A ARTE MEDIEVAL COMO ESENCIA DA MODERNIDADE*

Manuel Castiñeiras

Universitat Autònoma de Barcelona

* Quero manifestar o meu máis sincero agradecemento a Charo Portela, por dar-me acceso ao catálogo da exposición realizada no Centro Galego de Bos Aires en 1948, *Libros y autores gallegos*; a Miguel Anxo Seixas, por deixarme ler antes de entrar no prelo o seu revelador texto "Fitos, ritos mitos en *Imaxes de Galicia*" (publicado en *Luis Seoane. Imaxes de Galicia*, Santiago de Compostela, 2010, pp. 7-15); e, finalmente, a Ramón Villares, pola perspicaz reflexión sobre a obra de Seoane no seu estudo inédito: "Castillos frente a castros. La edad media en la identidad nacional gallega".

Luís Seoane. *Muller con rodete*, 1959. Óleo sobre lenzo. 119 x 81 cm. Museo de Belas Artes da Coruña

[...] la sensibilidad gallega tuvo su máximo expresión en la arquitectura y esculturas románicas.

Conrado Alem (Luís Seoane), "Dos ejemplos de arte medioeval",
Galicia Emigrante, 16 (1955), pp. 14-16.

Hoxe en día ninguén dubida do papel referencial que a arte medieval e, en concreto, a descuberta do románico tivo na nova linguaxe das vangardas do século xx. Asemade é ben sabido, a través dos seus escritos, que un dos nosos artistas contemporáneos máis salientables, Luís Seoane, desde os anos 30, foi un entregado admirador da tradición galega medieval, na cal vía unha "esencia" indiscutible da súa nova arte.

Afortunadamente a tarefa de reconstrución do ideario estético e intelectual de Seoane é posible grazas á súa afección pola escritura, manifestada desde a súa máis temperá mocidade, e que foi paralela e complementaria ao seu desenvolvemento como artista figurativo. A interrelación existente entre os seus textos e as súas imaxes permiten escudriñar algo fundamental no estudo de calquera pintor: os recantos do proceso de creación.

Cómpre, non obstante, saber a que medievalismo e, en concreto, a que románico se refería Seoane cando falaba nos seus escritos. Por iso, a primeira parte da miña contribución está dedicada a escrudiñar cal era a valoración da arte medieval galega nesa época e comparala, se se pode, co que entón acontecía en Cataluña. Aínda que, de xeito xeral, cando se fala de modernidade e arte medieval parece que estamos a xuntar dous termos opostos e contraditorios entre si, veremos como o diálogo entre ambos os dous é moi rico e responde a moitas das inxerencias do home contemporáneo desde o século xix.

Galicia non é allea a ese diálogo entre a modernidade e a Idade Media. A dita relación é coñecida en moitos ámbitos da cultura, da arte e mesmo da política e está ligada na súa orixe ao movemento romántico do Rexurdimento. No eido concreto da historia da arte, este fenómeno foi estudado desde distintos puntos de vista, malia que o interese fundamental dos investigadores se centrou nos aspectos máis materiais e construtivos deste.

A desamortización, o conseguinte abandono dos mosteiros e a progresiva incautación estatal (e venda privada) do patrimonio eclesiástico provocou a ruína

dos edificios e a dispersión do legado artístico. Non obstante, a ese proceso de destrución, tal e como ocorrera tras os xacobinos na Revolución Francesa, seguiu-lle na segunda metade do século XIX un período de reflexión e progresiva toma de conciencia que cristalizaría na reconstrución dos monumentos medievais. Galicia, a este respecto preséntasenos parca neste tipo de intervencións, sendo quizais as máis sinaladas as efectuadas na fachada de Santa María da Coruña, promovidas polo cardeal Payá e non rematadas ata o 1897, que lle deron ao edificio un aspecto de igrexa neorrománica¹; ou as efectuadas entre 1885 e 1891 no “edículo” do Apóstolo Santiago baixo a dirección do cóengo compostelán Antonio López Ferreiro, que converteu o monumento nunha cripta paleocristiá, a imitación da arquitectura medieval e neomedieval italiana, moi preto dos postulados estéticos do arquitecto italiano Raffaele Cattaneo (1861-1889), cuxa monografía *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche* (Venecia, 1888)² coñeceu e empregou o propio López Ferreiro.

Así e todo, a fortuna que se reservou a gran parte dos nosos monumentos —ou debería dicir, a mala fortuna— sería a da ruína, a venda e a dispersión. Tal é o caso, por exemplo, do mosteiro de San Lourenzo de Carboeiro, do que algún dos seus restos —relevos do tímpano da porta sur da igrexa— foron roubados na segunda metade do século XX e atópanse hoxe no Museo F. Marés de Barcelona. Unha historia similar sucedeulle ao claustro medieval de San Xusto de Toxos Outos, vendido en 1919 pola Curia Compostelá e mercado por un particular para ser reutilizado como patio no Pazo de Pena Douro (Obre, Noia).

Este fenómeno da destrución, restauración e comercio dos monumentos medievais é sen dúbida un fenómeno estritamente contemporáneo, tanto no seu compoñente estético, como mercantil. Outra face da cuestión vén dada pola moda dos estilos neomedievais, é dicir, das construcións de nova feitura que queren imitar a estética do pasado. Cómpre destacar de entre todas elas, pola súa monumentalidade e aposta

¹ X. Fernández Fernández, “Del frustrado derriro a la obra nueva (1764-1899)”, en J. R. Soraluze Blond (ed.), *La Real Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña*, A Coruña, p. 86; A. Pombo Rodríguez, *O Cardeal don Miguel Payá y Rico (1811-1891). Bispo de Cuenca, Arcebispo de Compostela e Primado de España*, Santiago de Compostela, 2009, p. 755.

² Sobre Raffaele Cattaneo, véxase: A. Ballardini, “Un cantiere ‘bizantino’ per la cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura: il progetto tra committenza e maestranze”, en *Medievo: le officine. Atti del XII Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009*, A. C. Quintavalle (ed.), Milán-Parma, 2010, pp. 207-223.

estética, a obra do arquitecto modernista Antonio Quiroga Palacios (1874-1945): o Templo Votivo do Mar en Panxón (1932-1937) ou o templo neorrománico da Vera Cruz, para albergar unha reliquia traída de Terra Santa en 1901 e construído entre 1943 e 1962. En ambas as dúas obras emprégase a estética do románico galego: muros “acastelados”, como os da Catedral de Ourense e Tui, e referencias á arquitectura cisterciense de Oseira.

Non obstante, non é obxectivo desta contribución falar de restauracións ou de novas construcións en estilo neomedieval, senón de facer unha pequena reflexión sobre un tema que me interesa desde hai anos: o valor que a arte medieval e, en especial, a arte románica tivo para os historiadores, eruditos e ideólogos da Galicia contemporánea, desde a perspectiva do uso, o mito e o consumo deste afastado período artístico. Non se trata dun tema fácil, xa que entramos nun terreo moi pouco estudado desde a historia da arte. Fronte aos numerosos estudos filolóxicos sobre o papel que desenvolveu o redescubrimento da lírica galaico-portuguesa na canonización da lingua galega e no pulo de novos movementos poéticos, como o neotrobadorismo, os estudos histórico-artísticos, agás algunha excepción recente³, non dedicaron moitos esforzos a mergullarse na orixe da entusiasta admiración contemporánea polo románico galego e a súa dobre consideración, por unha banda, dunha arte da terra, froito do pobo, e por outra, a arte máis internacional de Galicia.

1. AS BASES IDEOLÓXICAS DA VALORACIÓN DO ROMÁNICO NA MODERNIDADE GALEGA

O descubrimento do románico galego e a súa posta en valor afunde as súas raíces no século XIX. Como sucedeu en toda Europa, os alicerces deste interese cara á arte da Idade Media foron postos polo Romanticismo. O movemento romántico bus-

³ Ademais da obra colectiva, *Do primitivo na arte galega ata Luís Seoane. Procesos de creación artística e identidade nacional*, Catálogo da exposición realizada do 5 de outubro ao 12 de decembro de 2006 na Fundación Luís Seoane (A Coruña), J. M. López Vázquez (ed.), A Coruña, 2006, remito a un traballo da miña autoría, no que se analizan os diversos intereses polo románico galego, catalán e castelán no contexto dos séculos XIX e XX: “Tremiti storiografici del romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell’Islam”, en *Arte e Storia, Atti del x Convegno internazionale di studi, Parma, settembre 2007*, A. C. Quintavalle (ed.), Università di Parma-Milán, 2008, pp. 86-107.

caba na Idade Media as orixes das nacións europeas e propoñía unha fruición libre, sentimental e evocadora da obra de arte. En Galicia, o impacto do Romanticismo centrouse fundamentalmente na revalorización, local e internacional, do Pórtico da Gloria de Santiago de Compostela, entre 1850 e 1875.

Nos anos sucesivos agroma na historiografía galega un interese, máis xeneralizado, pola nosa arte medieval e, en concreto, polo románico. Esa revalorización artéllase a finais do século XIX nun duplo discurso, que se vai perpetuar ao longo do século XX e que está totalmente relacionado coa ideoloxía política:

1. 1. Por unha banda, a visión cristiá e tradicionalista de Antonio López Ferreiro, erudito cóengo da Catedral de Santiago de Compostela, próximo ao Carlismo, que ve no románico o seu compoñente espiritual e dogmático. A Igrexa compostelá, as peregrinacións e o culto ao Apóstolo centrarán esa revalorización, que se me apurades chega ata hoxe, baixo un disface mediático e consumista, coas continuas edicións do Xacobeo.
1. 2. Por outra, a visión liberal-progresista do historiador Manuel Murguía, que reconece na arte románica a arte do paraíso perdido —Idade Media— así como unha expresión estética sen parangón que amosa a eternidade dun pobo de raíces celtas. O románico pasa a formar parte do nacionalismo galego dentro dun discurso popular e campesiño, caracterizado pola continuidade estética, que elaborará anos máis tarde Alfonso Castelao e que influirá igualmente en Luís Seoane.

