

CASA DOS ESPELLOS

revista poliédrica da cultura galega nº4- 2021



CASA DOS ESPELLOS

Revista poliédrica da cultura galega

EDITA



Betanzos
ISSN 2603-9583

Ángel Arcay Barral

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

COLABORACIONES

Ángel Arcay Barral
 Carlos Barja Márquez
 Adrián Feijoo Sánchez
 Sara Fraga Pérez
 Mateo Martínez Torres

Daniel P. Murado
 José Raimundo Núñez-Varela Lendoiro
 Raúl Otero Sánchez
 Juan Antonio Rodríguez Arnao
 David Miguel Rodríguez Martínez

Roque Sanfíz Arias
 Antía Seco Cendán
 Daniel Lucas Teijeiro Mosquera
 Ricardo Varela Fernández

COMITE CIENTIFICO

Pilar Cagiao Vila (Universidade de Santiago de Compostela)
 Adrián Feijoo Sánchez (Universidade Santiago de Compostela)
 Carlota González Míguez (Asociación de Amigos del Parque del
 Pasatiempo)
 David Martín López (Universidad de Granada)

Ernesto Vázquez-Rey (Universidade da Coruña)
 José Manuel Rey Bao (IES Francisco Aguiar)
 Julián Ferrer García (IES Francisco Aguiar)
 Patrizia Granziera Ceotto (Universidad Autónoma del Estado de
 Morelos)

COMITE TECNICO

Lucía Díaz Vilarinho

Paula Cousillas Pena

Noelia Fraga Pérez

Jose Souto Santé

DESEÑO E ILUSTRACIONES

Yosune Duo: Maquetación, Diana Sobrado: Portada Xeral //Portadas dos artigos- Carmiña Burana, Yosune Duo, Diana Sobrado, Jose Souto, Adriana Villamisar, Sonia Zarraguiños . Mar Vieites fixo o anxiño do encabezado das páxinas pares (inspirada no capitel da Casa dos Espellos e da Casa Tquilla). Jose Souto debuxou o escudo de Betanzos da seguinte páxina (tomado do cartel das festas de Betanzos do 1934 obra de Camilo Díaz Baliño) a filigrana do índice (inspirada nos mosaicos de azulexos da Casa dos Espellos).

PERIODICIDADE&CALL FOR PAPERS

Casa dos Espellos é unha revista anual que recibe os seus artigos antes do 31 de outubro.

CONTACTO

Podes suscribirte á publicación de novos números, enviar traballos ou solicitar información nos seguintes medios de contacto



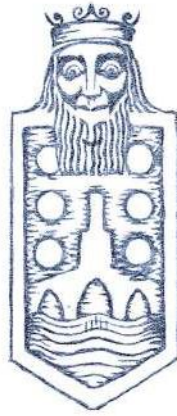
www.casadosespellos.gal



facebook.com/casadosespellos/



casadosespellos@gmail.com



Fontes documentais arredor dos García Naveira (IV): o patrimonio das Escolas e Asilo García Irmáns de Betanzos a través dos seus inventarios

pax8-33

ÁngelArcayBarralDanielLucasTeijeiroMosquera

Agasallos da Diáspora: proxecto de Xornadas de Patrimonio Cultural e Emigración en Galicia

pax34-41

AntíaSecoCendán

Dous bustos dos irmáns García Naveira creados por Indalecio Díaz Baliño e a Fundación Solórzano

