement Pouldahut !

Mapa extraído de «DOUARNENEZ: Historia dunha cidade» (Edicións Palantines)
Carte extraite de « DOUARNENEZ : Histoire d'une ville » (Editions Palantines)

Etimoloxía confirmada por Camille Goujon, quen indica que o nome de Pouldavid é unha referencia a san Divi ou David, monxe e posteriormente bispo no século V, convertido en arcebispo de Mynyw (Gales).

A comezos do século XI, pequenas aglomeracións xurdiron nos puntos extremos aos que podían chegar os navíos: lugares estreitos dun río, fondo dunha ría como Morlaix, Quimper, Landerneau, Pouldavid, e convertíanse nun porto, un cruzamento de camiños, etc.

Na Idade Media, o río de Pouldavid (convertido en Port-Rhu a mediados do século XIX) desembocaba na baía de Poldavy entre a illa Tristan e a punta de Pen ar Vir, alí onde se apoia o dique de Tréboul. Ao sur acubillábanse a cidade e o porto de Pouldavid. Augas abaixo, varias enseadas servían de abrigo aos anteportos de Poulig an Aod, Pors an Eostig, Ster Bihan (o porto de Tréboul) na beira occidental e o Port-Rhu na outra beira.

En Pouldavid, o señor de Névet, cuxa capitalidade residía alí, percibía importantes dereitos e o ouro circulaba en cantidades apreciables (un lote de moedas de ouro foi descuberto moi preto, en Tréboul, en 1956). Jean-Michel Le Boulanger infórmanos de que neste lugar se celebraba cada venres a alta xustiza do barón de Névet, mediante senescal, procurador fiscal, notarios e alguacís, e abríase o forno banal do señor. Un Pouldavid convertido en cidade con prisión e patíbulos (forcas, potencias), onde o barón de Névet percibía dez soldos «por dereito de arribada de cada barca, barco e navío que entrase no río e botase alí a áncora», e reclamaba tamén a súa parte das pescas traídas ao porto (por exemplo: «...cando se capturen rodaballos, o maior pertence á señoría»). En Pouldavid celebrábanse seis feiras ao ano que perduraron ata arredor de 1930.

A finais da Idade Media, Pouldavid era un dos portos comerciais máis prósperos da rexión: os seus 80 navíos mercantes (os famosos «poldavys») surcaban os mares, desde Portugal ata o Báltico, cargados de teas para velas.

En efecto, o porto de Pouldavid era ben coñecido polas súas actividades de cabotaxe e de comercio. Xa en 1421 menciónase un barco de Pouldavid no porto de Sandwich, en Inglaterra, e en 1468 un navío de Pouldavid procedente de Madeira desembarca en Bruxas ¡a primeira carga de azucre!

Etymologie confirmée par Camille GOUJON qui indique que le nom de Pouldavid est une référence à saint Divi ou David, moine puis évêque au Ve siècle, devenu archevêque de Mynym, (Pays de Galles).

Début XIe siècle, de petites agglomérations voient le jour aux points extrêmes que les navires peuvent atteindre : endroit rétréci d'une rivière, fond d'une ria comme Morlaix, Quimper, Landerneau, Pouldavid et elles devenaient un port, un carrefour, etc …

Au Moyen-Age, la rivière de Pouldavid (devenue Port-Rhu au milieu du XIXe siècle) se jetait dans la baie de Poldavy entre l'île Tristan et la pointe de Pen ar Vir, là où s'appuie la jetée de Tréboul. Au sud se blotissaient la ville et le port de Pouldavid. En aval, plusieurs anses servaient d'abris aux avant-ports de Poulig an aod, Pors an eostig, Ster bihan (le hâvre de Tréboul) sur la rive occidentale et le Port Ru sur l'autre rive.

A Pouldavid, le seigneur de Névet, dont c'était le chef-lieu, y percevait des droits importants et l'or y circulait en quantités appréciables (lot de pièces d'or découvert tout près, à Tréboul en 1956). Jean-Michel Le Boulanger nous apprend que dans ce lieu, se tient chaque vendredi la haute justice du baron de Névet, par sénéchal, procureur fiscal, notaires et sergents interposés et s'ouvre le four banal du seigneur. Un Pouldavid devenu ville avec prison et patibulaires » (gibets, potences) où le baron de Névet perçoit dix sols monnaie « pour droit d'arrivage de chaque barque, bateau et navire entrant dans la rivière et y mouillant l'ancre » et réclame aussi sa part sur les pêches ramenées au port (exemple : « …lorsqu'il se prendra des turbots, le plus grand appartient à la seigneurie !). Il se tenait à Pouldavid six foires par an qui ont persisté jusque vers 1930.

A la fin du Moyen-Age, Pouldavid était l'un des ports de commerce les plus prospères de la région : ses 80 navires marchands (les fameux « poldavys ») sillonnaient les mers, du Portugal à la Baltique, chargés de toiles à voiles.

En effet, le port de Pouldavid était bien connu pour ses activités de cabotage et de commerce. Dès 1421, un bateau de Pouldavid est signalé au port de Sandwich en Angleterre et, en 1468 un vaisseau de Pouldavid venant de Madère débarque à Bruges, la première cargaison de sucre !

Nunha declaración datada o 6 de xuño de 1644, presentada por «Messire Jean de Nevet, cabaleiro señor barón de Névet, castelán de Lezargant, Pouldavid, a Messire René de Louet, bispo de Cornualles, podemos ler:

«...Así mesmo a cidade de Pouldavid, que forma parte e dependencia da dita terra e de igual orixe, sendo un dos asentamentos máis antigos do país, sinalada unicamente no cantón no mapa para a navegación, onde hai mercado todos os venres, un dos bos da provincia para os grans e feiras, ... bordeada por un río que leva o seu nome, con fluxo e refluxo, porto e abrigo, distante do mar soamente tres alcances de mosquete, o señor de Névet ten dereito de ancoraxe, tanto no dito río, o seu abrigo, os abrigos de Port-Rhu, Tréboul, Ster Bihan, como nas costas circundantes, pescas, paso, dereitos, muíños, forno banal, prisións, lonxas, auditorio, onde se exerce nun só lugar a súa xurisdición sobre todos os seus feudos, por medio dos seus oficiais; piares, colar, forca, patíbulos, ...»

Esta cita móstranos a importancia desta cidade, aínda que podemos, con razón, dubidar da obxectividade do seu autor, tan orgulloso da súa boa cidade, ¡a única do cantón no mapa da época!

Pouldavid era reputada polo transporte das «olonnes» fabricadas na rexión de Locronan, coñecidas co nome de «Poldavis».

Na súa orixe, utilizáronse como sacos para transportar sal e despois como velas de barco. Así, chegaron a equipar a mariña de guerra inglesa, pero non só, pois tamén se atopan rastros delas en Flandres (Poldavis ou Boldavis) e en España (olonas de Pundabi en Bilbao).

¿Non podemos supoñer que os navíos da «Invencible Armada» e os de Cristovo Colón, que partiu descubrir América, estaban equipados con elas?

Durante varios séculos, este porto puido ter sido, polo tanto, un porto de embarque cara a Santiago de Compostela. A conexión realizábase directamente ou enlazando cos camiños de Santiago en Saintonge, como sinala René Couffon. Opinión compartida por André Corthis, quen indica no seu libro sobre as peregrinacións en España: «sabemos que os bretóns estiveron entre os primeiros peregrinos de Galicia. Mantiveron relacións comerciais de cabotaxe con todos os portos da costa atlántica». Hoxe admítese que os bretóns que ían a

Dans un aveu daté du 6 juin 1644, rendu par « Missire Jean de Nevet, chevallier seigneur baron de Névet chastelain de Lezargant,Pouldavid, à Messire René de Louet, évêque de Cornouaille, nous pouvons lire :

« …De plus la ville de Pouldavid, qui est du compris et dependance de la dite terre et de mesme origine, estant l'une des plus anciennes habitudes du pais, marquée uniquement au quanton dans la carte, pour la navigation, où il y a marché tous les vendredys, l'un des bons de la province pour les bledz et foires, …. costoyée d'une rivière qui porte son nom, qui a flux et reflux, port et havre, distante seullement de la mer de trois portées de mousquet, le seigneur de Nevet (a) droict d'ancrage, tant en la dite rivière, son havre, havres de port Ru, Treboul, Ster bihan, que costes circonvoisines, pesches, passage, coutumes, moullins, four à ban, prisons, halles auditoire, ou s'exerce en un seul foyer sa juridiction de tous ses fiefs, par ses officiers ; pilliers, collier,potence, patibulaires, …»

Cette citation nous montre l'importance de cette ville même si nous pouvons, à juste titre, douter de l'objectivité de son auteur si fier de sa bonne ville, la seule du canton sur la carte de l'époque !