1.1. Do sentimentalismo romántico ao dogmatismo e arqueoloxismo de Antonio López Ferreiro

A revalorización da arte medieval galega, e concretamente da compostelá, no conxunto xeral europeo, era unha tarefa que comezara no seo do romanticismo galego da segunda metade de século XIX. Non obstante, o punto de referencia ineludible neste proceso é o interese que amosara a Inglaterra vitoriana —tal e como estudou M. Mateo Sevilla⁴— en converter o Pórtico da Gloria nunha das obras mestras da historia da arte. Ese recoñecemento débese, sen dúbida, ao parágrafo

⁴ M. Mateo Sevilla, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago, 1991.

dedicado ao conxunto polo viaxeiro inglés Richard Ford na súa guía *A Handbook for Travellers and Readers at Home*, Londres, 1847, o cal foi ampliado nas súas reedicións posteriores. De aí que en 1866 o *South Kensington Museum* fixese, na cidade de Santiago, un molde (baleirado) en xeso para expoñelo —aínda hoxe— na colección permanente das obras mestras da arte occidental do dito museo. Este proceso remata coa publicación en 1868 pola *Arundel Society* dunha selección de fotografías tomadas por Thurston Thompson na Catedral de Santiago, na que o Pórtico da Gloria aparece moi representado. Estas tres pedras fitas marcan o proceso de difusión e progresiva consecución de prestixio por parte da obra do Mestre Mateo. De aí o extenso e laudatorio comentario que lle dedica G. E. Street no seu *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1865:

Chega o momento de dicir algo sobre o que, para un arquitecto, constitúe a principal excelencia daquel nobre santuario, é dicir, o seu grandioso ingreso occidental, con razón chamado Pórtico da Gloria; e eu, con non pouca experiencia para garantir as miñas afirmacións, con plena conciencia, ademais, do temerarios que son os xuízos laudatorios demasiado xerais, non senón ditaminar que a creación do Mestre Mateo en Santiago constitúe unha das maiores glorias da arte cristiá.

Asemade no comentario habería que subliñar os eloxios á obra pola naturalidade, viveza e autenticidade das súas figuras, un comentario que habería de se converter nun lugar común:

Case todas as figuras adoptan actitudes evidentemente estudadas co gallo de dotalas de vida e de intención, actitudes que foxen resoltamente do convencional, e que, aínda que non sempre resulten satisfactorias ao gusto dos nosos contemporáneos, ofrecen toda unha graza e un interese case sempre ausentes nas producións escultóricas do século XIX e que ademais (contrastando poderosamente co que nos nosos tempos sucede case invariablemente), non cabe dúbida de que nos atopamos ante unha obra esculpida toda, directa e absolutamente, por un mestre, e non só feita consonte un deseño, na que a súa execución se deixa a un grupo de axudantes anónimos e mal pagados⁵.

⁵ Tradución ao galego do autor a partir da edición española do libro (G. E. Street, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1919, pp. 169-172).

Pola súa banda, estudosos e eruditos locais fixeron paralelamente un importante labor de reclamo en prol da obra de Mateo. En 1850, o escritor compostelán Antonio Neira de Mosquera narraba, na súa *Historia de una cabeza*, de xeito novelado, as vicisitudes dun Mestre Mateo que, tras facer o autorretrato no tímpano do monumento, ofrecéndo-lle unha columna ao Señor⁶, entre os anxos portadores dos instrumentos da Paixón, foi logo obrigado polo arcebispo a anular o retrato para finalmente figurar, de xeito máis anónimo, arrependido e axeonllado aos pés da súa obra, mirando ao altar maior:

Las columnas que las dividen arrancan sin machones; allí vamos a colocarnos. No haremos un retrato; esculpiremos un símbolo. Será un artista cualquiera y no el Maestro Mateo el que contemplará desde el pórtico de la *Gloria* al Apóstol Santiago sentado en un tabernáculo de la capilla mayor. ¡De espaldas a los vicios!... Así debe caminar el hombre por el mundo. ¡Y de rodillas! De esta manera devuelve el artista a Dios la chispa de la luz celestial que ha depositado en su cabeza.

El arquitecto de palacio que había llegado mustio y taciturno hasta el Pórtico de la *Gloria*, salió de la Catedral tranquilo y voluntarioso. Había encontrado sitio para su cabeza⁷.

De aí a célebre identificación de Mateo no Santo dos Croques, que vén referendada por José Villa-Amil y Castro (1866)⁸. Neste ambiente novelesco, no que lenda e folclore parecen vivir no monumento, habería que incluír a idea manexada por Antonio Neira —no seu *Manual del Viajero en la Catedral de Santiago* (1847)— e José Villa-Amil de suxerir unha inspiración da Divina Comedia de Dante no conxunto compostelán, entendido como unha representación do purgatorio, da gloria e do inferno.

Existen, sen dúbida, moitas herdanzas da crítica da arte romántica na apreciación actual do Pórtico. Tanto os eruditos románticos ingleses como os escritores galegos coincidiron en subliñar dous aspectos destacables. Por unha banda, o elevado grao de humanización dos altorrelevos dos profetas e dos apóstolos, non só polo seu vulto e medida humana senón tamén pola expresividade e variedade dos seus rostros. Por

⁶ “Una cabeza que descansaba sobre un pequeño cuerpo, cuyas manos sujetaban una columna, llamaba extraordinariamente la atención de los compostelanos. Esta cabeza era entonces el retrato del maestro Mateo [...]”, A. Neira de Mosquera, “Historia de una cabeza”, en *Monografías de Santiago*, Santiago, 1950, pp. 27-42.

⁷ Ídem, p. 37.

⁸ J. Villa-Amil y Castro, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo, 1866, pp. 85-86.

outra banda, o medo que producían os grotescos diaños do inferno e os monstros das bases. Paga a pena dicir que Rosalía de Castro inmortalizou como ninguén no seu poema “Na Catedral”, publicado en *Follas novas*, eses tópicos⁹:

— A idea de *sacra conversazione* e relación entre as figuras:

Santos e apóstoles —¡védeos!— parece
que os labios moven, que falan quedo
os uns cos outors, e aló na altura
do ceu a música vai dar comenso,
pos os grorios concertadores
tempran risoños os instrumentos.

— A idea do naturalismo e vivacidade da arte:

¿Estarán vivos? ¿Serán de pedra
aqué sembrantes tan verdadeiros,
aquelas túnicas maravillosas,
aqueles ollos de vida cheos?

— E para rematar, dentro da estética do sublime, o medo que inflíxe o terrible da figuración do mal no espectador:

¡Cómo me miran eses calabres!
¡Aqueles deños!
¡Cómo me miran, facendo moecas
denda as colunas onde os puxeron!
¿Será mentira, será verdade?
¡Santos do ceo!,
¿saberan eles que son a mesma
daqueles tempos...?

⁹ Rosalía de Castro, “Na Catedral”, en *Poesías*, Vigo, 1973, p. 177.

[...] ¡Como me firen!... Voume, sí, voume,
¡que teño medo!

Eses dous tópicos románticos —veracidade e medo e obra mestra— perpetúanse na crítica da arte do século xx. De aí que o verdadeiro descubridor da arte do Camiño de Santiago, o profesor americano Arthur Kingsley Porter, non dubidase no ano 1923, na súa monumental obra *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Ways*, en destacar con entusiasmo esa arte vívida e naturalista do pórtico que antecedía, ao seu entender, ás conquistas da arte renacentista e que se poñía ao nivel do peregrino nunha excepcional concesión ao espectador cotián. Non obstante, o carácter sublime que, como galega, vía Rosalía na obra, convértese en Porter en mero pintoresquismo:

Estas figuras verdadeiramente asustan, pois parecen vir cara a nós; o seu efecto pode ser comparado co producido por certos pintores florentinos do Quattrocento como Castagno ou Pollaiuolo. Un dáse de conta da súa existencia con extraordinaria facilidade. Elas anticipan o naturalismo de Claus Sluter.

Non estamos aquí ante a simbólica e dogmática arte do Gótico das catedrais do norte. É moito máis que un bo realismo naturalista non exento dunha vea de vulgaridade; unha arte que impresionaría rapidamente as multitudes de paso e non requiriría un concienciado estudo para apreciála. En todo iso é xusto ver o punto de vista do peregrino medio co seu interese polo extraordinario, a súa *bonhomie*, e o seu, quizais, non demasiado profundo intelecto¹⁰.

Máis aló da crítica romántica, sitúase o xenial historiador compostelán Antonio López Ferreiro, que nace en 1837 en Santiago de Compostela e morre en 1910. Desde 1871 foi cóengo da Catedral de Santiago, onde desenvolve tamén labores docentes como titular da Cátedra de Arqueoloxía Sagrada no Seminario. Froito destes intereses é a publicación en 1886 dunha monografía sobre o Pórtico da Gloria. O libro hai que entendelo como unha pedra fita fundamental no descubrimento historiográfico e estético do monumento como obra mestra da arte

¹⁰ A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, Boston, 1923, p. 263 (tradución do autor).

románica nos medios galegos e españois. Anos máis tarde, en 1894, escribe as súas *Lecciones de arqueología sagrada*, unha obra que decontado foi utilizada como manual nos seminarios de toda España. Neste libro Antonio López Ferreiro integraba dun modo innovador e maxistral a arte medieval galega no discurso da historia da arte sacra de Occidente. Para o cóngo compostelán, monumentos como o Pórtico da Gloria eran unha mostra do renacemento da escultura como imitación da natureza, non dubidando en afirmar que a forza do Isaías do Pórtico é ao Moisés de Miguel Anxo o que a dozura do San Xoán do Pórtico a un Rafael¹¹.

Para López Ferreiro, moitas veces o monumento entra na categoría do sublime e a súa valoración acadada tinturas místicas, cun mesianismo temporal acorde co seu programa iconográfico. Así o viu López Ferreiro, para quen o Pórtico habería de presidir a restauración da arte cristiá: “Cuando llegue el día en que de veras se piense en el legítimo y genuino Renacimiento del arte cristiano, el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago será, sin duda, uno de los monumentos típicos de tan gloriosa restauración”¹².

Esta afirmación hai que entendela nun momento en que a existencia dos restos do Apóstolo Santiago se puña en dúbida e no que a peregrinación era unha mera lembranza de glorias pasadas, pois desaparecera practicamente como fenómeno malia os esforzos do arcebispo Miguel Payá Rico en achar as reliquias do Apóstolo (1879) e trasladalas á cripta habilitada na basílica (1884)¹³. Quizais o cóngo compostelán se alegraría se soubese do renacemento da peregrinación xacobeá destes últimos anos e da notoriedade acadada polo monumento como punto ineludible de calquera romaría a Compostela. Non obstante, lonxe de experimentar un rexurdimiento espiritual, a súa imaxe converteuse máis ben nun obxecto de consumo, nunha icona de promoción do Camiño de Santiago.

Ademais, A. López Ferreiro foi sen dúbida o descubridor do valor estético da outra porta románica da catedral —Praterías—, na que viu un carácter pioneiro do estilo do Mestre Mateo e que co tempo haberíase de converter nun referente da arte galega do século xx: “Las estatuas que componen el asunto principal, a saber,

¹¹ A. López Ferreiro, *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago, 1894, pp. 150, 155.

¹² Ídem, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago*, introd. R. Otero Túnz, Santiago, 1975, p. 93 (1.ª ed. 1892).

¹³ Pombo Rodríguez, *op. cit.*, pp. 358-361.

la del Salvador, la de Santiago y el relieve de Abrahán, en cuanto a composición y ejecución, son bellísimas, y aun pudieran figurar en el Pórtico de la Gloria”¹⁴.