pax42-51

DanielLucasTeijeiroMosquera

De cando as mulleres do Asilo García Irmáns bailaron e cantaron a ribeirana

pax52-71

SaraFragaPérez

A horta ilustrada de Antonio Raimundo Ibáñez

pax72-85

RicardoVarelaFernández

El Pasatiempo de Betanzos: imáxenes de un desatino

pax86-93 JoséRaimundoNúñez-VarelaLendoiro.CronistaoficialdeBetanzos

Recordando la Historia: postales de una filantropía

pax94-137

JuanAntonioRodríguezArnao

Reseña: Bieito Alonso (2019). Anarquistas galegos en América. Ed. Galaxia, Vigo

pax138-141

AdriánFeijooSánchez

El álbum de recuerdos

pax142-157 RaúlOteroSánchez

Requeixo: el balneario clandestino

pax158-165

CarlosBarjaMárquez

El Rexurdimento de la imaxinería: la escuela escultórica gallega contemporánea

pax166-179

DanielP. Murado

Historia de la tortilla de Betanzos

pax180-187

ÁngelArcayBarral

Unha proposta de divulgación histórica nas redes e na rúa: Mazarelos

pax188-193 MateoMartínez Torres,DavidMiguelRodríguezMartínezeRoqueSanfízArias



EL REXURDIMENTO DE LA IMAGINERIA: LA ESCUELA ESCULTORICA GALLEGA CONTEMPORANEA



El Rexurdimento de la imaginería: la escuela escultórica gallega contemporánea

Daniel P. Murado

Historiador da Arte

<https://orcid.org/0000-0002-7016-5316>

Ilustraciones: Diana Sobrado

Resumen

La importancia para el territorio gallego que alberga el movimiento conocido como *Rexurdimento* ha sido fundamental para la configuración y desarrollo cultural de Galicia: una época en la cual se establecen y se reafirman las construcciones del sistema identitario galaico, a partir de representaciones e ideas extraídas de un sustrato común a todo un pueblo, caracterizado por una idiosincrasia particular y singular. La escultura gallega, una de las ramas del arte más respetada y popular en el noroeste peninsular, no resulta ajena a estas alteraciones en la sociedad de los siglos XIX y XX, por lo que la imaginería asimilará diversos postulados que desembocarán en el renacimiento de la exquisita estatuaria de Galicia. El presente trabajo pretende investigar la escultura galaica contemporánea desde un punto de vista heterogéneo, para comprender la significación de los diferentes factores que influyen en la creación de una estética determinada; con el objetivo de fundamentar la existencia de un modo común de concepción artística, es decir, de una escuela escultórica gallega. Al fin y al cabo, el arte es el vehículo clave a través del cual el ser humano refleja sus ideas, pensamientos y anhelos, así como también simboliza el sentir de una época, de una civilización y de una cultura.

Palabras clave: escultura, Galicia, Rexurdimento, arte contemporáneo, escuela artística.

Abstract

The importance of the movement known as *Rexurdimento* for the Galician territory has been fundamental for the configuration and cultural development of Galicia: an era in which the constructions of the Galician identity system are established and reaffirmed, based on representations and ideas extracted from a common substrate for an entire people, characterized by a clearly particular and singular idiosyncrasy. Galician sculpture, one of the most respected and popular branches of art in the northwest of the Iberian Peninsula, was not unaware of these alterations in 19th and 20th century society, so the imagery would assimilate various postulates that would lead to the rebirth of Galicia's exquisite statuary. The present work aims to investigate contemporary Galician sculpture from a heterogeneous point of view, in order to understand the significance of the different factors that influence the creation of a certain aesthetic; with the aim of founding the existence of a common mode of artistic conception, that is, a Galician school of sculpture. After all, art is the key vehicle through which the human being reflects their ideas, thoughts and desires, as well as symbolizing the feeling of an era, a civilization and a culture.

Keywords: sculpture, Galicia, Rexurdimento, contemporary art, artistic school.



(Fig. 1)

1. EL NACIMIENTO DE UNA ESCUELA

Según se puede observar en la Historia del Arte gallego, existen ciertos aspectos relevantes que se manifiestan comunes en la imaginaria galaica contemporánea, tanto a nivel tangible como iconográfico. Como no podría ser de otro modo ni el arte ni los artistas resultan ajenos al tiempo histórico en el que se establecen, por lo que los inicios de la conciencia nacionalista gallega moderna —que comienza con el *Rexionalismo*, auspiciado por Manuel Murguía; y con el *Rexurdimento*, como corriente literaria e intelectual propia—, alberga una trascendencia primordial a la hora de la comprensión de proceso de desarrollo de la escuela escultórica.

1.1 Los materiales de un territorio

En primer lugar, cabe precisar que, sin lugar a dudas, existen ciertos elementos materiales que resultan preponderantes a lo largo de la geografía nacional y que, con el paso de los siglos, se llegan incluso a convertir en los emblemas característicos de todo un espacio común. Como es posible examinar, el granito y la madera se configuran como los grandes protagonistas no solo de la escultura gallega, sino también de la arquitectura, el urbanismo y, conceptualmente, hasta la pintura. Basta con pasear por cualquier ciudad, villa o aldea, para poder comprobar tales afirmaciones.

El caso de Santiago de Compostela, se define como el paradigma del arte gallego: desde la ejecución del Pórtico de la Gloria y demás obras medievales catedralicias, el granito ha proliferado de manera exultante en cada construcción sacra o profana de Galicia, hasta el punto de reinterpretarse en la arquitectura actual del Centro Gallego de Arte Contemporáneo —CGAC— (Estévez Fernández, 2010: 62).

Esta relación de Galicia con el granito alcanza su máximo esplendor en el periodo barroco con el estilo de placas ornamental, gracias al legado de autores como Casas y Novoa (1670-1750), Domingo de Andrade (1639-1712) o Simón Rodríguez (1679-1751), que

aplican los postulados de tratadistas para elevar al máximo exponente a la piedra natural del noroeste (Fig. 1) (Folgar de la Calle, 1989: 21-39). Mención aparte reciben los canteros gallegos en la edad moderna, los cuales eran considerados como una de las mejores escuelas del territorio peninsular (Martín González, 1963: 152).