Pouldavid était réputée pour le transport des « olonnes » fabriquées dans la région de Locronan, connues sous le nom de « Poldavis ».A l'origine, elles furent utilisées comme sacs pour transporter le sel puis, comme voiles de bateau. Elles vont ainsi équiper la marine de guerre anglaise, mais pas seulement, car on retrouve également leur trace en Flandres (Poldavis ou Boldavis) et en Espagne (olonas de Pundabi à Bilbao).

Ne peut-on supposer que les vaisseaux de « l'Invincible Armada » et ceux de Christophe Colomb, parti découvrir l'Amérique, en étaient équipés ?

Durant plusieurs siècles, ce port a donc pu être un port d'embarquement vers saint Jacques de Compostelle. La liaison se faisant directement, ou en rejoignant les chemins de saint- Jacques en Saintonge comme le note René Couffon. Avis partagé par André Corthis qui indique dans son livre sur les pèlerinages en Espagne : « nous savons que les Bretons furent parmi les premiers pèlerins de Galice. Ils avaient des relations commerciales par cabotage avec tous les ports de la côte atlantique ». Il est admis aujourd'hui que les Bretons allant à Saint-Jacques, s'y rendaient soit par mer, soit par terre, soit

[De esquerda a dereita e de arriba abaixo] **Escalinata de acceso á igrexa. Vista lateral. Vidreira do coro. Porta lateral norte. Estatua de Santiago e coro.** [As catro últimas] **Artesoado pintado**

Escalier d'accès à l'église. Vue latérale. Vitrail de la tribune. Porte latérale nord. Statue St Jacques et choeur. Lambris peints. Lambris peints. Lambris peints. Lambris peints

[De esquerda a dereita e de arriba abaixo] **Pouldavid, Pórtico oeste. Piares da nave. Retablo e altar maior (1693). Viga decorada con tres caras. Escultura de santos en madeira policromada**
Porche ouest. Piliers nef. Retable et maitre autel (1693). Sablier décoré de trois visages. Sculpture de saints en bois polychrome

Santiago chegaban ben por mar, ben por terra, ou ben polo mar e o Charente ata Saintes, onde se unían a un dos catro grandes camiños de Compostela: a Vía Turonense. No seu estudo sobre a capela de Sainte-Marie du Ménez-Hom, Auguste Dizerbo evocaba os recursos desta capela, que «consistían en gran parte nas ofrendas de viaxeiros e peregrinos que utilizaban o paso do Aulne nunha época na que se viaxaba moito e lonxe. Os peregrinos dirixíanse desde a Baixa Cornualles aos santuarios de Rumengol e Le Folgoët ou, inversamente, desde Léon cara a Pouldavid, porto de embarque para Galicia e Compostela...».

Pero, dirán vostedes, ¿non había nesta cidade un hospital, unha igrexa para acoller todos estes peregrinos, bendicilos antes desta longa e perigosa viaxe (ida e volta na época)?

Si, por suposto, e esta igrexa situada na ladeira é a testemuña do pasado axitado e tan rico de Pouldavid.

As fotografías que ilustran este texto só ofrecen unha pequena mostra dos moitos tesouros que alberga esta igrexa. Entre eles podemos mencionar os capiteis con elegantes decoracións, as vigas transversais adornadas con rostros, os paneis pintados da bóveda e numerosas estatuas, entre elas a de «Santiago encadeado», que dá pé a diversas e variadas interpretacións.

par la mer et la Charente jusqu'à Saintes, où ils rejoignaient l'un des quatre grands chemins de Compostelle : la Via Turonensis ». Dans son étude sur la chapelle de Sainte-Marie du Menez-Hom, Auguste Dizerbo évoquait les ressources de cette chapelle qui « consistaient, pour une large part en offrandes des voyageurs et des pèlerins qui empruntaient le passage de l'Aulne à une époque où l'on voyageait beaucoup et loin. Les pèlerins se rendaient de la Basse-Cornouaille aux sanctuaires de Rumengol et du Folgoët ou inversement, du Léon vers Pouldavid, port d'embarquement pour la Galice et Compostelle… »

Mais, direz-vous n'y avait-il pas dans cette ville un hôpital, une église pour accueillir tous ces pèlerins, les bénir avant ce lointain et périlleux périple (aller et retour à l'époque) ?

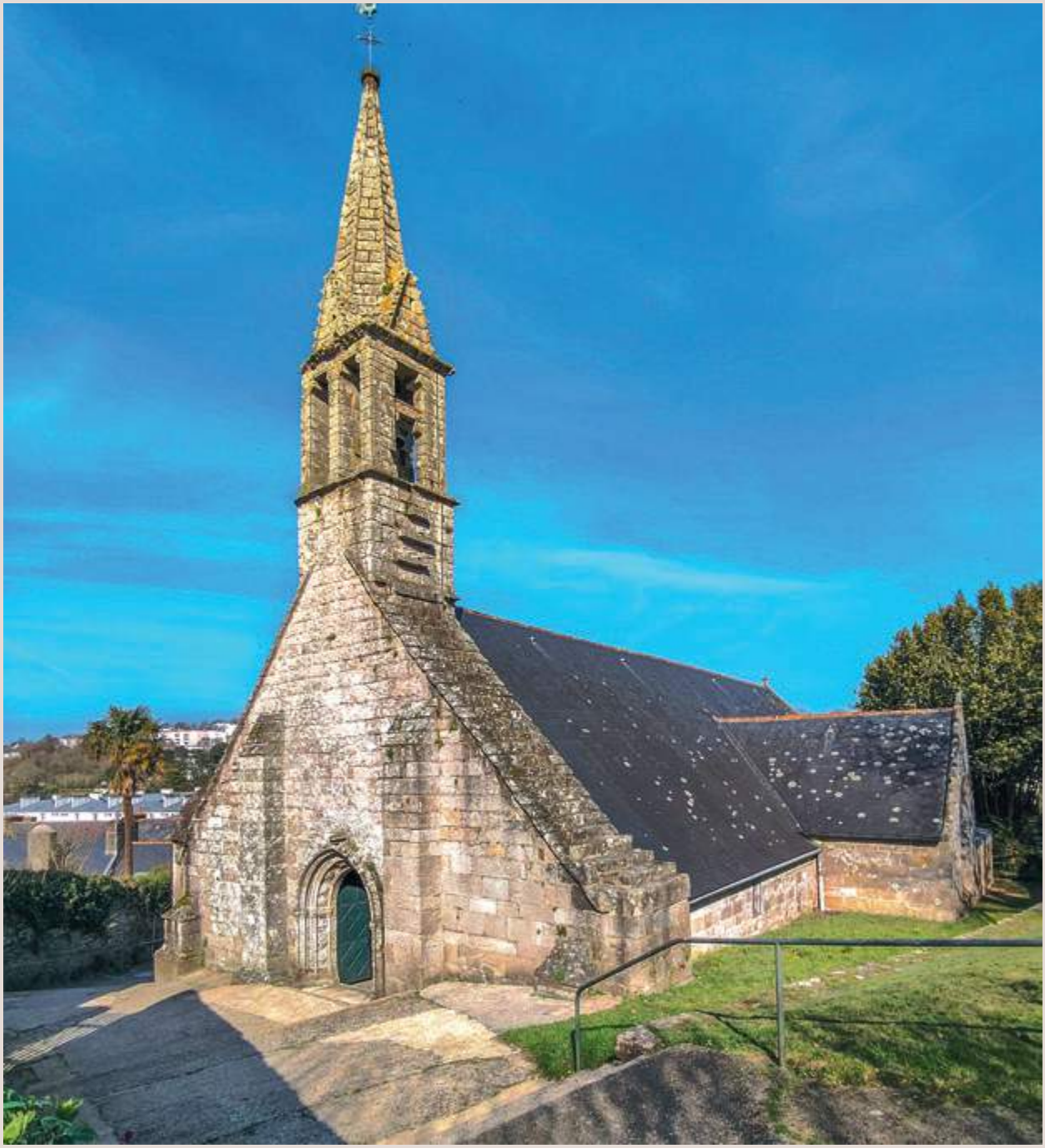
Si, bien sûr et cette église située à flanc de coteau est le témoignage du passé mouvementé et si riche de Pouldavid.