Por outra banda, existe unha faceta de López Ferreiro pouco coñecida pola historiografía artística que permite facer del un retrato máis completo. O cóngo compostelán foi o introdutor do xénero da novela histórica escrita en galego. O seu modelo de inspiración foi a obra de Walter Scott, célebre autor de *Ivanhoe*. A súa produción novelesca coincide coa súa produción histórico-artística. As súas novelas, *A tecedeira de Bonaval* (1894), ambientada no Santiago do século XVI, *O Castelo de Pambre* (1895), que ten lugar na Ulla do século XIV, e *O niño de pombas*, de 1905, que transcorre no Deza no século XII, correron paralelas á elaboración e publicación da monumental obra *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela* (1898-1911).

As súas novelas combinaban o galego medieval dos documentos coa fala popular. Moitas delas inclúen a edición de documentos orixinais así como descrições de monumentos propias dun manual de historia da arte. En *O niño de pombas* (1900) a trama remata cunha voda no mosteiro de San Lourenzo de Carboeiro e en *O Castelo de Pambre* (1895) fai unha minuciosa descripción do mosteiro de Sobrado dos Monxes, de Santa María de Mezonzo, de Santa María de Melide e do Castelo de Pambre. Evidentemente estas novelas tiñan un público que gozaba coas vellas historias da Galicia medieval, coa recreación dos monumentos e cun ideario afín ao carlismo, pois todas elas foran editadas en xornais carlistas: *O Castelo do Pambre* en *El Pensamiento Gallego* e *O niño de pombas* no seu sucesor *El Correo de Galicia*¹⁵. Na meirande parte dos casos López Ferreiro amosa unha especial sensibilidade pola estética romántica da ruína e da implantación pintoresca do monumento na paisaxe. Este é o caso de San Lourenzo de Carboeiro, que aínda hoxe se presenta como unha paisaxe romántica no fondo dun val. Por outra banda, as consecuencias da desamortización nestes monumentos fanse explícitas por López Ferreiro: a degradación e abandono das arquitecturas tanto no caso de Carboeiro como no de Sobrado. De feito, estas descrições amosan a actividade de López Ferreiro de cara á recuperación do patrimonio por parte da Igrexa, malia que as súas actuacións deixen moito que dicir, pois seguen as ideas de Viollet-le-Duc de reconstrucións en estilo. De feito, sabemos da

¹⁴ A. López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y otras puertas de la basílica*, Santiago, 1999, p. 137 (1.ª ed. 1892).

¹⁵ P. Pedret Casado, “Verbas limiares”, en *Novelas de López Ferreiro. O niño de pombas. O Castelo de Pambre. A tecedeira de Bonaval*, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia, VII, Santiago de Compostela, 1953, pp. VII-XV.

súa participación na reconstrución da igrexa do mosteiro de San Xoán de Caaveiro, onde se inventou un tímpano románico. Tamén sabemos que López Ferreiro estivo detrás da adquisición de Sobrado por parte do Cabido compostelán.

Interésame comentar, pola riqueza de contidos e cantidade de referencias ao mundo estético e ideolóxico de López Ferreiro, algunhas das descrições d'*O Castelo de Pambre*. Na novela preséntase a abadía cisterciense de Sobrado como un “augusto calabre sentenciado a ser comido po-los lobos, que no noso caso son o tempo, e a indifrencia e aínda a pouca voluntá dos homes”¹⁶. De feito, o mosteiro, acubillo de carlistas na primeira guerra, fora suprimido en 1834 para ser ata 1840 cuartel xeral isabelino. Logo foi vendido, en subhasta, en 1848 a Ramón Francisco López, e máis tarde, en 1874, pasou a Patricio de Andrés Moreno, que acabou por dinamitar os claustros¹⁷. Así, tal e como sinala o cóngo, “vendéronse por ¡seis pesos! dous lenzos deste claustro [Claustro da Hospedaría]”¹⁸. Unha situación que o autor aproveita para arremeter, sen ambaxes, contra o liberalismo: “¡E logo que nos digan que o progreso é o liberalismo que lle chaman rumboso, levantado, xeneroso e outros alcumes semellantes!”¹⁹. Aínda que en 1878 o cardeal Payá tentou de solucionar a situación de ruína coa compra, a título persoal, do inmobile, para acometer algunha reparación²⁰, nos tempos en que escribe López Ferreiro a desolación do monumento era máis que evidente. Por iso, o autor non dubida en usar a cámara fotográfica para poder estudalo antes do derribamento definitivo dos muros²¹. A utilización de tal aparello moderno fálanos da posta ao día do cóngo compostelán no estudo da historia da arte, xa que nos anos en que escribía *O Castelo de Pambre* (1900), o tamén adiantado arquitecto Lluís Domènech i Montaner dedicábase en Cataluña á fotografía sistemática dos monumentos románicos²². Por iso, aínda que cando se fala do autor e da súa obra monumental, *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela* (1898-1911), sempre se

¹⁶ A. López Ferreiro, *O Castelo de Pambre*, VII, ed. cit., p. 108.

¹⁷ Pombo, op. cit., p. 756.

¹⁸ López Ferreiro, *O Castelo de Pambre*, VII, ed. cit., p. 113, n. 1.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Pombo, op. cit., pp. 756-757.

²¹ “Permítaseme fotografalo antes qu’esto suceda”, *O Castelo de Pambre*, VII, ed. cit., p. 108.

²² M. Castiñeiras, G. Ylla-Català, “Lluís Domènech i Montaner i la descoberta del Romànic”, en A. Ramon, E. Grau, *Lluís Domènech i Montaner, Arquitectura romànica a Catalunya*, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2006, pp. 287-303.

salienta a súa colaboración co debuxante e gravador Enrique Mayer, para a ilustración dos monumentos, habería que investigar mellor o valor que López Ferreiro lle deu á nova arte da fotografía, tanto no seu traballo de campo como nos seus estudos.

En *O Castelo de Pambre*, co gallo do casamento de Lionor na igrexa de Santa María de Mezonzo, López Ferreiro describe o templo románico cunha sorprendente precisión cronolóxica e arqueolóxica, na que fai gala dun amplo coñecemento da bibliografía artística europea. Así, ao falar dos dezaseis arcos pénsiles que sosteñen a cornixa da ábsida central, fai unha referencia a San Vital de Rávena e a chamada arquitectura lombarda²³. Así mesmo, inclúe noutro capítulo da novela unha miúda descrición de Santa María de Melide, na que ofrece un valioso testemuño da reixa de ferro románica que, aínda enteira, pechaba a súa ábsida:

A áuside é tamén do mesmo estilo; pero o que máis debe chamar a atención naquela eirexa é a reixa de ferro, que está á a entrada da áuside, e mail-o frontal do altar maior. Compúñase a reixa, coma as demais do seu tempo, que será o sigro XIV, de varios panales, cada un dos cales está formado por unha vara dereita de ferro, da que á un lado e á outro salen varios brazos somellantes á eses²⁴.

O coñecemento da peza fixo que esta fora desmontada e exposta na Exposición Galega de 1909 e, moi posiblemente como consecuencia disto, foi definitivamente alterada e dividida en dous ao seu retorno, de maneira que unha parte foi reaproveitada como peche da sancristía e o resto foi gardado nun faiado do templo. De feito, así aparece descrita na obra *Terra de Melide* en 1933:

No faiado que vai riba da sagristía, atopamos moitos máis anacos da mesma reixa d'abondo para formar co que hai na porta un pecho de dous metros de altor por máis de tres de ancho. Tendo en conta a pequena difrencia co ancho do arco trunfal doadamente espricabre pol-os anacos que teñan desaparecido nos arrombamentos, semella posibre que todo sexa de unha reixa que pechase a capela maior²⁵.

²³ López Ferreiro, *O Castelo de Pambre*, X, ed. cit., pp. 130-131.

²⁴ López Ferreiro, *O Castelo de Pambre*, ed. cit., p. 169.

²⁵ X. Carro, E. Camps, X. R. Fernández Oxea, "Arqueoloxía relixiosa de Melide", *Terra de Melide*, Compostela, 1933, pp. 251-322, esp. p. 262.

Segundo María Pilar Carrillo, con estes fragmentos fíxose unha reconstrución moi basta, conservada actualmente nunha capela da igrexa parroquial de Sancti Spiritus (Melide)²⁶. A primitiva función da reixa do arco triunfal de Santa María de Melide (1177-1191) era a de servir de peche do presbiterio co fin de protexer os obxectos sagrados e de valor, como décadas antes fixera Xelmírez no altar maior da Catedral de Santiago²⁷.

1.2. A arte románica no discurso do nacionalismo galego

Pero tamén é certo que a arte medieval, e concretamente a arte románica, desenvolveu un importante papel na nosa conciencia colectiva como nación. Para iso hai que rastrexar a obra de Manuel Murguía, un liberal progresista convencido, que foi un defensor do feito diferencial galego.

M. Murguía escribe dúas obras fundamentais para entender a súa visión de Galicia e da súa arte. Por unha banda, está a *Historia de Galicia*, en cinco tomos, entre 1865 e 1913, que remata na Idade Media. Por outra, a edición en 1888 do seu *Galicia*, dentro da colección “España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia”.

Murguía foi o creador do discurso teórico *Galicia-Nación*, baseado na existencia dunha etnia propia que nos converte nun suxeito histórico, “unha raza asentada no chan con desenvolver histórico”. Esa raza é a celta —“O Celta é o noso único, verdadeiro antepasado”—, a cal se amosa na nosa peculiar cultura. As súas ideas foron recollidas polo nacionalismo orgánico-historicista do primeiro terzo do século XX: Vicente Risco e Alfonso Castelao.

Para Murguía, en Galicia mantíñase o estrato étnico céltico, que fora enriquecido pola civilización xermánica dos suevos. Celtas e suevos constituían os alicerces da Galicia Eterna que nos diferenciaba do resto da Península —influída polos godos e os árabes. Deste xeito a Galicia ariana considerábase superior á Castela semítica. Para Murguía, esa etnicidade estaba unida á vivencia da terra, enchida do panteísmo celta en montes, castros, mámoas e cultos solares. Coida tamén que

²⁶ M.ª P. Carrillo Lista, *El arte románico en Terra de Melide*, A Coruña, 1997, pp. 72-73.

²⁷ M. Castiñeiras, “Didacus Gelmirus, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico”, en *Compostela e Europa. A historia de Diego Gelmírez*, Santiago / Milán, 2010, pp. 32-97, esp. 93.

Irlanda é unha nación irmá. Para Murguía, ese *Volksgeist* dera os seus primeiros pasos na arte e na literatura precisamente nos séculos XII e XIII, cando Galicia fora “superior”: “O sol da civilización dos tempos medios en España foi Galicia”.

O propio Vicente Risco (1884), teórico do nacionalismo galego, recolle esa idea da Idade Media como paraíso nacional perdido. Entre 1918 e 1936 madura esa idea de que Galicia é unha nación, un grupo humano único, específico, produto da historia, con caracteres propios (raza, lingua, costumes, institucións, mentalidade, arte)²⁸.