Es este habitual uso de la piedra autóctona, desde tiempos prehistóricos, el que estimula a los autores contemporáneos a experimentar con nuevas fórmulas emparentadas con el pasado común, desde Asorey, Faílde, Paz, entre otros. Lo cierto es que, antes de Asorey, la producción artística de obras pétreas exentas se encontraba en cierto abandono, pero es él quien consigue devolver el diálogo con el pasado tradicional a la época contemporánea; para continuar permaneciendo en los patrones oficiales actuales (Blanco Sierra, 2015: 237).

Por lo tanto, es lógico concebir el uso de un material determinado a la abundancia de este en el espacio geográfico concreto. Al igual que sucede con el mármol travertino en Roma, en Galicia, el granito es uno de los materiales constructivos y artísticos por excelencia, y es esta tradición habitual galaica la que provoca que los primeros maestros, influenciados por el *Rexionalismo* y su recuperación de la cultura propia, retomen la utilización de la roca volcánica como símbolo patrio (Schulz, 1835: 42-46).

Con la madera, en cambio, las raíces que se entablan son totalmente castellanas. Si bien, es necesario señalar que el sarriano Gregorio Fernández es el autor que introduce las prácticas imagineras de la ebanistería en el noroeste, legitimando, así, el sustrato al que se vinculan los artistas deudores de Mateo de Prado (1614-1677), Maximino Magariños o Isidoro Brocos, como el ya nombrado Asorey; a partir del cual se recuperaría, como con el granito, el material para dotarlo de una significación cultural y artística propia.

En consecuencia, el empleo de unos mate-



(Fig. 2)

riales específicos determina uno de los rasgos característicos de un conjunto de artistas, que ya sea por causas culturales, ideológicas, etnográficas o estéticas, se manifiestan comunes a lo largo de la época contemporánea (Murado López, 2013: 9).

1.2 Iconografía y morfologías

Paralelamente, para comprender en su totalidad el desarrollo de la escuela gallega, es necesario prestar atención a la cuestión iconográfica, que, sin duda alguna, posee una magnitud señalada, debido a la implantación de unos parámetros de corte regionalista durante la época del *Rexurdimento*.

Tal y como se ha comentado anteriormente, la escultura cristiana destinada a los retablos eclesiásticos, presenta unas características genéricas que se corresponden con las de sus análogos coetáneos del resto de la península y del viejo continente (Folgar de la Calle, 1992: 201-220). A pesar de ello, con Asorey, no solo se recupera el interés por el granito y la madera autóctonas, sino que, con él, se instaura la tipología antropomorfa e iconográfica del pueblo

gallego, de ahí su sobrenombre como “escultor de la raza” (Argullol Murgadas, 1985: 58-61).

Gracias al autor de *O tesouro*, entre otras, el arte galaico comienza a realizar un especial hincapié en las morfologías propias de una nación, especialmente desde el punto de vista del colectivo rural, donde se construye la idiosincrasia y el imaginario de la cultura tradicional. Por estas razones, la iconografía de la mujer agricultora resulta habitual, caracterizada por su cabello rubio, tez sonrojada, ojos claros y de complexión curtida por las labores campestres (López Vázquez, 1997: 286-288)..

Es lógico pues, que, a medida que la abstracción se impone en el panorama vanguardista europeo, la figuración antropomorfa gallega pasa a un segundo plano, por lo que, en este sentido, la iconografía que se utiliza en el vocabulario formal gallego radica en un lenguaje más sensorial y estético.

Por estas razones, la jerarquía que adquiere la volumetría en la escultura gallega se demuestra como otro de los factores distintivos de

la imaginería nacional. Tal y como se ha podido precisar, la ocupación del espacio por la efigie se centra, a partir de Antón Faiñde, en referencias hacia la base de la cultura gallega (Calo Lourido, 1983: 159-185).

En este sentido, bien de una forma u otra, la vinculación con la tradición resulta determinante. El objetivo de estos artistas, profundamente concienciados con las corrientes galleguista, es producir en el espectador la relación con un pasado histórico común, ya sea gracias a unas formas o materiales concretos.

Ese tiempo pretérito se traduce en nostalgia, en *morriña*; de la cual se impregnan la mayoría de las estatuas contemporáneas —en especial las figurativas, como no podría ser de otra manera—. *O tesouro*, *Maternidade* de Faiñde, la pareja de campesinos del *Monumento a Rosalía*, cualquiera de las rocas de Manolo Paz (Fig. 2), las obras antropomorfas de Leiro o el granito de Silverio son solo algunos de los ejemplos más destacados de este intento de dotar al arte de una concepción simbólica, como respuesta a toda una evolución de épocas y estilos que, finalmente, desembocan en el mismo axioma común, aun desde caminos distintos: el arte, su iconografía o su significación, no se pueden separar del creador, del receptor o del medio histórico, geográfico y sociopolítico que les pertenece.

En todo caso, es de recibo afirmar que, en suma, la escultura gallega de finales del XIX y principios del XX es deudora de Francisco Asorey, inicio de una nueva perspectiva autóctona y nacional, que acompañaría, en las décadas ulteriores, a toda la estatuaria contemporánea, ya sea por sus avances morfológicos o por su glorificación del territorio a través del material y las texturas (VV. AA., 1990: 429-430).