Les photographies qui illustrent ce texte n'offrent qu'un petit aperçu des nombreux trésors que renferme cette église. Parmi eux, nous pouvons citer les chapiteaux aux élégants décors, les poutres transversales ornées de visages, les panneaux peints de la voûte ainsi que de nombreuses statues, dont celle de « Saint Jacques enchaîné », qui a donné lieu à des interprétations diverses et variées.

BIBLIOGRAFÍA:

1/B.TANGUY : Dictionnaire des noms de communes, trêves et paroisses.
2/OGEE : Dictionnaire de Bretagne
3/C.COUJON : Mémoires de la ville- Douarnenez n°12
4/R. COUFFON : Notes sur les cultes de saint Jacques et saint Eutrope en Bretagne
(Bull.Soc.Archéologique 1968)
5/TREVEDY : Histoire de la maison de Névet (Bull.Soc.Archéologique du Finistère, tome XV-1888)
6/H.Le BARS : Labourerien an douar hag ar mor (Pouldergat-Pouldavid port de mer)
7/J.PEUZIAT : La rivière de Pouldavid depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle (Mémoires de la ville-Douarnenez n° 25)
8/A.DIZERBO : La chapelle de Sainte-Marie du Menez-Hom (Bull.Soc.Archéologique du Finistère n° 116 et 118-1987 et 1989)
9/J.M. Le BOULANGER : Douarnenez, histoire d'une ville (éditions Palantines)
10/A.CORTHIS : Le pèlerinage à saint Jacques (revue des études historiques.PUF.
11/Du lin à la toile : Presses Universitaires de Rennes

* SITES INTERNET :
http://www.laperenne-zine.com
www.infobretagne.com
www.tudchentil.org



castellano

A IGREXA DE SAINT-JACQUES DE POULDAVID

L'ÉGLISE SAINT-JACQUES DE POULDAVID

Michel Mazéas

Alcalde de Pouldavid entre 1971 e 1995.
Promotor dos traballos de investigación e restauración da igrexa

Maire de Pouldavid de 1971 à 1995.
À l'origine des travaux de recherche et de restauration de l'église

PRESENTACIÓN

A igrexa de Santiago de Pouldavid, acubillada na aba dun outeiro, dominaba antigamente un porto moi activo, desde o que partían, no século XV, cara a todo o mundo, velas de barco coñecidas como poldavys, tecidas na rexión de Locronan.

O programa de restauración da igrexa durou dous anos (2004-2005) e comprendeu a rehabilitación da cuberta e da estrutura de madeira, a restauración dos revestimentos interiores, así como a adaptación da instalación eléctrica á normativa vixente. A restauración dos artesoados da bóveda do coro, en 2005, contou cunha axuda da revista Le Pèlerin. O magnífico altar maior e o seu retablo foron, pola súa parte, restaurados en 2012.

O edificio foi transformado ao longo dos séculos. A nave constitúe a parte máis antiga e remóntase ao século XIV. Os capiteis das columnas presentan esculturas características daquela época (motivos vexetais, animais e figuras humanas). O pórtico, coas súas arquivoltas interiores e exteriores, a cámara das campás e a escaleira exterior foron construídos no século XV. O coro e a capela meridional datan do século XVI, mentres que a parte norte corresponde ao século XVIII.

PRÉSENTATION

L'église Saint-Jacques de Pouldavid, blottie à flanc de coteau, dominait autrefois un port très actif, d'où partaient, au XVe siècle, vers le monde entier, des toiles à voile appelées les *poldavys*, tissées dans la région de Locronan.

Le programme de restauration de l'église a duré deux ans (2004-2005) et a concerné la réfection de la toiture et de la charpente, la restauration des enduits intérieurs ainsi que la mise aux normes de l'installation électrique. La restauration des lambris de la voûte du chœur, en 2005, a bénéficié d'une aide du *Pèlerin Magazine*. Le superbe maître-autel et son retable ont, quant à eux, été restaurés en 2012.

L'édifice a été remanié au cours des siècles. La nef constitue la partie la plus ancienne et remonte au XIVe siècle. Les chapiteaux des colonnes portent des sculptures caractéristiques de cette époque (végétaux, animaux et figures humaines). Le porche, avec ses voussures internes et externes, la chambre des cloches et l'escalier extérieur ont été édifiés au XVe siècle. Le chœur et la chapelle méridionale datent du XVIe siècle, tandis que la partie nord remonte au XVIIIe siècle.

As trabes decoradas (sablières), adornadas con rostros diversos, constitúen unha das curiosidades máis destacadas deste edificio.

As numerosas estatuas de madeira policromada, algunhas das cales datan dos séculos XV e XVI, forman parte das riquezas artísticas da igrexa: Santiago (patrón da igrexa), san Xerome, unha Piedade, santa Verónica, san Xoán Bautista, santa María Madalena, unha Virxe co Neno, unha Virxe coroada, santa Ana e san Bartolomeu.

O altar maior e o retablo foron realizados por Grégoire Ansquer, mestre escultor, pintor e dourador de Pont-Croix, en 1693. Neles poden admirarse, entre outros elementos, unha representación da Última Cea sobre o tabernáculo, as catro virtudes cardinais, así como diversas decoracións características da época da Contrarreforma. As estatuas de Santiago e san Bartolomeu están situadas a ambos os lados do conxunto. Sobre elas figuran dous retratos asinados por Le Faou, que representan a monseñor Toussaint Conen de Saint-Luc, bispo de Quimper entre 1773 e 1790, así como á súa sobriña Victoire, relixiosa guillotinada durante o período do Terror da Revolución Francesa.

Declarados monumento protexido desde 1935, os artesoados da bóveda do coro representan a Paixón de Cristo en once pinturas. Os seus autores seguen sendo descoñecidos. Probablemente datan do século XVI e están executados nun estilo inxenuo ou popular.

Asociación Saint-Jacques de Pouldavid
Jean-Jacques Hénaff, Presidente

Les sablières, ornées de visages variés, constituent l'une des curiosités de cet édifice.

Les nombreuses statues en bois polychrome, dont certaines datent des XVe et XVIe siècles, font partie des richesses de l'église : saint Jacques (patron de l'église), saint Jérôme, une Pietà, sainte Véronique, saint Jean-Baptiste, sainte Marie-Madeleine, une Vierge à l'Enfant, une Vierge couronnée, sainte Anne et saint Barthélemy.

Le maître-autel et le retable ont été réalisés par Grégoire Ansquer, maître sculpteur, peintre et doreur à Pont-Croix, en 1693. On peut y admirer, entre autres, une représentation de la Cène au-dessus du tabernacle, les quatre vertus cardinales, ainsi que diverses décorations caractéristiques de l'époque de la Contre-Réforme. Les statues de saint Jacques et de saint Barthélemy sont disposées de part et d'autre de l'ensemble. Au-dessus figurent deux portraits signés Le Faou, représentant Monseigneur Toussaint Conen de Saint-Luc, évêque de Quimper de 1773 à 1790, ainsi que sa nièce Victoire, religieuse guillotinée sous la Terreur.