Por iso, a valoración da arte románica galega hase inscribir dentro da acción cultural do nacionalismo galego deses anos. Así, tal e como sinala Teresa López, “a Primeira Asemblea das Irmandades da Fala celebrada en Lugo no 1918 perseguía unha finalidade concreta: a recuperación das manifestacións culturais propias e a potenciación dos trazos específicos da cultura nacional como base para a súa expansión”. Deste xeito, “o principio de soberanía debía tamén rexer o plano artístico”. Esa soberanía estética implicaba “ollar cara dentro, cara a propia especificidade, cara *ao enxebre*”²⁹.

Así, segundo a citada autora, esa poética do *enxebre* está ligada “ós valores preexistentes na cultura tradicional (no sentido popular) galega, aqueles que se consideren definitorios dun produto artístico autóctono previo (a arte románica, a lírica medieval) ou que resuman o carácter nacional o *Volksgeist* galego (a saudade, o sentimento da terra)”. Deste xeito, a exaltación do enxebre converterase no principio reitor e na categoría estética por antonomasia da definición cultural e artística de Galicia dos anos vinte.

De aí que o movemento literario máis aceptado polo nacionalismo nos anos vinte fose o “neotrobadorismo”, é dicir, a volta á lírica galaico-portuguesa, polo que tiña de canonización da lingua galega, así como polo sentimento lírico propio que expresaba. Fermín Bouza Brey, un dos fundadores do Seminario de Estudos Galegos en 1923, fomentou esa poética da enxebreza. De feito, a súa valoración da lírica pasa pola reivindicación da importancia de Santiago e Galicia como un dos centros da arte medieval: “cuando Compostela era una de las ciudades de más vitalidad de todo el Occidente cristiano y Galicia trocaba con Europa sus leyendas, su poesía y su arte por cadena sin fin de la peregrinación” (1964)³⁰.

²⁸ J. G. Beramendi, *Vicente Risco no nacionalismo galego*, Santiago, 1981.

²⁹ T. López, *O neotrobadorismo*, Vigo, 1997, p. 87.

³⁰ Citado en ídem, p. 157.

Nesa definición da enxebreza chégase mesmo a afirmar que o galego literario é froito tamén do mundo rural e aldeán e non das cidades. Así o subliña Eduardo Blanco-Amor en 1980: “Polo que se sabe do logar da súa nascencia, a gran maioría dos nosos troveiros e xograres —a pesar dos burgueses e clérigos de Compostela— foron aldeáns. E aldeáns de nacemento, de aquerenciamento ou de ‘nostalxia’, foron tamén os nosos grandes precursores do século XIX”³¹.

Para moitos intelectuais e artistas da primeira metade do século XX o granítico románico das nosas parroquias e catedrais era unha maxistral lección de galeguidade da que tiñamos que estar orgullosos. De entre eles sobresaí, por suposto, unha vez máis o Pórtico da Gloria, que, para moitos deles, era o equivalente artístico en monumentalidade á lírica galaico-portuguesa.

Alfonso Castelao (1886-1950) utilizou, de feito, moitas veces os motivos “mateanos” nas súas ilustracións de libros, revistas³² e mesmo de ex libris. Incluso o propio selo do Seminario de Estudos Galegos, fundado en 1923 para a defensa e estudo do feito diferencial galego, leva as letras dos linteis do Pórtico da Gloria do Mestre Mateo (Fig. 1).

De aí que no seu testamento político, o manifesto nacionalista *Sempre en Galiza* (1937-1944), o autor desenvolva dúas ideas sobre as esencias estéticas de Galicia que recollen a longa tradición do século XIX:

1. En primeiro lugar, constátase a nostalxia da Idade Media e do Antigo Réxime, como *topoi* históricos por excelencia da perda pero verdadeira civilización³³.
2. En segundo lugar, a teima ruralista, que é sinónimo de natureza, tradición e pureza.

No primeiro libro de *Sempre en Galiza* exprésanse dun xeito directo as tres grandes teimas da cultura

Fig. 1. Alfonso Castelao. Selo do Seminario de Estudos Galegos, 1923

³¹ Citado en ídem, p. 189.

³² M.^a Victoria Carballo-Calero, “Castelao ilustrador e grafista”, en *Castelao, Exposición 50 aniversario*, Fundación Caixa Galicia, 2000, pp. 63-72, esp. 65-66.

³³ J. G. Beramendi, R. Maiz, “O pensamento político de Castelao”, en A. Castelao, *Sempre en Galiza. Edición crítica. Segunda edición*, coord. R. Maiz, Santiago de Compostela, 2000, pp. 69-143, esp. p. 78.

galega: a cidade de Santiago e a súa universalidade, a arte románica e a lírica galaico-portuguesa. Di así Castelao:

A invención do corpo do Apóstolo —¿Prisciliano ou Sant-Iago?— fixo da nosa Terra centor da universalidade. Nos camiño que conducía a Galiza crúzanse as culturas do mundo antigo e fórmase a unidade espiritual de Occidente. Por este camiños entra Europa e Hespaña. Ao mesmo tempo xurde unha poderosa cultura galega, que adquire independencia e vida propia. Velahí a arte románica, culminando no Pórtico da Gloria, e velahí a poesía lírica, culminando no Cancioeiro da Vaticana. [...]

As artes da construción callaron en Galiza no estilo románico, que perdurou por enriba do gótico, deica enlazarse co barroco³⁴.

Na súa interpretación da historia de Galiza, no libro terceiro, segue os principios do celtismo de Murguía. Un fundamento ruralista, celta e suevo, alleo aos sarracenos, que agromou na “mañan da época románica”. Recoñece a grandeza pétrea e eterna de Compostela, seguindo o manifesto estético de Valle-Inclán na *Lámpara maravillosa* (1912-1913), pero reivindica que a verdadeira esencia de Galicia está fora, nas citanias e nas aldeas, onde existe unha cultura antiquísima, nobre e insubornable³⁵. De aí naceu a expresión de Otero Pedrayo que Galiza é una pedra de granito.

Ese primitivismo ten as súas raíces nas citanias e na protohistoria. Galiza non cambia fronte a Castela, porque está formada de substancias eternas (granito) que a fan sempre nova. A súa pedra máis preciosa é, decontado, o Pórtico da Gloria.

Galiza, en troques, ofrece ás olladas intelixentes unha continuidade de vida, que, por estar modelada en sustancias eternas, parece sempre nova.

Sí; Galiza foi modelada en sustancias eternas. Comparemos o “Pórtico da Gloria” do mestre Mateos —que con ser do século XII aínda está intacto— con outros Pórticos de pedra castelán e de séculos máis próximos ao noso —todos eles cacarañados e sen que ningunha das súas figuras conserve o nariz—. Esta comparanza sirvenos para dicir que en Galiza nada parece vello aínda que sexa antigo, antramentras que en Castela todo parece antigo aínda que sexa moderno. Os ollos da carne, cando fitan a Galiza, sofren o

³⁴ Castelao, *Sempre en Galiza*, I, 7, ed. cit., p. 51.

³⁵ Ídem, III, 3, p. 264.

mesmo trabucamento dos sachadores que atopan alfaías de ouro, pertencentes á cultura dos castros, e non creen que semellantes orfebrerías foran fabricadas e soterradas antes do nacemento de Xesucristo [...].

Galiza é un país moi serio e moi redondo, como é o mundo; sen arquitecturas de escaiola e sen ceos de añil barato³⁶.

Esta valoración do Pórtico, como imaxe da eternidade de Galiza, inclúe tamén o Mestre Mateo, que no libro cuarto participa no desfile dos personaxes da nosa historia, xunto con Xelmírez, Alfonso VII e o Conde de Traba, co gallo da celebración do 25 de xullo de 1947: “Ven dispois o mestre Mateo o *Santo dos Croques*, co *Apocalipsis* debaixo do brazo, encabezando unha grea de arquitectos e imaxineiros, que portan as ferramentas das súas artes. De seguida, aparece unha moitedume de xograres e trovadores...”³⁷.

Penso que para entender correctamente a valoración que Castelao fai do románico galego temos que recorrer a outra das súas obras: *As cruces de pedra na Galiza*, editado en Bos Aires en 1950, pero que comezou nos anos 20 por encargo do Seminario de Estudos Galegos³⁸. A idea que se desenvolve no libro é a da continuidade do motivo na Galicia rural e a súa irmandade ou semellanza coas cruces das illas británicas e Bretaña. Esa idea de continuidade fai que Castelao percorra a imaxe da cruz desde as insculpturas dos petroglifos ao románico. Atopa así as súas orixes pagás nos petroglifos e describe logo a posterior cristianización do motivo, non exento de crenzas pagás, visibles tanto na cruz de San Domingos de Pontevedra (coa figuración do sol e da lúa) como na existencia de cruces nas fontes, coma en Bretaña, co gallo de cristianizalas, amosando o exemplo máis antigo en Santa Comba de Bande.

Fai moito fincapé nas cruces da Galicia románica e a súa variada tipoloxía, as cales, segundo o autor, teñen moito que ver co pasado celta da nosa terra. Desde esa perspectiva, as cruces de consagración da Catedral de Santiago levan o sol e a lúa do paganismo; as marcas dos canteiros lembran as insculpturas dos petroglifos; e as cruces exentas teñen o seu paralelo en Inglaterra e Irlanda, nas cruces-menhir de Ruthwell e Bewcastle. Pola súa banda, as cruces antefixas, tan espalladas na xeografía do románico galego ata chegar a constituír un sinal de identidade ca-

³⁶ Ídem, III, 6, pp. 274-275.

³⁷ Ídem, IV, 1, p. 429.

³⁸ A. Castelao, *As cruces de pedra na Galiza*, Bos Aires, 1950 (Vigo, 2000).

racterístico, atópanse igualmente en Bretaña (Locmarie, Quimper) e Inglaterra (Aycliffe, s. VIII). Todas esas coincidencias fan que Alfonso Castelao, recollendo unha orientación moi concreta do Seminario de Estudos Galegos e, concretamente, da visión de Fermín Bouza Brey, fale da semellanza entre estas cruces galegas e as celtobritánicas en relación coas teorías de A. K. Porter da importancia de Irlanda na formación da figuración do románico³⁹.

Para a tipoloxía de cruz grega, tan habitual no románico galego, reclama a súa orixe na roda solar celta. Pero o que máis chama a atención da proposta de Castelao para este románico “paganizante e céltico” é a reflexión que fai sobre o tema do Agnus Dei que coroa os tellados das nosas igrexas rurais. Castelao decátase de que non se trata do año, como é recorrente noutros románicos, senón dun carneiro “con cornos”. Fala así do seu carácter aprotropaico, xa que nas vivendas rurais galegas os cornos do carneiro púñanse nas portas das casas para se defender de feitizos e meigaría (os cornos da vacaloura en Galicia son amuletos). Esta tradición vén, segundo Castelao, dos cultos paleolíticos aos animais cornudos, entendidos como figuras heliocéntricas (Exipto). Por último, fala tamén do seu valor funerario, pois presiden o centro do cemiterio, onde se atopa a igrexa.