1.3 Hacia una nueva concepción artística: Francisco Asorey

Cuando se habla de Francisco Asorey (1889-1961), en realidad, se está a aludir al escultor, con mayúsculas, de Galicia, además de uno de los más grandes artistas de la región. Con Asorey termina y empieza todo: un innovador modo de pensar la escultura, desde una perspectiva gallega y autónoma, mas sin dejar de lado influjos provenientes de la península y del resto de Europa (Otero Túñez, 1959: 70-73).

Existe, pues, en el tallista de Cambados, una idea reiterada en todas y cada una de sus piezas, siendo no otra que el afecto por la tierra, su gente, sus costumbres, sus materiales, sus leyendas y sus creencias. Por consiguiente, este amor hacia el mundo galaico lo dirige a un conocimiento y dominio exhaustivo de todo lo pretéritamente mencionado, demostrando una sobresaliente inteligencia a la hora de tratar las diversas temáticas a través del granito y de la madera (Fraguas Fraguas, 1989: 14-15).

De esta forma, el estilo de Asorey se configura como una amalgama de experiencias tradicionales y vanguardistas, que se aúnan en un conjunto de morfologías tremendamente particulares y expresivas. El imaginero gallego, después de haberse formado en Barcelona y País Vasco, extrae ciertas ideas de arraigo *noucentista* y regionalista vasco, debido a la adopción de diferentes criterios de índole simbolista, en un principio; y, más tarde, primitivista, acordes a la modernidad del nuevo siglo (Iglesias Bandonelo, 2018: 34-38).

De hecho, en su etapa más temprana, el artista se inicia en la talla debido a la elaboración de figuras de santos —temática que se encuentra presente a lo largo de toda su trayectoria—, pero en cuanto entra en contacto con el ambiente intelectual de la ciudad condal, el cambadés descubre en François Auguste René Rodin su influencia definitiva, hasta el punto de ser apodado por su amigo, el pintor Juan Luis, como “el



(Fig. 3)

Rodin gallego" (Iglesias Bandonelo, 2018: 53).

El maestro francés desarrolla un peculiar estilo durante la mayor parte de su obra, compuesto a partir de acabados *non finitos* miguelangelescos, contrastes entre las masas y los volúmenes, acusados claroscuros de raigambre impresionista, relevante carga emocional e interpretación semilibre; todo ello, desde el punto de vista de que, al fin y al cabo, el arte debe comprender la naturaleza y su infinitud, para no solo imitarla, sin mayor trasfondo (Cladel, 1908: 40-42).

Paralelamente, la escultura de Asorey refleja la admiración que este sentía por el galo, por lo que es posible observar abundantes rasgos *rodinianos* en él; no obstante, el escultor gallego no se circunscribe a su mera imitación estilística, ya que adquiere aspectos morfológicos determinados, para desenvolverlos dentro de sus correspondientes postulados artísticos e ideológicos (Otero Túniz, 2001: 22-23).

Especial atención merece este último aspecto, debido a que, cuando el cambadés regresa de Madrid a Galicia —y finaliza, así, su "peregrinación" de regreso a la tierra natal—, en el año 1919, el artista se encuentra sumergido, en la ciudad de Santiago de Compostela, en plena vorágine del nacionalismo (Rodríguez Iglesias, 1993: 324-326). Es en este momento, cuando Asorey redescubre la maravillosa plástica románica gallega, al maestro Mateo, a su escuela, y, consecuentemente, el tratamiento autóctono del granito. Por esta razón, comienza a apreciar la tradición escultórica de su tierra, es decir, su interés por el primitivismo se hace manifiesto (Castro Fernández, 1992: 119).