Classés depuis 1935, les lambris de la voûte du chœur représentent la Passion du Christ en onze tableaux. Leurs auteurs demeurent inconnus. Ils datent probablement du XVIe siècle et sont exécutés dans un style naïf.

Association Saint Jacques de Pouldavid
Jean Jacques Hénaff. President

Unha ampla escaleira de pedra, con tres descansos, conducirate ata ela polos trinta e dúas chanzos. A igrexa de Pouldavid está enclavada no lateral dun outeiro, sobre un pequeno terraplén desde onde dominaba, hai varios séculos, un porto entón moi activo. Este ocupaba unha vasta masa de auga, hoxe en gran parte cuberta para realizar unha zona industrial, unha urbanización de vivendas sociais e un xardín público.

O edificio data de varias épocas e foi remodelado en numerosas ocasións. Algunhas partes non son máis que vestixios dun monumento máis antigo ou simplemente elementos reutilizados. O conxunto é, polo tanto, dificilmente adscribible a un estilo determinado e, por iso, a igrexa foi clasificada tarde pola súa arquitectura como monumento histórico.

Dezaseis cadros pintados na bóveda do coro están catalogados desde 1935. O retablo, datado a finais do século XVII, está catalogado desde xuño de 2002.

SÉCULO XIV

É a época que se retén para a nave, cuxo plano é, ademais, irregular, probablemente debido a unha adaptación ao terreo durante a construción. O trazado no chan, realizado a medida que avanzaban os traballos, debeu enfrontarse a algunhas dificultades ante a resistencia, sen dúbida inesperada, do lateral do outeiro.

No lado norte, cara ao val da ría, encontramos cinco tramos coas súas naves laterais, mentres que no lado sur, cara á colina, só encontramos catro, tamén con naves laterais.

Esta forma disimétrica constitúe, polo tanto, a parte máis antiga. Está construída a partir de columnas de fuste cilíndrico, cuxos capiteis levan sobre as súas cestas, seguindo a tradición, as formas do universo creado por Deus: vexetais, animais reais

Un large escalier de pierre, comportant trois paliers, vous y conduira par ses trente-deux marches. L'église de Pouldavid est construite sur le flanc d'une colline, sur un petit terre-plein qui dominait, il y a plusieurs siècles, un port alors très actif. Celui-ci occupait une vaste étendue d'eau, aujourd'hui en grande partie comblée pour permettre l'aménagement d'une zone industrielle, d'un ensemble de logements sociaux et d'un jardin public.

L'édifice est issu de plusieurs périodes de construction et a fait l'objet de nombreux remaniements. Certaines parties ne sont plus que les vestiges d'un monument plus ancien ou simplement des éléments réemployés. L'ensemble est donc difficilement rattachable à un style architectural déterminé et, pour cette raison, l'église n'a été classée que tardivement au titre de son architecture comme monument historique.

Seize tableaux peints ornant la voûte du chœur sont classés depuis 1935. Le retable, daté de la fin du XVIIe siècle, est classé depuis juin 2002.

XIVe SIÈCLE

C'est l'époque que l'on retient pour la nef, dont le plan est d'ailleurs irrégulier, vraisemblablement en raison d'une adaptation au terrain au cours de la construction. Le tracé au sol, réalisé au fur et à mesure de l'avancement des travaux, a dû se heurter à quelques difficultés devant la résistance, sans doute inattendue, du flanc de coteau.

Du côté nord, vers la vallée de la ria, on compte cinq travées avec leurs bas-côtés, alors que du côté sud, vers la colline, on n'en compte que quatre, avec bas-côtés également.

Cette forme dissymétrique constitue donc la partie la plus ancienne. Elle est bâtie à partir de colonnes aux fûts cylindriques, dont les chapiteaux portent sur leurs corbeilles, suivant la tradition, les formes de l'univers créé par Dieu : végétaux, animaux réels

ou imaxinarios, seres humanos ligados á súa salvación polo traballo, a oración ou a penitencia.

SÉCULO XV

Os únicos elementos datados nesta época son o pórtico oeste, que foi desprazado posteriormente para ser instalado na súa ubicación actual, así como a sala de campás, coroadas pola súa agulla. Tamén se atribúe , con todas as reservas, as fiestras do coro, que aínda conservarían algunhas pezas do vitral orixinal.

SÉCULO XVI

O transepto e o coro foron parcialmente reconstruídos para completar a nave cara ao leste, probablemente a raíz da ruina dos muros primitivos, sen dúbida mal equilibrados na súa orixe.

O transepto presenta a particularidade de estar deseñado con un arco diafragma sostido por dous piares que poderían, en orixe, estar previstos para soportar un campanario, como ocorre en Locronan, Guengat ou Penmarc'h.

A porta lateral norte realizouse no século XVIII. Leva unha inscrición sen datar:

LE GUEN BERR : LE MOAL : F

O primeiro nome é o do reitor, o segundo o dun artesán.

O CAMPANARIO DE POULDAVID

O campanario da igrexa de San Xoán de Pouldavid adscríbese ao estilo dos campanarios de Cornualles con dúas salas de campás. A agulla está soporta-

ou imaginaires, êtres humains attachés à leur salut par le travail, la prière ou la pénitence.

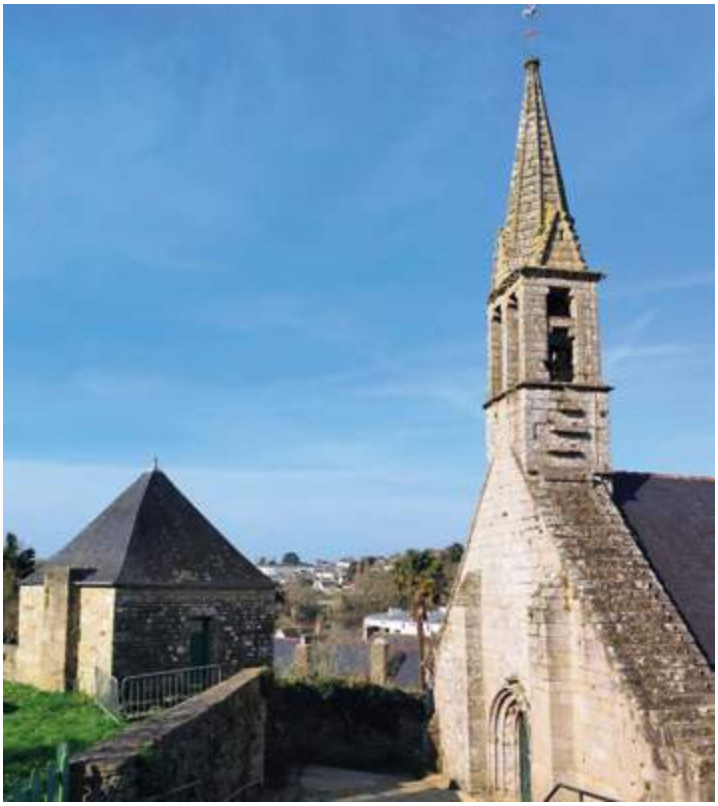
XVE SIÈCLE

Les seuls éléments de cette époque sont le porche ouest, qui a été déplacé par la suite pour être installé à son emplacement actuel, ainsi que la chambre des cloches, surmontée de sa flèche. On rattache également, sous toute réserve, le fenestrage du chœur, qui conserverait encore quelques pièces du vitrail d'origine.

XVIE SIÈCLE

Le transept et le chœur ont été en partie rebâtis pour compléter la nef vers l'est, probablement à la suite de la ruine des murs primitifs, sans doute mal équilibrés à l'origine.

Le transept présente la particularité d'être conçu avec un arc diaphragme porté par deux piliers qui auraient pu, à l'origine, être prévus pour supporter un clocheton, comme c'est le cas à Locronan, Guengat ou Penmarc'h.



La porte latérale nord a été réalisée au XVIIIe siècle. Elle porte une inscription non datée :

LE GUEN BERR : LE MOAL : F

Le premier nom est celui du recteur, le second celui d'un fabricien.