O tema da cruz e do cruceiro (*croix ornée* en Bretaña) lévao tamén a falar dos petos de ánimas, moi espallados tanto en Galicia como en Bretaña desde o século XVI. Sinala entón que en ambas as dúas rexións existe unha chea de lendas populares de ánimas que vagan pola noite: a Santa Compañía. Pero mentres que en Bretaña se representa o inferno, en Galicia represéntase o purgatorio. Tamén subliña que en Galicia os vicios se figuran, desde o século XII, en forma de animais noxentos, unha achega interesantísima á iconografía dos canzorros románicos, xa que é certo que na nosa terra existe un bestiario propio, tanto na lírica galaico-portuguesa como na tradición popular, do cal os animais do románico son unha mostra⁴⁰.

Os animais noxentos, tal e como sinala Castelao, están no Pórtico da Gloria esmagados polo seu peso. Mais, como moi ben di Castelao, “o mestre Mateo preferiu a visión maxestosa da Gloria ao Xuízo Final, que tanto agradaba aos artífices da súa

³⁹ A. K. Porter, *The Crosses and the Culture of Ireland*, New Hawen, 1931 (Nova York, 1976).

⁴⁰ C. P. Martínez Pereiro, *Natura das animalbas. Bestiario medieval da lírica profana galaico-portuguesa*, Vigo, 1996; M. Castiñeira, “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés”, *Semata*, 14, 2002, pp. 293-334 [*Profano y pagano en el arte gallego*, M. Castiñeiras, F. Díez Platas (eds.), Santiago, 2003].

época, e quixo deixar no seu Pórtico incomparable todo canto esperamos e tememos da outra vida⁴¹. Pero sobre todo, como sinala Castelao, o máis destacable do Pórtico é esa esperanza na gloria, que deixa minimizado o inferno ao representar o purgatorio “con saída ao Paradiso, enchido coa Luz do Salvador” (Fig. 2). Deste xeito o Pórtico, Mateo, convértese nun exemplo do sentir popular que máis tarde agromaría na arte dos petos de ánimas⁴².

Esa idea de que o Pórtico da Gloria non é alleo ao pobo rural, defendida pola xeración Nós, aparece recollida nun texto literario de Rafael Dieste, no que retrata a devoción dunha pequena labrega enfrontada ás criaturas de Mateo:

Pero un día vin tamén a unha muller, que era como unha nena madura ata a fin, cunha nena da man, que era unha muller, unha muller pequerrecha aínda, pero unha muller, unha pequena labrega con todo o ouro do sol montesío nas meixelas e no pelo, con todo o silvestre silencio dos seus montes nos ollos azuis. E púxenme ao seu lado para ver o Pórtico. E daquela si que resplandeceu a pedra⁴³.

Certamente a obra de Castelao *As cruces de pedra na Galiza* formaba parte dun proxecto político e cultural moi amplo, arredor do Seminario de Estudos Galegos e do Partido Galeguista, que buscaba a definición do feito diferencial galego e a individualización de Galiza como suxeito histórico. Unha das obras máis destacables dese período, pola novidade metodolóxica e historiográfica que supuxo no panorama dos estudos galegos, foi a obra colectiva *Terra de Melide*, publicada en 1933. Tal e como sinala X. Filgueira Valverde no prólogo á segunda edición, “a nómina de autores do libro espella o que significou o encontro de xeracións

Fig. 2. *O Purgatorio*. Pórtico da Gloria, arco dereito, 1168-1188

⁴¹ Castelao, *As cruces de pedra na Galiza*, p. 133.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ R. Dieste, “Colmeiro, Souto, Maside e outros exemplos da Nova Pintura Galega”, *Galicia*, xullo de 1940, pp. 49-51 (*Textos e crítica de arte. Rafael Dieste*, ed. M.^a Antonia Pérez, Vigo, 1995, p. 59).

no Seminario”: os mestres do grupo Nós —Otero Pedrayo, Vicente Risco e Florentino L. Cuevillas—; os persoeiros de sabedoría universitaria e da escola de López Ferreiro —Cotarelo Valledor, Xosé Carro, Taboada Roca—; a mocidade escolar, R. Fernández Oxea, Amador Rodríguez, Xaquín Lourenzo... e, finalmente, Eduardo Torner e Emilio Camps⁴⁴.

A xeografía (O. Pedrayo), a prehistoria (F. López Cuevillas), o románico (Xosé Carro), a cultura material (V. Risco) e o folclore (Eduardo Torner, Xesús Bal) desenvólvense en máis de 700 páxinas nun estudo interdisciplinario modélico. Por primeira vez unha bisbarra de Galicia era suxeito dun estudo deste tipo, no que se puñan de manifesto as ideas sobre a comunidade entre terra, pobo, espírito e produción material. A *Terra de Melide* amosaba a través das súas páxinas a continuidade desde a prehistoria ata os tempos modernos na organización das parroquias, sucesoras dos vellos castros; a permanencia dos motivos decorativos castrexos, desde a ourivaría protohistórica ao románico, etc.

Esa foi a liña que moitos destes autores e outros tantos desenvolveron con máis ou menos éxito nos anos seguintes. Cómpre lembrar os traballos de Fermín Bouza Brey verbo do folclore galego ou a investigación de X. Filgueira sobre a xenealoxía do Mestre Mateo⁴⁵... Certamente trátase dun tipo de investigación que morreu pouco a pouco nos anos do Franquismo, no que os discursos de continuidade e de feito diferencial foron substituídos por outros máis descritivos e catalográficos, que mesmo agocharon algunhas das grandes peculiaridades do xenio creativo galego. Só nos últimos anos asistimos, outra vez, a un interese por seguir as pegadas desa xeración Nós na pescuda das raíces propias do noso románico. Ese foi, en parte, un dos obxectivos da obra colectiva, publicada no ano 2003 pola Universidade de Santiago de Compostela, *Profano y pagano en el arte gallego*, na que se abordou a influencia do mundo castrexo nalgúns das opcións estéticas do románico galego así como a función apotropaica das imaxes⁴⁶.

⁴⁴ X. Filgueira Valverde, “Limiar da segunda edición”, *Terra de Melide*, Seminario de Estudos Galegos, Compostela, 1933, pp. VII-XI.

⁴⁵ J. Filgueira Valverde, “Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, III, 1948, pp. 49-69; F. Bouza Brey, “El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia”, *Compostellanum*, 4, 1, 1959, pp. 181-194.

⁴⁶ *Profano y pagano en el arte gallego*, M. Castiñeiras, F. Díez Platas (eds.), Santiago, 2003 (*Semata*, 14, 2002, pp. 293-334).

2. O PARADIGMA CATALÁN: A CANONIZACIÓN DA ARTE ROMÁNICA CATALÁ E A MODERNIDADE

A descuberta moderna do románico en Cataluña entronca co movemento cultural da *Renaixença* e coa pescuda de elementos que permitisen definir a identidade nacional de Cataluña, a cal se consideraba ligada á Idade Media. De feito, a época abranguida polo románico coincidía co momento en que se consolidaban os dominios dos condados cataláns así como o feito cultural, o dereito e os costumes propios. Neste contexto, o excursionismo científico tivo un papel decisivo. A Associació Catalana d'Excursions, creada en 1876 e que en 1891 se converteu no Centre Excursionista de Catalunya, contribuíu á creación dunha consciencia do valor de identidade do pasado a través dunha serie de publicacións —anuarios e guías— e da acción dalgúns persoeiros, como o arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner, que entre 1901 e 1906 xuntou unha gran cantidade de material para unha *Història de l'art romànic a Catalunya*⁴⁷. Esta sensibilidade cara ao propio patrimonio artístico vaise manifestar tamén por medio da restauración de grandes monumentos, como a promovida no mosteiro de Santa María de Ripoll polo bispo Josep Morgades de Vic, que se inaugurou en 1886 tras os traballos do arquitecto Elies Rogent. Nese mesmo contexto créase, no ano 1891, o Museu Episcopal de Vic e o Museu Municipal de Belles Arts de Barcelona, ambos os dous cunha importantísima colección de arte medieval. No caso de Barcelona, esta incrementárase na época da Mancomunitat de Catalunya, a través da Junta de Museus, cunha importante política de adquisicións, que culmina co seu traslado ao novo Museu d'Art i d'Arqueologia da Ciutadella en 1915, onde foron parar as entón recentemente descubertas pinturas murais dos Pireneos algúns anos despois⁴⁸.

A canonización da colección de románico do museo da Ciutadella como un dos legados máis importantes da arte occidental e a conseguinte asunción do seu carácter internacional, que a dignifica máis alá das súas raíces locais ou da súa variada calidade artística, produciuse na década de 1920. Tres feitos parece que foron os catalizadores

⁴⁷ Castiñeiras, Ylla-Català, op. cit.

⁴⁸ J. Ainaud, "Les collections de peinture romane du Musée National d'Art de Catalogne", *Butletí del MNAC*, I, 1, 1993, pp. 57-69; X. Barral i Altet, "Histoire et chronologie de la peinture murale romane du Musée National d'Art de Catalogne", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances de l'année 1994*, Paris, 1994, pp. 821-848.

deste proceso. O primeiro foi o fenómeno da venda e o traslado en 1918 das pinturas murais de Santa María de Mur ao Museum of Fine Arts de Boston, coa conseguinte reacción por parte da intelectualidade catalá, que, a través da Junta de Museus, decidiu a adquisición, o arrinque e o traslado das pinturas románicas dos Pireneos ao Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona, situado entón no Parc de la Ciutadella e predecesor do actual Museu Nacional d'Art de Catalunya. A partir da dita operación de salvamento, realizada entre 1919 e 1923, J. Folch i Torres terá o privilexio de instalar unha das coleccións de arte románica máis orixinais do mundo, cunha óptima presentación museográfica, debedora da estética *decó*, que converteu moitas destas obras en “míticas” dentro do debate sobre a arte románica. Con grande acerto, na portada do primeiro catálogo do museo, Folch i Torres non dubidou en elixir a nova icona por excelencia da arte románica catalá: o denominado “Pantocrátor” de Sant Climent de Taüll⁴⁹.

O segundo feito, que parece que foi fundamental para a fama internacional da colección, foi o interese que esta suscitou por parte da entón emerxente historiografía da arte americana. Unha longa lista de estudosos e especialistas do románico, hispanistas, entre os que destacan A. K. Porter, Walter Cook, Walter Kuhn ou Chandler Post, son autores durante a década que vai desde 1923 a 1933 de toda unha serie de artigos, monografías e coleccións de libros dedicadas especificamente á arte medieval hispánica. Neles, temas moi ligados co carácter específico do románico catalán, como a pintura románica, a pintura sobre táboa ou a talla en madeira —sen excluír tampouco a escultura en pedra— son tratados de forma exhaustiva e en toda a súa diversidade. O feito da súa publicación en inglés, en prestixiosas revistas de historia da arte como *Art Bulletin* ou *The Burlington Magazine*, converten moitas obras románicas do Museo —como o Frontal da Seu d'Urgell, as pinturas de Taüll ou as estatuas do Descendemento de Erill la Vall— en lugares comúns da historiografía artística internacional, ou, dito doutra maneira, a partir de entón non se pode falar de románico sen citalas⁵⁰.