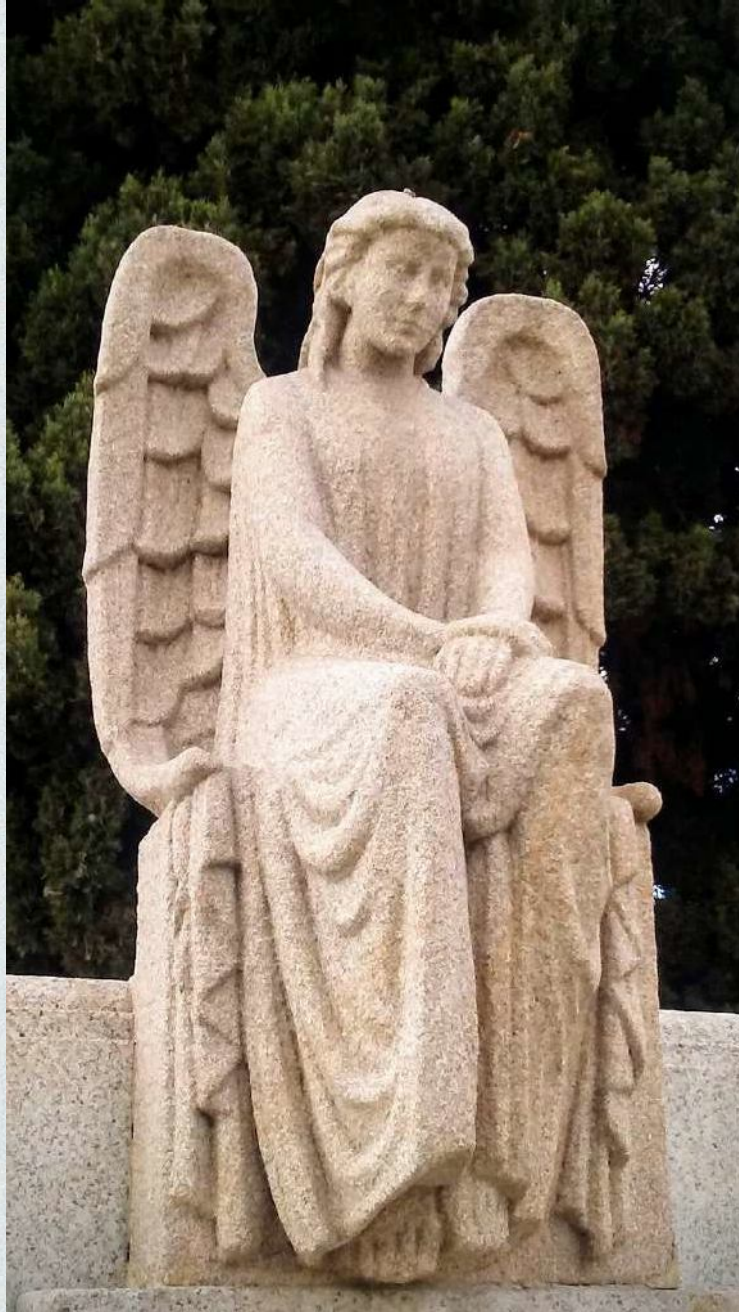
A pesar de ello, el imaginero no rehúsa otras corrientes vanguardistas contemporáneas, ya que el gusto por lo primitivo, en Asorey, se traduce en la repetición de técnicas, como la policromía aplicada a la madera; la actitud hierática de la figuración humana o el contraste entre los acabados pulidos y rugosos del mate-

rial en cuestión (VV. AA., 1990: 422). Pero es de recibo señalar que, en este caso, la predilección por el pasado va más allá de lo exclusivamente figurativo, debido a que, en realidad, su interés yace en la representación de la tipología tradicional gallega.

Así pues, el folclore regional se instaura en sus objetivos artísticos, como una conclusión paralela a intentar representar el interior de la personalidad nacional y su idiosincrasia, de ahí que algunos autores califiquen tal hecho en base a su influjo neohumanista, ya que el retrato de carácter se simboliza en cada efigie (Otero Túniz, 1959: 25-26). Un destacado ejemplo de su extensa trayectoria puede resultar *Caballeros negros*, correspondiente a su primera etapa, en la que aún no se había superado la vinculación con Rodin y el siglo XIX, tal y como se puede observar en su notoria similitud con los *Burgueses de Calais* (Otero Túniz, 2001: 23).

Contrastando con lo anterior, resulta necesario comentar una de las obras más significativas del estilo de Asorey y que representa, en definitiva, la expresión de este trascendental artista en su modo de concebir tanto la estatuaria, como a Galicia. *Ofrenda a San Ramón*, una de las piezas más fundamentales de su legado, donde se encuentran presentes todas sus características: el papel principal del campesinado, así como el protagonismo de la mujer, símbolos de la comunidad nacional y del carácter matriarcal de la sociedad galaica; pero, sobre todo, la manifestación de una particularidad "racial" diferenciadora basada en unos trazos típicamente septentrionales (Iglesias Bandonelo, 2018: 111-112).

Asimismo, como se ha aclarado previamente, Asorey se instaura en sus aportaciones más primitivas, debido al propio material elegido, la madera, frente a los idolatrados mármoles y bronce finiseculares; y por el tratamiento que recibe aquella, recurriéndose, como es habitual en la tradición hispánica, a la policromía. Pero, al tiempo, en vez de seguir fielmente la costumbre, instaura una fórmula novedosa que, renun-



(Fig. 4)

ciando a los estucos, no oculta las calidades superficiales de su materia (Sobrino Manzanares, 2016: 241-243). Un elemento, además, ornamentado con piezas metálicas, además de que se acentúa el contraste de pulimentados entre áreas —mientras que la tez es suave y elaborada, los ropajes son toscos, casi se puede adivinar el tronco arbóreo originario entre sus curvas—.