LE CLOCHER DE POULDAVID

Le clocher de l'église Saint-Jacques de Pouldavid se rattache au style des clochers cornouaillais à deux chambres de cloches. La flèche est suppor-

da por catro frontóns macizos, apoiados sobre os dinteis das campás.

Observarase que a escaleira de acceso ás campás é totalmente exterior. Pódese datar no século XV o pórtico e o campanario.

No horizonte, na cima do seu outeiro, distínguese o campanario de Ploaré, rematado no século XVIII.

UN ESCUDO MARTELADO NA BASE DO CAMPANARIO

Aínda se distingue un crismón, un cáliz, unha chama de antorcha, quizais unha figuración dos cabalos do Apocalipse ou de anxos. Aparece un escudo martelado sobre o pilar sur da entrada do coro.

AS COLUMNAS NORTE

As catro columnas do lado norte da nave delimitan cinco tramos coas súas naves laterais. Os fustes son cilíndricos. A súa circunferencia é de aproximadamente 160 cm, é dicir, un diámetro de 50 cm. Obsérvanse lixeiras diferenzas entre cada fuste.

Cada columna posúe un capitel no que se distingue claramente o astrágao apoiado na cima do fuste. A cesta está decorada. Moi pouco marcado, o ábaco recibe a primeira arcada gótica que une dúas columnas sucesivas. Os baseamentos aparecen rebaixados.

O arco do primeiro tramo apoia, lado do pórtico, sobre un fuste octogonal incrustado nun muro de reforzo.

AS COLUMNAS SUR

As tres columnas do lado sur da nave delimitan catro tramos coas súas naves laterais. Dúas delas son fustes cilíndricos de circunferencia de 170 cm, é dicir, un diámetro de aproximadamente 55 cm: primeira diferenza coas columnas norte.

Segunda diferenza: o astrágalo e o ábaco son moito menos visibles, aínda que a cesta segue decorada.

tée par quatre gables pleins, appuyés sur les linteaux à rebords des cloches.

On remarquera que l'escalier d'accès aux cloches est totalement extérieur. On peut dater du XVe siècle le porche et le clocher.

À l'horizon, au sommet de sa colline, on distingue le clocher de Ploaré, terminé au XVIIIe siècle.

UN BLASON MARTELÉ À LA BASE DU CLOCHER

On distingue encore un chrisme, un ciboire, une flamme de flambeau, peut-être une figuration des chevaux de l'Apocalypse ou des anges. Un blason martelé apparaît sur le pilier sud de l'entrée du chœur.

LES COLONNES NORD

Les quatre colonnes du côté nord de la nef délimitent cinq travées avec leurs bas-côtés. Les fûts sont cylindriques. Leur circonférence est d'environ 160 cm, soit un diamètre de 50 cm. On remarque de légères différences entre chaque fût.

Chaque colonne possède un chapiteau dont on distingue bien l'astragale reposant sur le sommet du fût. La corbeille est décorée. Très peu marqué, le tailloir reçoit la première assise de l'arc gothique qui joint deux colonnes successives. Les socles apparaissent rabotés.

L'arc de la première travée s'appuie, côté porche, sur un fût octogonal noyé dans un mur de refend.

LES COLONNES SUD

Les trois colonnes du côté sud de la nef délimitent quatre travées avec leurs bas-côtés. Deux d'entre elles sont des fûts cylindriques d'une circonférence de 170 cm, soit un diamètre d'environ 55 cm : première différence avec les colonnes nord.

Seconde différence : l'astragale et le tailloir sont beaucoup moins apparents, même si la corbeille reste décorée.

Terceira diferenza: a primeira columna é octogonal e sen capitel. Recibe directamente o arco do primeiro tramo, lado entrada, mentres que o arco do segundo tramo apoia sobre unha media cesta non decorada.

Troisième différence : la première colonne est octogonale et sans chapiteau. Elle reçoit directement l'arc de la première travée, côté entrée, tandis que l'arc de la seconde travée prend appui sur une demi-corbeille non décorée.

Outra columna de fuste octogonal está parcialmente incrustada nun elemento do muro que sustenta o campanario.

Une autre colonne au fût octogonal est en partie noyée dans un élément du mur pignon qui porte le clocher.

AS COLUMNAS: HIPÓTESES

Os baseamentos das columnas foron remodelados por razóns bastante escuras. Probablemente servían de bancos, cuxa ocupación e procedencia daban lugar a ruidosas polémicas, mesmo durante os oficios.

Tamén é posible que, sacralizadas polas imaxes que levaban as columnas deran lugar a cultos e devocións tomando parte dos seus ritos dun paganismo sempre subxacente.

Quizais, máis simplemente, tratábase de poñer fin a xogos de nenos demasiado ruidosos. Os sermóns de Michel Le Nobletz, durante as súas famosas misións, denunciaban estas prácticas e loitaban por unha relixión e rituais depurados.

Os fregueses de Pouldavid probablemente foron sensibles aos argumentos do misioneiro e "rebaixaron" os baseamentos salientes, igualándoos coa base das columnas.

¡Simples hipóteses!

LES COLONNES : HYPOTHÈSES

Les socles des colonnes ont été retravaillés pour des raisons assez obscures. Sans doute servaient-ils de banquettes, dont l'occupation et les préséances donnaient lieu à de bruyantes polémiques, même pendant les offices.

Il est possible aussi que, sacralisées par les images qu'elles portaient, les colonnes aient donné lieu à des cultes et dévotions empruntant une part de leurs rites à un paganisme toujours sous-jacent.

Peut-être, plus simplement, s'agissait-il de mettre fin à des jeux d'enfants perchés trop bruyamment. Les prêches de Michel Le Nobletz, au cours de ses célèbres missions, dénonçaient ces pratiques et combattaient pour une religion et des rituels expurgés.

Les paroissiens de Pouldavid ont probablement été sensibles aux arguments du missionnaire et ont « raboté » les socles en saillie, les égalisant avec la base des colonnes.

Simples hypothèses !

OS CAPITELES

Os capiteis das columnas de Pouldavid presentan características estilísticas do século XIV. Polo seu ensanchamento progresivo na cima do fuste cilíndrico, reflicten unha transición armoniosa entre a columna e o arco gótico que soportan. As cestas constitúen o elemento máis expresivo do conxunto, aínda que a súa decoración segue sendo mesurada e sen exuberancia.

Distínguense especialmente piñas, símbolos tradicionais de fertilidade, así como rostros con trazos voluntariamente alterados. Estas figuras, ás veces deformadas, poden interpretarse como unha representación moral do pecado e a súa sanción, nun espírito iconográfico que prefigura certas visións posteriores, como as desenvolvidas por Jérôme Bosch.

O capitel da primeira columna norte presenta rostros esculpidos en bulto redondo asociados a motivos vexetais trifoliados e cuadrifoliados, evocando a creación divina do mundo vexetal e do home formado á imaxe de Deus. A inspiración celta percíbese no tratamento dos trazos.

O da terceira columna sur, tamén ornamentado, distínguese por un rostro orientado cara abaixo. O tratamento da parte superior do cranio afástase das convencións medievais habituais, revelando unha liberdade de interpretación do escultor.

LES CHAPITEAUX

Les chapiteaux des colonnes de Pouldavid présentent les caractéristiques stylistiques du XIVe siècle. Par leur élargissement progressif au sommet du fût cylindrique, ils traduisent une transition harmonieuse entre la colonne et l'arc gothique qu'ils supportent. Les corbeilles constituent l'élément le plus expressif de l'ensemble, bien que leur décor demeure mesuré et sans exubérance.

On y distingue notamment des pommes de pin, symboles traditionnels de fécondité, ainsi que des visages aux traits volontairement altérés. Ces figures, parfois déformées, peuvent être interprétées comme une représentation morale du péché et de sa sanction, dans un esprit iconographique qui préfigure certaines visions plus tardives, telles que celles développées par Jérôme Bosch.