Pero sen dúbida ningunha esta “canonización” da colección románica do antigo Museo de Arte e Arqueoloxía da Ciutadella tivo lugar, claramente, por un terceiro factor: o da súa apreciación estética por parte dos entón emerxentes pintores de vangarda. Estes artistas encontraban no románico a esencia do “primitivo”, unha categoría

⁴⁹ J. Folch i Torres, *Museo de la Ciudadela. Catálogo de la Sección de Arte Románico*, Barcelona, 1926.

⁵⁰ Castiñeiras, “Tre miti storiografici del romanico ispanico”, art. cit.

que ademais se comezaba a considerar entón como característica da arte española e, por extensión, das artes figurativas catalás. O primeiro paso dunha identificación do románico co “salvaxe” e “primitivo” debíase ao fauvismo, concretamente ao artista francés André Derain, que en 1906 realizou unha obra titulada *Dance*, na cal a postura da figura de Eva, coas súas pernas cruzadas e os seus brazos elevados cara á esquerda, estaba inspirada no célebre danzarín Isaías da igrexa francesa de Souillac (ca. 1135). O autor seguramente accedeu á dita obra a través do baleirado en xeso que dela se conservaba no entón Musée de Sculpture Comparé do Trocadero (París), hoxe Musée des Monuments Français. A dita institución foi fundada en 1882 seguindo un proxecto do arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc, responsable da restauración de moitos edificios románicos e góticos, e é unha mostra, como poucas, do orgullo de Francia cara aos seus monumentos medievais. Como veremos, o museo románico de Barcelona, primeiro na Ciutadella e despois en Montjuïc, que representa un sentimento similar —entre o orgullo e o sentimento nacional catalán—, estaba chamado a exercer tamén unha fascinación similar sobre os artistas de vangarda a partir da década de 1920⁵¹.

De feito, o temperán acercamento e interese de Auguste Herbin, Auguste Bataille, Pablo Picasso ou Francis Picabia cara á figuración da miniatura “mozárabe” ou do románico peninsular marca un cambio tanto na valoración estética como no recoñecemento artístico das ditas artes. No caso de Auguste Herbin (1882), tratábase dun dos fundadores en 1931 do movemento *Abstraction-Création*, xunto con Theo van Doesburg, Hans Arp ou Rober Delaunay, no cal propoñía un novo alfabeto plástico, que combinaba as cores puras con figuras elementais da xeometría plana. Anos antes Herbin estivera especialmente fascinado polo Cubismo, de aí a súa estancia en 1913 na localidade franco-catalá de Ceret (Vallespir), xunto a Juan Gris e Pablo Picasso. Alí volve en 1918 para permanecer dous anos, en que precisamente chegará a formular as súas primeiras propostas abstractas, moi condicionadas polo repertorio ornamental do románico pirenaico. Concretamente foi un conxunto de pintura mural do Vallespir, moi próximo á vila de Ceret, o da igrexa de Sant Martí de Fonollar (Morellas), do segundo cuarto do século XII, o que se converteu en especial obxecto de interese do artista, xa que del realiza en 1919 unha serie de acuarelas conservadas no Musée d'Art Moderne de Céret. Non hai que esquecer

⁵¹ P. Parcerisas, “L'avantgarde i el romànic al segle XX”, en *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, 1995, pp. 8-37.

que na historia do redescubrimento da pintura mural románica catalá, o ciclo de Fonollar fora, xunto ao de Pedret, un dos primeiros en ser publicados e estudados a finais do século XIX. De feito, o erudito francés J.-A. Brutails non só dedicara en 1895 amplos comentarios ao conxunto nun libro, traducido en 1901 ao catalán co título *Notes sobre l'art religiós en el Rosselló*, senón que tamén quedara especialmente fascinado, como Herbin, polo seu rico repertorio de orlas ornamentais xeométricas, que publica máis tarde no seu *Précis d'archéologie du Moyen Age* (Tolosa, París, 1908). O propio arquitecto modernista catalán Lluís Domènech i Montaner visitara a igrexa en 1904 e realizara unha serie de acuarelas desas mesmas contraídas, recortadas e angulosas figuras do conxunto —os anciáns da Apocalipse, san Xosé ou os Magos— así como do seu variado repertorio ornamental.

Non obstante, o personaxe que marcou un antes e un despois na apreciación vangardista da colección da arte románica do museo foi Francis Picabia (1879-1953). O dito artista francés, de orixe hispano-cubana, célebre pola súa adhesión ao Dadá e ao Surrealismo, visitou en 1927 o Museo de Bellas Artes de la Ciutadella —onde se instalaran en 1924 as ábsidas románicas— acompañado do marchante Josep Dalmau. Esta visita deu lugar a unha serie de obras en que resulta absolutamente evidente o impacto e a fascinación pola pintura mural románica recentemente incorporada á colección, concretamente as ábsidas de Santa María de Àneu ou de Sant Climent de Taüll, cuxos temas e motivos se superpoñen a outras composicións

Fig. 3. Francis Picabia. *Barcelona*, 1927

coma se se tratase de imaxes arquetípicas ou de soño. Así, mentres que o fermoso serafín de Àneu, de seis ás, imprime a súa imaxe sobre as figuras da escena do pecado orixinal no seu *Adán e Eva* (1927), no óleo *Barcelona* (1927) un remuíño de figuras inspiradas en Sant Climent de Taüll —entre as que destacan o Agnus Dei ou o can de Lázaro— amontóanse sobre unha composición cuxo formato recorda o dun cartel de touros (Fig. 3). A forza magnética do motivo do Agnus Dei de Taüll, acompañado das catro rodas da visión de Ezequiel de Àneu, preside a escena dun bico no gouache *Agneau mystique et baiser* (1927), mentres que a silueta da Mare de Déu d'All imprímese, como se fose froito do automatismo,

sobre o retrato dunha fermosa e banal dama que fuma no gouache *La femme à la cigarette (Vierge de Montserrat)* (1928)⁵².

Igualmente fundamental para a incorporación da forza onírica do imaxinario da arte medieval hispánica ao repertorio das vangardas históricas é a publicación, neses mesmos anos, dun artigo do filósofo francés Auguste Bataille (1897-1962) na revista *Documents*, dedicado á Apocalipse do manuscrito do Beato de Saint-Sever (París, BN, Ms. Lat. 8878) (1050-1060). Neste texto o autor, que, no contexto do movemento surrealista, estaba moi interesado polos aspectos irracionais da natureza humana, comentaba, coa axuda de seis ilustracións, a forza expresiva destas imaxes miniadas do século XI: “C’est l’horreur — c’est-à-dire le sang, la tête coupée, la mort violente et tous les jeux bouleversants des viscères vivants tranchés— qui constitue apparemment l’élément même de ces peintures [...]” mais “l’horreur n’entraîne aucune complaisance pathologique”⁵³.

En opinión de Bataille, aínda que este códice iluminado fora realizado no sur de Francia, o manuscrito seguía un modelo hispánico —coñecido como o comentario do Beato de Liébana á Apocalipse— e identificaba o artista, un tal “Stephanus Garcia”, como español. De feito, o gusto polo brutal, o sangue e a destrución considerábase como propio da estética da arte hispánica. Por iso non ha de sorprenden o feito de que outro artista español, Pablo Picasso (1881-1973), amigo de Bataille e lector asiduo da revista *Documents*, non só se sentise conmovido pola forza visual do dito manuscrito senón que pensase incluso na posibilidade de contar o horror da Guerra Civil española a través de imaxes similares. E así foi: unha miniatura coas consecuencias do diluvio universal do Beato de Saint-Sever (f. 85) (Fig. 4), en concreto o detalle dos corpos afogados que flotan nas augas, serviulle de motivo de inspiración para a composición da parte inferior do

Fig. 4. *Diluvio*. Beato de Sain-Sever, 1050-1060, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 8878, f. 85

⁵² M. L. Borràs, “Picabia al Museu de Belles Arts”, en ídem, pp. 62-67.

⁵³ G. Bataille, “L’Apocalypse de Saint-Sever”, *Documents*, 1, Mai, 1929, pp. 74-84.

célebre *Guernica* (Fig. 5), unha pintura realizada para o pavillón da República española en 1937, en París, en plena contenda, co obxecto de denunciar a crueldade desta guerra fratricida e o seu carácter irracional⁵⁴.

Co paso do tempo o comentario sobre a natureza brutal, o gusto polo sangue e, en definitiva, o carácter salvaxe e primitivo converterase nun lugar común nas publicacións estranxeiras sobre a arte románica hispánica e, por extensión, catalá. De feito, as escenas especialmente violentas da pintura románica catalá analízanse a miúdo desde este peculiar punto de vista, co que se quería subliñar sobre todo a súa anticipada e xenuína modernidade. Valla como exemplo a loita de David e Goliath nas pinturas de Santa María de Taüll, nas que o primeiro agarra polos cabelos o segundo para infixirlle a este un limpo e sanguento corte no pescozo, ou o martirio de santa Xulita e o seu fillo san Quirce no frontal do Durro, no que a nai é cruelmente torturada por dous verdugos, que non só lle cravan ferros no rostro senón que tamén proceden, coa axuda dunha serra, a partir o seu corpo en dous.

Non por casualidade Picasso, que na súa estancia en Gósol xa dera claras mostras de interese pola figuración románica, era amigo de Joaquim Folch i Torres, o primeiro director do Museo da Ciutadella e, como tal, responsable da primeira montaxe museográfica da pintura románica arrancada. Este non ignoraba tampouco a vinculación do

Fig. 5. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937

⁵⁴ L. García de Carpi, "Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia", *Annales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 257-285.

universo alto medieval coa figuración contemporánea, xa que no ano 1931, seguindo o exemplo de Bataille, publicaba en *Cahiers d'Art* un artigo sobre a ilustración dos beaños “mozárabes” de Xirona e da Seu d'Urgell, que, na súa opinión, “révelè nombre de points communs avec l'art contemporain le plus avancé”⁵⁵. Non hai que esquecer que a revista francesa *Cahiers d'Art* fora fundada en 1926 por un grande estudoso de Picasso, Christian Zervos, que buscaba na dita publicación a promoción dos artistas de vangarda. Por iso, non é de estrañar que cando a colección do románico foi trasladada á súa actual sede, o Palacio Nacional de Montjuïc, inaugurado en 1934 como Museo d'Art de Catalunya, Picasso fixese unha visita a esta acompañado da man de Folch i Torres. Unha preciosa nota de prensa, firmada por C. Capdevila no periódico barcelonés *La Publicitat*, comenta a visita do xenial artista ao novo museo de Montjuïc, quen recoñecía a innegable débeda contraída polas vangardas artísticas coa tradición románica, pois esta había de considerarse unha verdadeira lección para os contemporáneos:

Passant d'una sala a l'altra, Picasso, davant d'aquells fragments incomparables de l'art primitiu català, n'admirava la força, la intensitat i l'ofici; la seguretat de la visió i d'execució, l'aplom i la convicció amb què la mà de l'artista ignorant havia expressat en aquells panys de paret les idees i els sentiments que li ocupaven l'esperit, i convenia sense vacil·lar que el nostre Museu romànic serà una cosa única al món, document imprescindible per als que vulguin conèixer els orígens de l'art occidental, lliçó *inapreciable per als moderns*⁵⁶.