En definitiva, el artista de la provincia de Pontevedra recibe el epíteto de “escultor de la raza”, al instaurar la tipología etnográfica gallega en la escultura contemporánea, ya sea en sus obras en madera —*O Tesouro, Santa y San Francisco* son otras piezas de gran calidad— o en granito —*Monumento a San Francisco de Asís* (Fig. 3)— (Vaqueiro Foxo, 2010: 250). Además de acercar la realidad nacional al pueblo, humanizando las efigies de santos, dotándolos de rostro común y semblante ordinario, con el objetivo de identificar y santificar la dura realidad de Galicia con los mártires del santoral católico, siguiendo las ideas antropocentristas del Renacimiento (Argullol Murgadas, 1985: 58-61).

Y, por lo tanto, sus aportaciones resultan tan fundamentales para el devenir de la estatuaria regional hasta tal punto que es posible afirmar que, sin él, toda la escultura posterior continuaría por unos senderos totalmente distintos a los que recorrió, debido a que Francisco Asorey es el principio de una nueva corriente —y escuela—, cuyos postulados se configuran como los ya estudiados en párrafos previos; y, aunque la vanguardia y la posmodernidad produzcan la ruptura morfológica, el sustrato de Asorey siempre permanece en cada obra, cada cincel y cada gubia de los autores que le sucederán.

1.4 Os novos: Antón Faiñe y la melancolía del granito

Después del éxito cosechado por Francisco Asorey, son diversos los autores que se comienzan a interesar por el primitivismo regionalista

iniciado por el autor afincado en Santiago, como pueden ser Bonome (1901-1995), Compostela (1898-1988) o Acuña (1903-1991) (VV. AA., 1990: 422-423). Sin embargo, a pesar de disponer de una célebre popularidad, la escultura gallega comienza a estancarse a finales del primer tercio del siglo XX, teniendo en cuenta las corrientes vanguardistas que estaban teniendo lugar en el resto del continente europeo (López Vázquez, 1992: 384).

Por ello, desde los artistas más vinculados a la pintura, se empiezan a introducir, paulatinamente, las primeras formulaciones renovadoras en las bellas artes de Galicia. Estos primeros maestros del pincel, a cuyo conjunto se denomina como grupo de Os novos, está compuesto por Manuel Colmeiro (1901-1999), Arturo Souto (1902-1964), José Otero Abeledo “Laxeiro” (1908-1996) y Luis Seoane (1910-1979), e incluso se podría incluir a Castelao (1886-1950) también en esta corriente, la cual viajó fuera de las fronteras ibéricas y se formó en las últimas vanguardias europeas (Pablos Holgado, 2003: 105-108).

Gracias a ellos, es preciso señalar la permuta que se da en la plástica nacional, en la cual se observan motivos típicamente cubistas, fauvistas, constructivistas o expresionistas, mas sin obviar el sustrato nacional, por lo que se definen como los fundadores de la vanguardia típica gallega (Paz Andrade, 1981: 34-35). Ello supone el ascenso del prestigio de los creadores regionales, que se relacionan en los grupos de intelectuales más importantes de Galicia; especialmente, en aquellos asociados al movimiento nacionalista, a las *Irmandades da Fala* y al Grupo *Nós*.

No obstante, tal y como se ha podido observar, esta asociación de renovadores cultiva principalmente la pintura. Asimismo, con el estallido de la guerra civil y la posterior dictadura franquista, muchos de los artistas se ven obligados a exiliarse fuera del país, o resultaron fusilados, y la producción vanguardista entra en un perio-



do de decadencia, mientras que el regionalismo "asoreyano" continúa en vigor (Iglesias Bandone-lo, 2018: 233-237).

Consecuentemente, para hallar al primer artista que pone en práctica la asimilación de los postulados contemporáneos en la imaxinería, será necesario dirigir la atención de este proyecto de investigación hacia Antón Faiñde (1907-1979), el escultor de la piedra autóctona.

Faiñde, desde muy temprana edad, desarrolla unas aptitudes inusitadas por el tratamiento pétreo. Natural de Ourense, empieza a trabajar como ayudante (con tan solo ocho años), en una cantera de la aldea en la que vivió su niñez, para trasladarse posteriormente a la capital del distrito, con el objetivo de compatibilizar el aprendizaje del labrado con su ocupación en el yacimiento (Casado Nieto, 1991: 167).

Durante su juventud, se traslada definitivamente a la ciudad de las Burgas, siendo becado para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios. Así pues, el ambiente que vivirá durante esta etapa, en los años veinte del siglo pasado, será determinante para comprender el estilo que desenvuelve el maestro del granito. Y es que Ourense, durante el periodo anterior al golpe de Estado del 1936, se concreta como uno de los núcleos más importantes, del nacionalismo gallego y de la generación *Nós*, dado que muchos de los integrantes principales del movimiento serán oriundos de esta urbe y conformarán uno de los subgrupos más interesantes dentro de la corriente galleguista —Vicente Risco, Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Florentino Cuevillas, etc.— (Carballo-Calero Ramos, 1986: 14-16).