Le chapiteau de la première colonne nord présente des visages sculptés en ronde-bosse associés à des motifs végétaux trifoliés et quadrifoliés, évoquant la création divine du monde végétal et de l'homme façonné à l'image de Dieu. L'inspiration celtique transparaît dans le traitement des traits.

Celui de la troisième colonne sud, également orné, se distingue par un visage orienté vers le bas. Le traitement du sommet du crâne s'écarte des conventions médiévales habituelles, révélant une liberté d'interprétation du sculpteur.

OBXECTOS DE FERRO INCRUSTADOS NA MAMPOSTERÍA

Á esquerda da entrada do coro, obxectos de ferro están incrustados no pilar. Rematados cunha forma evocadora de flor de lis, poderían estar relacionados co exercicio da xustiza real.

Sábese que no século XVIII Pouldavid posuía unha prisión. En 1743, o corpo dun suicida foi conservado en sal antes de ser sometido ás penas reservadas aos criminais, xa que o suicidio era considerado un delito.

Estes elementos metálicos —forcas, cadeas, anelas— poderían corresponder a material penitenciario. Outras hipóteses interprétanos como exvotos dispostos simbólicamente a xeito de balanza de xustiza. Unha tradición popular tamén evoca un episodio milagroso no que as ferramentas dun labrego que traballou un domingo foron misteriosamente transportadas á igrexa.

AS ESTATUAS DE POULDAVID

O patrimonio escultórico da igrexa reflicte sensibilidades artísticas sucesivas.

En 1968, o abade Urien redescubriu no tellado un San Xoán Bautista de madeira policromada, abandonado e danado. O aspecto arcaico do seu modelado e a rudeza dos seus trazos expli-

OBJETS DE FER SCELLÉS DANS LA MAÇONNERIE

À gauche de l'entrée du chœur, des objets de fer sont scellés dans le pilier. Surmontés d'une forme évoquant une fleur de lys, ils pourraient être liés à l'exercice de la justice royale.

On sait qu'au XVIII[e] siècle Pouldavid possédait une prison. En 1743, le corps d'un suicidé y fut conservé dans le sel avant d'être soumis aux peines réservées aux criminels, le suicide étant alors considéré comme un délit.

Ces éléments métalliques — fourches, chaînes, anneaux — pourraient correspondre à du matériel pénitentiaire. D'autres hypothèses les interprètent comme des ex-voto disposés symboliquement à la manière d'une balance de justice. Une tradition populaire évoque également un épisode miraculeux au cours duquel les outils d'un paysan ayant travaillé un dimanche auraient été mystérieusement transportés dans l'église.

LES STATUES DE POULDAVID

Le patrimoine statuaire de l'église témoigne de sensibilités artistiques successives.

En 1968, l'abbé Urien redécouvrit dans les combles un saint Jean-Baptiste en bois polychrome, abandonné et endommagé. L'aspect archaïque de son modelé et la rudesse de ses traits expliquent sans doute sa

can probablemente a súa marxinación nunha época máis sensible a cánones estéticos neoclásicos inspirados na Antigüidade grecorromana.

Unha estatua de Santa Verónica tamén fora relegada ao presbiterio. Reinstalada na igrexa, mostra unha expresión inxenua pero poderosa: o pano que presenta, coa imaxe de Cristo, constitúe o centro espiritual e visual da composición.

A Virxe, Santa Ana, San Xerome, San Bartolomeu e Santiago compoñen un conxunto coherente, desprazado ao longo dos séculos segundo as necesidades litúrxicas ou estéticas.

Sobre un altar do século XV restaurado en 1968 aparece unha Piedade probablemente do século XVI. Contrariamente ás representacións tradicionais, a Virxe está de pé, sostendo o corpo de Cristo nunha postura que acentúa a tensión dramática. O tratamento angular das liñas subliña a ruptura da morte, expresada sen atenuación simbólica. A obra ilustra fielmente a profesión de fe: *"sufriu baixo Poncio Pilato, foi crucificado, morreu e foi sepultado"*.

mise à l'écart à une époque plus sensible aux canons esthétiques néo-classiques inspirés de l'Antiquité gréco-romaine.

Une statue de sainte Véronique avait également été reléguée au presbytère. Réinstallée dans l'église, elle révèle une expression naïve mais puissante : le linge qu'elle présente, portant l'image du Christ, constitue le centre spirituel et visuel de la composition.

La Vierge, sainte Anne, saint Jérôme, saint Barthélemy et saint Jacques composent un ensemble cohérent déplacé au fil des siècles selon les besoins liturgiques ou esthétiques.

Au-dessus d'un autel du XVe siècle restauré en 1968 apparaît une piéta datée probablement du XVI[e] siècle. Contrairement aux représentations traditionnelles, la Vierge y est debout, soutenant le corps du Christ dans une posture accentuant la tension dramatique. Le traitement anguleux des lignes souligne la rupture de la mort, exprimée sans atténuation symbolique. L'œuvre illustre fidèlement la profession de foi : « a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli ».

A DESCENSIÓN DA CRUZ (SÉCULO XVI)

Esta escultura en madeira mostra intesamente a sensibilidade relixiosa do seu autor. María sostén ao seu fillo, rodeada de figuras identificables segundo unha lóxica iconográfica propia do escultor.

A obra distínguese claramente das producións sulpiciense do século XVIII, privilexiando aquí unha expresión dramática e interior.

LA DESCENTE DE CROIX (XVI[E] SIÈCLE)

Cette sculpture en bois traduit avec intensité la sensibilité religieuse de son auteur. Marie soutient son fils, entourée de figures identifiables selon une logique iconographique propre au sculpteur.

L'œuvre se distingue nettement des productions sulpiciennes du XVIII[e] siècle, privilégiant ici une expression dramatique et intérieure.

OS SANTOS HONRADOS NA IGREXA

O programa iconográfico reflicte a espiritualidade parroquial:

• Santiago Maior, patrón da igrexa, apóstolo e mártir, asociado á peregrinación de Compostela.

• San Xoán Bautista, o Precursor, anunciador de Cristo.

• Santa Ana, nai da Virxe.

• Santa Verónica, vinculada á tradición da "Vera Icon".

• San Xerome, Padre e doutor da Igrexa, tradutor da Vulgata.

• San Bartolomeu, apóstolo martirizado segundo a tradición en Armenia.

LES SAINTS HONORÉS DANS L'ÉGLISE

Le programme iconographique reflète la spiritualité paroissiale.

• Saint Jacques le Majeur, patron de l'église, apôtre et martyr, associé au pèlerinage de Compostelle.

• Saint Jean-Baptiste, le Précurseur, annonciateur du Christ.

• Sainte Anne, mère de la Vierge.

• Sainte Véronique, liée à la tradition de la « Vera Icon ».

• Saint Jérôme, Père et docteur de l'Église, traducteur de la Vulgate.

• Saint Barthélemy, apôtre martyrisé selon la tradition en Arménie.

CÁLIZ DE PRATA (SÉCULO XVII)

Catalogado o 31 de agosto de 1990, este cáliz de prata maciza, cun peso de 330 gramos, testemuña un traballo de ourivería de gran finura. Aínda que o seu autor permanece no anonimato, unha inscrición gravada precisa o seu destino: *"Para a capela de San Xoán en Pouldavid"*.

CRISTO REDESCUBERTO

En 1992, unha estatua de Cristo na cruz foi atopada fortuitamente. A obra distínguese pola serenidade do rostro inclinado e o tratamento realista do corpo martirizado. A morte aparece como cumprimento e consolo tras o sufrimento.

ALTAR MAIOR E RETABLO (1693)

Realizados polo mestre escultor e dourador Grégoire Ansquer, constitúen un conxunto notable de finais do século XVII.

LE CALICE D'ARGENT (XVII^{E} SIÈCLE)

Classé le 31 août 1990, ce calice en argent massif, pesant 330 grammes, témoigne d'un travail d'orfèvrerie d'une grande finesse. Bien que son auteur demeure inconnu, une inscription gravée précise sa destination : « Pour la chapelle de Saint-Jacques en Pouldavid ».