Desde entón o Museo é lugar de “peregrinación” de artistas contemporáneos que intentan encontrar fontes para a súa obra ou máis ben apropiarse, coma se se tratase dun talismán, do *genius loci* que envolve as súas misteriosas pinturas murais. Esa foi a razón da visita en 1955 de Joan Miró, con Llorens Artigas, na busca de motivos de inspiración para o seu xigantesco mural cerámico para a Plaça Fontenoy, sede da UNESCO en París, ou a do escritor e cineasta Jean Cocteau. De ambas as estancias quedan dúas elocuentes fotografías de Francesc Català Roca: un risoiño Miró con Artigas baixo a animada cabriola dos xograres de Sant Joan de Boí e unha arrogante pose de Cocteau á sombra da representación da barca da igrexa de San Pere de Sorpe.

⁵⁵ J. Folch i Torres, “Les miniatures des commentaires aux Apocalypses de Gerona et de Seu d'Urgell”, *Cahiers d'Art*, VI, 1931, pp. 331-334.

⁵⁶ C. Capdevila, “Picasso, al Museu”, *La Publicitat*, 6-11-1934.

Do mesmo ano e do mesmo fotógrafo é tamén a foto do grupo Tahull, formado por destacados pintores do informalismo matérico, como Antoni Tàpies, Josep Guinovart e Modest Cuixart, que se retrataron para a posteridade diante da porta meridional das pinturas murais de Santa María de Taüll. Os frescos do Museo son para eles o símbolo dunha arte enraizada nunha terra e nunha circunstancia histórica, pero á vez maxicamente universal, tal e como sinalou Joan Teixidor.

Más alá da foto de grupo, para Antoni Tàpies (1923), o artista contemporáneo que máis idealizou o legado románico na súa obra e escritos, a tradición da pintura mural proporcionoulle non só o segredo da maxia do símbolo senón tamén o acceso a unha densidade máterica froito da mestura entre po, pigmento e aglutinante. A ambos os valores remítese desde as súas primeiras creacións, como *Zoom*, de 1946 (Fundació Antoni Tàpies de Barcelona), na que non dubida en mostrar a súa peculiar visión do mundo ao xogar coa imaxe dun Pantocrátor boca abaixo caracterizado coas súas propias faccións. Igualmente conmovedora é a súa obra posterior, *Pintura romànica i barretina*, de 1971, pertencente á súa colección particular, na que, aproveitando o segundo arrinque da decoración pintada do altar de Santa María de Taüll —regalo de Josep Gudiol i Ricart—, xustapón, á maneira dun *objet trouvé*, un dos símbolos da cultura popular catalá: a barretina (Fig. 6). De feito, en palabras de Tàpies, a mirada cara ao estilo románico supoñía sempre unha volta á pureza das orixes: “És molt versemblant, doncs, que aquest interès per l’art romànic que se segueix manifestant en el gust actual

Fig. 6. Antoni Tàpies. *Pintura romànica i barretina*, 1971

s’expliqui millor en el context general de voluntat per tornar a la pureza dels ‘orígens’ que s’experimenta en tants camps”⁵⁷.

E, como tal, constitúe unha lección da que nutrirse constantemente. De aí que o propio artista posúa

⁵⁷ A. Tàpies, “L’arrel romànica”, en *Valor de l’art*, Barcelona, 1993, pp. 157-159, esp. p. 159.

na súa colección particular algúns fragmentos extraordinarios de pintura mural románica catalá procedentes da igrexa de Santa María de Cap d'Aran, cuxa decoración absidal, por outra parte, se conserva maioritariamente no museo The Cloisters en Nova York⁵⁸.

3. O PARADIGMA GALEGO: LUÍS SEOANE, A VANGARDA GALEGA E A ARTE MEDIEVAL. ENTRE TRADICIÓN E HERDANZA INCONSCIENTE

Fronte ao caso catalán, en que co pulo dunha activa sociedade urbana se crean fortes institucións museísticas, tanto eclesiásticas como municipais-autonómicas —como o Museu Episcopal de Vic ou o Museu d'Art de Catalunya—, que se presentan aos ollos do público como verdadeiros templos da arte medieval e inspiradores da modernidade e do sentimento de identidade, en Galicia non houbo unha infraestrutura institucional semellante.

Aínda así, a vangarda galega foi capaz de artellar un orixinal discurso retrospectivo como base da súa modernidade, malia que o seu desenvolvemento, como se verá, ten como protagonista principal un exiliado: Luís Seoane. Por outra banda, este non será, non obstante, o único movemento en contribuír á construción da nosa percepción da arte medieval en Galicia. Mentres que desde Bos Aires Seoane se presentaba como un herdeiro da tradición popular-campesiña do enxebre, defendida nos anos vinte e trinta polo nacionalismo galego, durante os anos do franquismo consolidábase en toda España unha visión máis conservadora e confesional do estilo románico, centrada no fenómeno da peregrinación a Compostela, o culto ao Apóstolo e o seu papel na Reconquista, apoiada pola Igrexa e polo Estado e centrada na celebración dos anos santos⁵⁹. Seguindo o ideario da xeración Nós, tanto Castelao como Seoane non renunciaron ao fenómeno xacobeo e á universalidade de Compostela, cumio da Galicia medieval, pero intentaron enchelo doutros valores, como o carácter fisterrán, o atlantismo, a litolatría, o máxico ou o feito da súa directa conexión con Europa⁶⁰.

⁵⁸ M. Castiñeiras, "El llegat de l'art romànic: la visió de la modernitat", en M. Castiñeiras, J. Camps, *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2008, pp. 205-213, esp. 212.

⁵⁹ M. B. Castro Fernández, *El redescubrimiento del Camino de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*, Santiago, 2010. Véxase tamén o meu traballo: "Tre miti istoriografici del romanico ispanico", art. cit.

⁶⁰ S. Gaspar, *A xeración Nós e o Camiño de Santiago*, Santiago, 1996.

Cabe lembrar que, nos anos 30, o movemento de renovación da cultura galega tivo tamén un eco na vangarda contemporánea, que pretendía xuntar o novo co vello, o de fóra co enxebre. Esta nova estética permitiu darlle ao románico —unha das súas fontes de inspiración— unha dignidade e unha apreciación dentro da estética das vangardas. Así, para Os Novos a Galicia ancestral estaba representada

Fig. 7. Mestre da Porta Francígena. *A muller do león*, 1101-1111. Catedral de Santiago de Compostela, Porta das Praterías

pola vida rural e pola arte románica, ás que recorren como fontes de inspiración para crearen unha linguaxe propia da nosa terra. Esa vangarda galega, representada por Maside, Colmeiro e Seoane, buscaba nas novas formas a vella estética do granito⁶¹, e que mellor exemplo para eles que o bosque de pedra do Pórtico da Gloria. Por algo Luís Seoane non dubida en dedicarlle no seu libro de poemas *Na brétema, Sant-Iago*, en 1956, senllas composicións, tanto ao Mestre das Praterías como ao Mestre Mateo. Na primeira —“O Mestre das Praterías”— celebra a liberdade de expresión de relevos como *A muller do león* (Fig. 7), que considera fóra das convencións estéticas e narrativas e do control dos monxes⁶²; mentres que na segunda —“Oración do artista que volta”— converte a figura de Mateo no espello onde mirarse, no artista galego por antonomasia, ao exclamar: “Témoste levado sempre connosco”⁶³.

Non obstante, o punto de partida da pintura de Seoane e da súa percepción da Idade Media está na serie de vivencias que tivo entre 1927 e 1932 no ambiente estudantil de Santiago. Alí estíbese a forxar, tal e como sinalou X. Antón Castro, unha arte na-

⁶¹ X. Antón Castro, *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, 1992, pp. 149-150.

⁶² Luís Seoane, *Na brétema, Sant-Iago*, Botella al Mar, Bos Aires, 1956, p. 53 (Ed. facsimilar, Xerais, Vigo, 1994). Para entender o medievalismo de Seoane, véxase a obra de Charo Portela, *Luís Seoane e a Galicia medieval*, Santiago, 2010.

⁶³ Luís Seoane, *Na brétema, Sant-Iago*, p. 68.

cionalista e galeguista que fuxía da anecdótica e tópica pintura anterior⁶⁴. Tratábase da incorporación de Galicia ás vangardas, pero sempre cun marcado respecto cara ao pasado. O propio Luís Seoane dicía que tanto el como o seu mestre, Carlos Maside, debían boa parte da súa ensinanza á feira dos xoves de Santiago e ao Pórtico das Praterías⁶⁵. Ambas as dúas —a Galicia rural e a Galicia románica— habían de constituír os puntos de referencia, os sinais de identidade, dun grupo que procuraba crear unha linguaxe figurativa propia para a nosa terra. Os Novos buscaban así na herdanza a súa identidade estilística. Non hai que esquecer que precisamente daquela gran parte de Europa experimentaba un fenómeno similar, ao que Galicia, esta vez, non foi allea. Esta volta cara a atrás desde a vangarda é o que caracterizaba xustamente a Italia daqueles anos. Abonda con lembrar a Escola Metafísica, con todo o seu empeño en atopar as raíces da tradición mediterránea, tanto nos temas —o mar, a paisaxe, as ruínas, a muller— como nas formas, nas que se recobra o gusto pola liña dos mestres do *Quattrocento*. En Galicia a recuperación, ou máis ben a afirmación do pasado, necesitaba saber primeiro onde estaba esa identidade.

Na súa faceta como teórico, Luís Seoane soubo expoñer con acerto en 1934 os obxectivos desa pescuda nun artigo titulado “Un arte da terra”, publicado na revista *Alento*⁶⁶. Para o autor, o artista tiña que arrincar dos feitos cotiáns a convicción que servise de motor á súa obra. Ao igual que o cristianismo foi capaz de facer agromar a soberbia construción de Santiago, a convicción nacionalista destes pintores facía xurdir unha arte que Seoane denominaba “campesiña”, por ser filla dunha realidade campesiña. A suxeición a esa realidade será a base sobre a que se forme a linguaxe artística de Seoane: unha insistencia nos temas de tipo campesiño e mariñeiro que contribuíu a crear unha iconografía propia da arte galega do século xx e un acento nas formas puras e xeométricas que non facía máis que retomar o primitivismo dos canteiros populares. Neste punto atópase un dos fundamentos da proposta temática e formal de Seoane. Tan importante como a vangarda era o reencontro coa tradición autóctona, polo que, malia toda a súa evolución posterior, o pintor non foi capaz de separarse dela, posto que alí estaba a súa propia identidade e autoafirmación. X. Antón Castro recalcou suficientemente que o que moitas veces se deu en denominar “estética do granito”

⁶⁴ X. Antón Castro, op. cit., pp. 110-111.