En ese sentido, el tallador gallego, a medida que suma años de producción escultórica a su carrera, desarrolla su visión del arte estatuario. En todo caso, conviene señalar que sus primeros encargos se relacionaron con trabajos de índole funeraria, como pueden ser relieves de temática religiosa destinados a panteones familiares privados, como el *Relieve de la tumba de los Ordó-*

ñez, en Loeda (Limia de Gardón, 1996: 247-250).

Aunque esta primera etapa de formación y producción resultó ser un medio para sufragar sus gastos, gracias a la ejecución de capitales, ménsulas o lápidas, Faiñde empieza a prestar mayor atención a la piedra granítica, pero, en especial, a los grandes precursores y virtuosos de la escultura pétreo gallega, sobresaliendo el mundo románico y el taller del maestro Mateo, de donde adquiere esa fascinación por lo primitivo (Pérez González, 2008: 11).

Teniendo en cuenta tales precedentes, el ourensano entiende la imaxinería de un modo tremendamente voluptuoso, en ocasiones, incluso, durante sus inicios, dotada de una destacada rigidez, proveniente de un tratamiento de la roca de inspiración medieval, castreña y de concepción ciclópea.

Sin embargo, a medida que alcanza su madurez artística, el autor se da cuenta de que precisa proporcionar a sus piezas de un mayor sentimiento, conclusión a la que llega después de ser impulsado a exponer en Madrid, en 1953, por sus amigos e integrantes del grupo *Nós* ourensano (Carballo-Calero Ramos, 1986: 24-25).

Esta exhibición se deduce como un punto de inflexión en la carrera del cantero, ya que de ahí obtiene buena parte de la clientela que lo acompañará a lo largo de su trayectoria. Y es a partir de este momento cuando Faiñde entra en un proceso de búsqueda interior, con el objetivo de comprender qué sensaciones encajan con un estilo escultórico tan peculiar, vinculado a los tiempos pasados de Galicia.

Por este motivo, el ourensano, al igual que ya había realizado Asorey, se da cuenta de que, para ser fiel a sus principios artísticos y culturales, debería continuar ahondando en la idiosincrasia nacional e individual. Concretamente, el de la ciudad termal, que ya había experimenta-

do la nostalgia por la tierra nativa debido a la concesión de una beca de estudios en Madrid años antes, advierte que la *morriña* se constituye como una de esas emociones comunes y primordiales de la historia galaica, por lo que descubre que el granito aglutina todos aquellos condicionantes necesarios para expresar uno de los sentires universales de un pueblo: la melancolía (Carballo-Calero Ramos, 2001: 124-125).

Tal hecho supone en Faílde un cambio del lenguaje formal utilizado: inicia una gradual variación expresionista, presentando la superficie de la pieza con las imperfecciones derivadas del labrado de la piedra, técnica que recuerda a Asorey en su elegancia a la hora de mostrar las carencias y los contrastes presentes en el material. Igualmente, introduce su interés por la textura del propio granito, por lo que el carácter granuloso del mineral se destaca dentro de cada efigie, dotándolas de una esencia remota y a su vez, cercana, produciendo en el espectador, la confluencia en la realidad, de algo que se encontraba escondido en su imaginario y en su retina (Carballo-Calero Ramos, 2001: 125-126).

En consecuencia, las morfologías del escultor, tal y como es posible apreciar, se caracterizan por la volumetría y el dominio del espacio, el gusto por la línea curva y el surco, siempre desde una perspectiva depurada del trazado (Fig. 4). Pero, específicamente, su tendencia a las formas tradicionales pétreas gallegas lo conducen a un estilo que, sin renunciar a su vinculación primitiva y medieval, armoniza los principios de la antigüedad desde la vanguardia más contemporánea (Paz Andrade, 1955: 6-7).

En definitiva, Faílde y su procedimiento nostálgico del tallado del granito, sugiere la búsqueda de un pasado histórico que se sitúa en el presente cotidiano de Galicia: el noroeste peninsular no podría ser entendido sin esta roca magmática, que inunda las construcciones de

las catedrales y diócesis —incluido el *Pórtico de la Gloria*, culmen del arte románico—, las calles de sus urbes, las casas de sus pequeñas aldeas e incluso ornamenta de modo barroquizante su capital, Santiago de Compostela, con la variante decorativa del estilo de placas (Folgar de la Calle, 1989: 44-61).

Por último, es menester realizar la apreciación de que, tal predilección por el granito no sucede únicamente en el escultor ourensano (aunque sí con una mayor constancia a lo largo de su trayectoria), debido a que, en el ámbito de la pintura, será Carlos Maside el autor que se impregne de la mística pétreo, creando lienzos de naturaleza escultórica, de figuras redondeadas y granuladas, con mujeres cuyo significado entronca con el más puro sustrato gallego (López Bernárdez, 2008: 124-126).