LE CHRIST REDÉCOUVERT

En 1992, une statue du Christ en croix fut retrouvée fortuitement. L'œuvre se distingue par la sérénité du visage incliné et le traitement réaliste du corps supplicié. La mort y apparaît comme accomplissement et apaisement après la souffrance.

MAÎTRE-AUTEL ET RETABLE (1693)

Réalisés par le maître sculpteur et doreur Grégoire Ansquer, ils constituent un ensemble remarquable de la fin du XVII^{e} siècle.

O antependium representa a Cristo como Bo Pastor, rodeado dos catro evangelistas e os seus símbolos: o boi (Lucas), a aguia (Xoán), o león (Marcos) e o home alado (Mateo).

Sobre o tabernáculo figura unha Última Cea esculpida. A decoración inclúe tamén as catro virtudes cardinais: Xustiza, Prudencia, Temperanza e Forza.

INSCRICIÓNS E ARTESONADOS PINTADOS

As inscricións en bretón, probablemente do século XIX, evidencian o arraigo local da fe: *"Gloria a Deus e paz aos homes de boa vontade"*.

As inscricións latinas lembran a liturxia tradicional: *"A miña carne é alimento, o meu sangue é bebida"*.

Os artesonados da bóveda do coro, compostos de dezaseis paneis do século XVI, representan escenas da Paixón. A súa organización non cronolóxica suxire un uso catequético destinado a unha poboación maioritariamente analfabeta. Catalogados desde 1935, constitúen un conxunto notable do patrimonio relixioso bretón.

L'antependium représente le Christ en Bon Pasteur entouré des quatre évangélistes et de leurs symboles : le bœuf (Luc), l'aigle (Jean), le lion (Marc) et l'homme ailé (Matthieu).

Au-dessus du tabernacle figure une Cène sculptée. Le décor comprend également les quatre vertus cardinales : la Justice, la Prudence, la Tempérance et la Force.

INSCRIPTIONS ET LAMBRIS PEINTS

Les inscriptions en breton, probablement du XIXe siècle, témoignent de l'enracinement local de la foi : « Gloire à Dieu et paix aux hommes de bonne volonté. »

Les inscriptions latines rappellent la liturgie traditionnelle : « Ma chair est nourriture, mon sang est un breuvage. »

Les lambris de la voûte du chœur, composés de seize panneaux du XVIe siècle, représentent des scènes de la Passion. Leur organisation non chronologique suggère un usage catéchétique destiné à une population largement illettrée. Classés depuis 1935, ils constituent un ensemble remarquable du patrimoine religieux breton.

La Vallée des Saints, vista desde o ceo © LA VALLÉE DES SAINTS
La Vallée des Saints, vue du ciel © LA VALLÉE DES SAINTS

castellano

O VAL DOS SANTOS. UNHA APOSTA TOLA POLA ETERNIDADE

LA VALLÉE DES SAINTS. UN PARI FOU POUR L'ÉTERNITÉ

Sébastien Minguy
Director xeral
Directeur général

Desde hai varios anos, os xornais, as revistas, as radios e as televisións multiplican as reportaxes sobre o que se deu en chamar «o milagre do Val dos Santos».

Este proxecto foi lanzado hai 18 anos por varias personalidades: Philippe Abjean, Sébastien Minguy, o actual director xeral do Val dos Santos, Patrice Le Guen, artista e escultor, e Philippe Hajas. ¿O obxectivo? Nin máis nin menos que esculpir e instalar 1.000 estatuas monumentais de santos, talladas *in situ* a razón dunha quincena por ano en bloques de granito bretón de varias decenas de toneladas. Na actualidade, máis de 210 estatuas son visibles no emprazamento de Carnoët, que atraeu preto de 300.000 visitantes en 2025 e converteu o Val dos Santos nun dos lugares culturais e artísticos máis visitados da Bretaña. O lema de lanzamento anunciaba a ambición do proxecto: «unha aposta tola pola eternidade». Os froitos superaron a promesa dos gromos.

¿Cómo se financia todo isto? Exclusivamente mediante mecenado privado. Calquera persoa —particular, familia, asociación, parroquia ou empresa— pode tomar a iniciativa de financiar unha estatua dun santo por un importe de 20.000 € e recorrer a un dos 50 escultores que participaron nos distintos obradoiros desde a fundación. Unha comisión de esculturas desempeña un papel de coordinación, verificando a admisibilidade dos

Depuis plusieurs années, les journaux, les magazines, les radios et les télévisions multiplient les sujets sur ce qu'il est convenu d'appeler « le miracle de La Vallée des Saints ».

Ce projet a été lancé il y a 18 ans par plusieurs personnalités : Philippe Abjean, Sébastien Minguy, l'actuel directeur général de La Vallée des Saints, Patrice Le Guen, artiste-sculpteur, et Philippe Hajas. L'objectif ? Rien moins que faire sculpter et implanter 1 000 statues monumentales de saints, sculptées sur place à raison d'une quinzaine par an dans des blocs de granit breton de plusieurs dizaines de tonnes. À ce jour, plus de 210 statues sont visibles sur le site de Carnoët, qui a attiré près de 300 000 visiteurs en 2025 et fait de La Vallée des Saints l'un des sites culturels et artistiques les plus fréquentés de Bretagne. Le slogan de lancement annonçait l'ambition du projet : « un pari fou pour l'éternité ». Les fruits ont dépassé la promesse des bourgeons.

Comment tout ceci est-il financé ? Exclusivement par le mécénat privé. N'importe qui — individu, famille, association, paroisse ou entreprise — peut prendre l'initiative de financer une statue de saint à hauteur de 20 000 € et faire appel à l'un des 50 sculpteurs qui ont participé aux différents chantiers depuis la fondation. Une commission des sculptures joue un rôle de coordination en vérifiant la recevabilité des dossiers des « vénérables », des

San Honoré, por Kito e Kevin Antoine
© LA VALLÉE DES SAINTS
Saint Honoré par Kito et Kevin Antoine
© LA VALLÉE DES SAINTS

Santa Isabel de Hungía por Peter Matl e o seu fillo © LA VALLÉE DES SAINTS
Sainte Élisabeth de Hongrie par Peter Matl et son fils © LA VALLÉE DES SAINTS

expedientes dos «venerables», dos «beatos» e dos «santos» que se propoñen, e garante un mínimo de coherencia e harmonía de conxunto: as estatuas deben estar esculpidas en granito, os santos deben ter rostro e conter símbolos da súa vida ou dos lugares onde son venerados. A comisión, por suposto, non impón ningunha liña estética, deixando aos artistas total liberdade. De aí a grande variedade de estilos.

O proxecto mencionaba inicialmente os santos bretoes, mais como a santidade non coñece nacionalidade, resultou lóxico acoller tamén todos os santos que marcaron a vida relixiosa da Bretaña ou cuxa irradiación universal ten sentido na sociedade actual. Así, San Charbel do Líbano, Santa Isabel de Hungría e San Xacobe / Santiago de Compostela atoparon naturalmente o seu lugar na Val dos Santos.

A Asociación dotouse dunha carta de valores e compromisos que lembra o carácter apolítico e arrelixioso do proxecto para evitar calquera dependencia de institucións civís ou relixiosas. Con todo, a Val dos Santos non é un «parque de granito». Os santos só teñen razón de ser na economía global da Salvación e da Boa Nova anunciada por Cristo. Os mecenas sitúanse de maneira

« bienheureux » et des « saints » qui sont proposés et assure un minimum de cohérence et d'harmonie d'ensemble : les statues doivent être en granit, les saints doivent avoir un visage et comporter des symboles de leur vie ou des lieux où ils sont vénérés. La commission n'impose bien sûr aucune ligne esthétique, laissant aux artistes une entière liberté. D'où la grande variété des styles.