⁶⁵ Ídem, p. 140-141.

⁶⁶ Luís Seoane, “Un arte da terra”, *Alento*, 3, 1934, pp. 43-45, cit. Castro, op. cit., p. 111 e 214-215.

para definir certos aspectos do estilo de Maside, Colmeiro ou Seoane, e de gran parte da produción vangardista do século xx galego, ten o seu punto de partida na arte románica⁶⁷. Pero ninguén esquece que a arte de Seoane, na súa fase de máximo desenvolvemento no exilio, é fundamentalmente colorista. Pero, onde atopou a inspiración para as súas formas? Parece claro que os seus lenzos e murais baséanse nunha estética enraizada nas esencias da arte medieval, formada por brillantes cores planas, liñas de contorno e a deformación e o arabesco da silueta, que foxe dos principios da pintura académica (Fig. 8). Para X. L. Axeitos, esa proposta estética está dentro da obsesión de Seoane por rescatar da Idade Media os arquetipos que mellor expresan o sentido total da nosa cultura e nos que nos recoñecemos como pobo⁶⁸. Por iso, segundo o devandito autor, el foi un estudioso dos manuscritos medievais, nos que descobre “o uso das cores puras, a distribución dos brancos e negros e as decoracións das letras capitais que tanto lle ían axudar na súa andadura artística”⁶⁹.

Fig. 8. Luís Seoane. *Muller con rodete*, 1959. Óleo sobre lenzo. 119 x 81 cm. Museo de Belas Artes da Coruña

De feito, tal e como lembra Charo Portela, no ano 1948 Seoane organizou no Centro Galego de Bos Aires unha exposición de “Libros y autores gallegos”, onde se incluían reproducións das miniaturas do *Libro de Horas de Fernando I* e do *Tumbo A* da Catedral de Santiago, así como substanciosos comentarios no catálogo que a acompañaba⁷⁰. Anos máis tarde, no artigo “Dos exemplos de arte medieval” (1955), o autor, baixo o pseudónimo de Conrado Alem, expresa, en gran parte, as fontes do seu credo estético. En primeiro lugar, lamentase do feito de que mentres na literatura galega contemporánea hai unha clara influencia da temática medieval (Vicetto, López Ferreiro, Curros Enríquez, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Bouza

⁶⁷ Ídem, pp. 149-150.

⁶⁸ X. L. Axeitos, “Prólogo”, en Luís Seoane, *Tres hojas de ruda y un ajo verde o Las narraciones de un vagabundo*, Botella al Mar, Bos Aires, 1948 (Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1996), pp. 7-15, esp. p. 9.

⁶⁹ Íbidem.

⁷⁰ *Libros y autores gallegos. Primera exposición organizada por el Centro Gallego de Buenos Aires*, Bos Aires, 1948, pp. 7-8 (con texto de Luís Seoane).

Brey, Cunqueiro e Castela): “En las artes plásticas, sin embargo, no tuvo la Edad Media tal grado de influencia a pesar de que, aparte de los Cancioneros, la sensibilidad gallega tuvo su máximo expresión en la arquitectura y esculturas románica”⁷¹.

Fai entón un repaso á historia da miniatura medieval galega e afirma que:

Sería muy importante que nuestros eruditos estudiasen la estética de estos miniados, y las figuras gallegas de miniaturistas y calígrafos de la época, Fructuoso y Leodegondia de Bobadela entre otros. Sobre todo que los artistas encontrasen en sus líneas expresivas y en sus colores simples y puros una fuente de enseñanzas para conseguir una característica expresividad del arte gallego actual. Una línea de expresión que tenga relación con ellos como la tiene la escultura de esos siglos y con el arte popular⁷².

Invita así os artistas galegos a recuperar esa estética medieval, tal e como acontecera co neotrobadorismo na literatura. Malia as súas afirmacións, coido que a arte de Seoane débelle pouco á miniatura medieval galega e que a súa reivindicación nace máis da necesidade de atopar ou xustificar unha tradición que dun convencemento estético real coa estética dos devanditos miniaturistas. A arte de Seoane, mesmo na súa versión gráfica, é declaradamente “monumental”, con preferencia por grandes formatos como os murais, as vidreiras e os tapices. O seu uso das cores, amplas manchas planas, en combinación coas formas plenas e liñas de contorno, está máis preto da estética das imaxes policromadas ou da pintura mural. De feito, na súa narración sobre Santiago, na súa época de estudante, fábase dun lugar de paso habitual para os universitarios composteláns —a igrexa de San Fiz de Solovio—, na que se repara na “ingenua portada románica, con restos aún de policromía” (Fig. 9). Aínda que o tímpano estivo ata 1955 no interior

Fig. 9. San Fiz de Solovio, tímpano, Santiago de Compostela, século XIV

⁷¹ Conrado Alem, “Dos ejemplos de arte medioeval”, *Galicia Emigrante*, 16, 1955, pp. 14-16, esp. p. 15.

⁷² Ídem, pp. 15-16.

do templo, ano en que se reintegra na fachada, sabemos que a obra era ben apreciada na súa calidade estética desde a época de Manuel Murguía⁷³ e que lle servira de tema de inspiración a Maside para un debuxo en 1928⁷⁴. A experiencia introspectiva da contemplación do relevo policromo, tal e como a describe Luís Seoane, fala por si soa:

Entre tanto románico existente en la ciudad aquel no era sin duda su mejor ejemplo pero a él le encantaba encontrar aquellos restos de policromía adherida al duro granito a pesar de la lluvia y la humedad de los siglos y también por la torpeza expresiva con que estaban ejecutadas las imágenes seguramente encomendadas a un cantero de pueblo sujeto a servidumbre de

aquellos poderosos señores, o de clérigos del cabildo de la ciudad, pues de esto no sabía demasiado, o mejor nada, el joven estudiante⁷⁵.

Fig. 10. Luís Seoane. *Mater Gallaeicae*, 1961

Esa mesma proximidade ou especial sensibilidade de Luís Seoane cara á estética da pintura monumental románica faise patente no relato que lle dedicou ao mestre de San Isidoro de León. De feito, a súa apreciación das pinturas do Panteón Real está moi preto da poética das cores dos seus cadros: “Había hecho todo ello [...], en una pintura bidimensional, de rigurosa estructura lineal, extendida sobre manchas monocromas; con formas y colores sujetos al cánon de su arte, que ofrecía sin embargo fórmulas flexibles para conseguir la monumentalidad de las figuras”⁷⁶.

Estou por iso seguro de que, como pintor e decidido colorista (Fig. 10), Luís Seoane lamentaba a

⁷³ M. Castiñeiras, “Luís Seoane: a pintura como sinal de identidade”, *Anuario Brigantino*, 18, 1995, pp. 295-300, pp. 296-297, nota 8.

⁷⁴ J. M. Monterroso, “Carlos Maside, Campesinas ante o tímpano de San Fiz” (1928), en *Do primitivo na arte galega ata Luís Seoane*, p. 264.

⁷⁵ “Narración sobre Santiago na súa época de estudante”, en *Luís Seoane. Textos inéditos*, M. Núñez Rodríguez (ed.), Universidade de Santiago, 1991, p. 25.

⁷⁶ “El Maese de San Isidoro de León”, *Buenos Aires Literaria*, 14, 1953, reproducido en *Luís Seoane. Textos inéditos*, M. Núñez (ed.), p. 127.

entón inexistente tradición de pintura mural románica en Galicia. A súa proposta estética non pode ser coma a de Tàpies, baseada sobre a materialidade e misticismo da pintura ao fresco das igrexas dos Pireneos, senón que é una clara reelaboración intelectual e vangardista a partir de moitas técnicas románicas autóctonas —grani-to, imaxinaría e miniatura— e foráneas —pintura mural e vidreiras—⁷⁷. Non obstante, o resultado non deixa de sorprendernos: os seus lenzos e murais acadan unha dimensión estética semellante ás pinturas murais románicas recentemente atopadas no brazo sur de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) (Fig. 11), posiblemente realizadas contra o 1134 polo primeiro miniaturista do *Tombo A* da Catedral de Santiago (1129-1133)⁷⁸. Poderíamos falar entón dunha “herdanza inconsciente do románico” na obra de Luís Seoane, que grazas ás súas pescudas estéticas e intelectuais soubo recompoñer nas súas obras —case coma artista visionario— cales eran as claves dunha tradición medieval, en parte, perdida ou esquecida.

No mesmo eido habería que entender a súa obsesión polos personaxes históricos da Galicia medieval, aos que lles deu, por primeira vez, unha iconografía: Pardo de Cela, Pedro Madruga (Fig. 12), Pedro Monís, María Castaña, Martín Codax, Rui Xordo, etc.⁷⁹ Non obstante, non renunciou tampouco a retratar os que consideraba os verdadeiros protagonistas, anónimos e colectivos, da historia: o alquimista, o cabaleiro, o campesiño, o leproso, o mendigo, a meiga, o miniador, os músicos, a soldadeira, o xograr, etc. Ademais, tal e como sinala Ramón Villares, o interese de Luís Seoane polos

Fig. 11. Asunción da Virxe. San Martiño de Mondoñedo, bóveda do brazo sur do cruceiro, ca. 1134

⁷⁷ Sobre o concepto de integración das artes na obra de Seoane, véxase: M. L. Sobrino Manzanares, “Luís Seoane ou a integración das artes”, *Grial*, 59, 1978, pp. 1-7.

⁷⁸ Atopadas entre os anos 2007 e 2008 e restauradas por Blanca Besteiro, foron publicadas por min en: “Cuan-do las catedrales románicas estaban pintadas. El ciclo pictórico de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) al descubierto”, *Románico. Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 8, 2009, pp. 18-31. Véxase tamén “Didacus Gelmirius”.

⁷⁹ Véxase Charo Portela, op. cit.

conflitos dos irmandiños⁸⁰ e pola “acción colectiva do pobo” como actor principal no decorrer histórico de Galiza conecta coas teorías do medievalista arxentino José Luis Romero (1909-1977), que desde a historia social vía a vida na Idade Media como un teatro de loitas sociais entre burgueses, campesiños e señores feudais⁸¹.

Fig. 12. Luís Seoane. *Pedro Madruga e o bispo de Tui*, 1979

Nese imaxinario medieval —estético, poético e histórico— habita gran parte da obra de Luís Seoane. Sen o Medievo a súa arte de vangarda non sería a mesma: faltaríalle a esencia e a reflexión dunha modernidade que non é outra cousa que a reformulación continua dun pasado que non se quere esquecer.

⁸⁰ Por exemplo, o cartón para o tapiz *Pedro Madruga e o bispo de Tui* (1979) ou a xilografía do Mariscal Pardo de Cela para *Imágenes de Galicia* (1979).

⁸¹ R. Villares, “José Luis Romero y el exilio republicano en Argentina”, en *Jornadas Internacionales J. L. Romero*, Universidad Nacional de San Martín, Bos Aires, 2009.