Le projet, à l'origine, mentionnait les saints bretons, mais comme la sainteté ne connaît pas de nationalité, il est apparu logique d'accueillir également tous les saints qui ont marqué la vie religieuse de la Bretagne ou dont le rayonnement universel est porteur de sens dans la société d'aujourd'hui. Ainsi, saint Charbel du Liban, sainte Élisabeth de Hongrie et saint Jacques / Santiago de Compostela ont naturellement trouvé leur place à La Vallée des Saints.

L'Association s'est dotée d'une charte des valeurs et des engagements qui rappelle le caractère apolitique et areligieux du projet afin d'éviter toute dépendance vis-à-vis d'institutions civiles ou religieuses. Cependant, La Vallée des Saints n'est pas un « granit park ». Les saints n'ont de raison d'être que dans l'économie globale du Salut et de la Bonne Nouvelle annoncée par le Christ. Les mécènes

San Xacobe, por Patrice Le Guen, Jazon Sibellas O'Neill e Margot Lasalle
© LA VALLÉE DES SAINTS
Saint Jacques par Patrice Le Guen, Jazon Sibellas O'Neill et Margot Lasalle
© LA VALLÉE DES SAINTS

San Charbel por Seenu Shanmugam
© LA VALLÉE DES
Saint Charbel par Seenu Shanmugam
© LA VALLÉE DES SAINTS

moi diversa respecto da relixión e da práctica relixiosa, mais a metade desexa que a inauguración da estatua que financiaron vaia acompañada dunha bendición por parte dun sacerdote. Algunhas inauguracións mesmo deron lugar a concentracións, como a de Santa Xoana Jugan, fundadora das Irmániñas dos Pobres, con ocasión dun capítulo mundial da congregación en 2023, en presenza dun cento de relixiosas procedentes de máis de cincuenta países.

¿Qué predestinaba o Val dos Santos a coñecer este incrible éxito e a converterse nun dos proxectos culturais e artísticos máis destacados das dúas últimas décadas na Bretaña? O proxecto entrou en resonancia cunha profunda expectativa da sociedade bretoa contemporánea. Fronte ao efémero —as redes sociais— e ao descartable —

se situent de manière très diverse par rapport à la religion et à la pratique religieuse, mais une moitié souhaite que l'inauguration de la statue qu'ils ont financée soit accompagnée d'une bénédiction par un prêtre. Certaines inaugurations ont même donné lieu à des rassemblements, comme celui de sainte Jeanne Jugan, la fondatrice des Petites Sœurs des Pauvres, à l'occasion d'un chapitre mondial de la congrégation en 2023, en présence d'une centaine de religieuses venues de plus de cinquante pays.

O círculo das Virxes Negras © PHILVIEW / LA VALLÉE DES SAINTS
Le cercle des Vierges noires © PHILVIEW / LA VALLÉE DES SAINTS

os excesos da sociedade de consumo—, o Val dos Santos afírmase nunha dimensión cultural, artística, espiritual e relixiosa fondamente arraigada no pasado, mais tamén orientada cara ao futuro. A Bretaña, tradicionalmente coñecida como terra de sacerdotes e misioneiros, viviu, igual que Quebec e máis recentemente Polonia, un derrubamento brutal da práctica relixiosa e unha ruptura na transmisión interxeracional dos costumes ligados á fe (catequese, bautizos, matrimonios e asistencia aos sacramentos). O Val dos Santos reintroduce á súa maneira unha dimensión espiritual nun contorno que tendía a esquecela ou mesmo a excluíla.

O que tamén resulta salientable é a organización e o desenvolvemento do proxecto por parte dun pequeno equipo asalariado que se apoia no compromiso de persoas voluntarias. O Val dos Santos é agora coñecida e identificada coa historia e a personalidade da Bretaña, e converteuse nun lugar onde todo o mundo se encontra: ateos e crentes, apaixonados pola arte, a cultura ou a historia, e todas aquelas persoas que buscan un remanso de paz e de renovación.

Qu'est-ce qui prédestinait La Vallée des Saints à connaître cet incroyable succès et à devenir l'un des projets culturels et artistiques les plus marquants de ces deux dernières décennies en Bretagne ? Le projet est entré en résonance avec une attente profonde de la société bretonne contemporaine. À rebours du fugace — les réseaux sociaux — et du jetable — les dérives de la société de consommation —, La Vallée des Saints s'affirme dans une dimension culturelle, artistique, spirituelle et religieuse profondément ancrée dans le passé, mais aussi tournée vers l'avenir. La Bretagne, traditionnellement connue pour être la terre des prêtres et des missionnaires, a connu, à l'instar du Québec et, plus récemment, de la Pologne, un effondrement brutal de la pratique religieuse ainsi qu'une rupture de la transmission intergénérationnelle des usages liés à la foi (catéchisme, baptêmes, mariages et fréquentation des sacrements). La Vallée des Saints réintroduit à sa manière une dimension spirituelle dans un environnement qui avait tendance à l'oublier, sinon à l'exclure.

Ce qui est également remarquable, c'est l'organisation et le développement du projet par une petite équipe salariée qui

San Piran por Stéphane Rouget e David A. Paton
© LA VALLÉE DES SAINT

Saint Piran par Stéphane Rouget et David A. Paton
© LA VALLÉE DES SAINTS

Non hai aquí ningún pregamento de tipo identitario porque, como se mencionou anteriormente, o horizonte da santidade abre necesariamente á universalidade. Os santos da Alta Idade Media —do século IV ao VII— procedían de Escocia, Irlanda, Gales e Cornualles.

A dimensión celta, por outra banda, foi celebrada en 2018 coa escultura de San Piran en Cornualles (artistas: Stéphane Rouget e David A. Paton), de San Dewi en 2019 en Gales (Paul B. Kincaid), de San Salvador en 2020 (artistas: Adolfo Manzano e Goulven Jaouen) para Asturias, e de San Andrés para Escocia en 2023 (artistas: Kito Antoine e Vincent Lemaçon). Algunhas destas estatuas cruzaron incluso o Canal da Mancha para seren instaladas no sitio de Carnoët. Galicia e os bretoes alégranse de reencontrar regularmente a Carlos Núñez e a gaita galega no Festival Intercéltico de Lorient. ¿Pódese formular o desexo de que un ou varios santos galegos se unan axiña á grande familia do Val dos Santos?

Para descubrir o Val dos Santos:
www.lavalleedessaints.com
Quénéquillec
22160 CARNOËT
(Bretaña – Francia)

s'appuie sur l'engagement de bénévoles. La Vallée des Saints est désormais connue et identifiée à l'histoire et à la personnalité de la Bretagne, et est devenue un lieu où tout le monde se retrouve : les athées comme les croyants, les passionnés d'art, de culture ou d'histoire, et tous ceux qui sont en recherche d'un havre de paix et de ressourcement.

Il n'y a là aucun repli de type identitaire car, comme mentionné précédemment, l'horizon de la sainteté ouvre nécessairement à l'universalité. Les saints du haut Moyen Âge — du IVe au VIIe siècle — venaient d'Écosse, d'Irlande, du pays de Galles et des Cornouailles.

La dimension celtique a d'ailleurs été célébrée en 2018 par la sculpture de saint Piran en Cornouailles (artistes : Stéphane Rouget et David A. Paton), de saint Dewi en 2019 au pays de Galles (Paul B. Kincaid), de san Salvador en 2020 (artistes : Adolfo Manzano et Goulven Jaouen) pour les Asturies, et de saint Andrew pour l'Écosse en 2023 (artistes : Kito Antoine et Vincent Lemaçon) ; certaines de ces statues ont du reste traversé la Manche pour être installées sur le site de Carnoët. La Galice et les Bretons se réjouissent de retrouver régulièrement Carlos Nuñez et la *gaita galega* au Festival interceltique de Lorient. Peut-on formuler le souhait qu'un ou plusieurs saints galiciens viennent bientôt rejoindre la grande famille de La Vallée des Saints ?

Pour découvrir La Vallée des Saints :
www.lavalleedessaints.com
Quénéquillec
22160 CARNOËT
(Bretagne – France)

Raigame

DEPUTACIÓN
OURENSE

CENTRO DE CULTURA POPULAR
XAQUÍN LORENZO