Sin lugar a dudas, la escuela gallega se interpreta como un extraordinario paradigma de renacimiento artístico y cultural, donde se integran el clasicismo estético nacional con los nuevos criterios vanguardistas, como resultado al análisis del lenguaje estilístico predominante en la historia del arte y de la cultura de Galicia. Por ello, la imaginería nacional posterior al *Rexurdimento*, aporta la proporción necesaria de innovación a la regeneración de la plástica en Galicia, desde su afinidad por unas temáticas de índole tradicional o costumbrista, pasando por la introducción de un vocabulario moderno y actual, sin abandonar el arraigo por un folclore nativo, que, al fin y al cabo, proporcionan la lógica necesaria a una determinada escuela.



BIBLIOGRAFÍA

ARGULLOL MURGADAS, Rafael (1985). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Icaria.

BLANCO SIERRA, Javier (2015). *Aproximación a la escultura contemporánea en el espacio público gallego (1980 - 2010)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Vigo.

CALO LOURIDO, Francisco (1983). "Arte, decoración, simbolismo e outros elementos da cultura material castrexa. Ensaio de síntese". En PEREIRA MENAUT, Gerardo (ed.). *Estudos de cultura castrexa e de historia antiga de Galicia*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 159-185.

CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria (1986). *Antonio Failde*. Ourense, Diputación Provincial de Ourense.

CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria (2001). "Antonio Failde". En PULIDO NOVOA, Antón (dir.). *Artistas gallegos. Escultores (realismos regionalistas)*. Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 124-125.

CASADO NIETO, Rosa (1991). "Escultura funeraria del cementerio de San Francisco de Ourense". En *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*, número 4. Ourense, Grupo Francisco Moure, p. 167.

CASTRO FERNÁNDEZ, Xosé Antón (1992). *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. Sada, Edicións do Castro.

CLADEL, Judith (1908). *Auguste Rodin. l'œuvre et l'homme*. Bruselas, G. Van Oest & Cie.

ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, Xerardo (2010). "Siza Vieira y el CGAC. Santiago de Compostela, veinte años de planeamiento y arquitectura". En *DC PAPERS. Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, número 19-20. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, p. 62.

FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1989). *Simón Rodríguez*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1992). "El retablo barroco gallego". En GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 201-220.

FRAGUAS FRAGUAS, Antón (1989). "Asorey. tempo e historia". En VV. AA. *Francisco Asorey. Centenario*. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, pp. 14-15.

IGLESIAS BANDONELO, Maribel (2018). *Francisco Asorey. Escultor galego*. Allariz, Doutor Alveiros.

LIMIA DE GARDÓN, Francisco Javier (1996). "Tumba de los Ordóñez, en Loeda, con esculturas de Antonio Failde". En *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*, número 7. Ourense, Grupo Francisco Moure, pp. 247-250.

LÓPEZ BERNÁNDEZ, Carlos (2008). "Lembrando a Carlos Maside". En *Festa da palabra silenciada*, número 24. Vigo, FIGA, pp. 124-126.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel Bernardi (1992). "El panorama de las artes en la edad contemporánea". En GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 384.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel Bernardi (1997). "A arte como retrato da sociedade". En GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. *O século XIX. Pontevedra*. Santiago de Compostela, Consellería de Educación e Comunicación Social, pp. 286-288.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1963). "Hacia una valoración del arte gallego". En *Boletín de la Universidad Compostelana*, número 71. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela p. 152.

MURADO LÓPEZ, Miguel-Anxo (2013). *Outra idea de Galicia*. Madrid, Debate, p. 9.

OTERO TÚÑEZ, Ramón (2001). "Asorey". En PULIDO NOVOA, Antón (dir.). *Artistas gallegos. Escultores (realismos regionalistas)*. Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 22-23.

OTERO TÚÑEZ, Ramón (1959). *El escultor Francisco Asorey*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

PABLOS HOLGADO, Francisco (2003). *A pintura en Galicia. Do século XVII ás últimas tendencias*. Vigo, Nigra Trea.

PAZ ANDRADE, Valentín (1955). "El cincel de Faílde". En *Galicia emigrante*, número 15. Sada, Edicións do Castro, pp. 6-7.

PAZ ANDRADE, Valentín (1981). "A hora do apoxeo na plástica galega". En COLMEIRO GUIMARÁS, Manuel. *Plástica galega*. Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, pp. 34-35.

PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel et alii (2008). *Antón Faílde. 100 anos*. Ourense, Concello de Ourense.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco (coord.) (1993). *Galicia. Arte*. Tomo XV. A Coruña, Hércules.

SCHULZ, Guillermo (1835). *Descripción geognóstica del Reino de Galicia*. Madrid, Imprenta de los Herederos del Collado.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa (2016). "Ofrenda a San Ramón, de Asorey". En GAGO MARIÑO, Manuel (coord.). *Galicia. Cen obxectos para contar unha cultura*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 241-243.

VAQUEIRO FOXO, Vitor (2010). "Da lanza ao portátil. Ao redor de certas estratexias de representación na fotografía galega". En *Anuário internacional de comunicação lusófona*, número 5. Santiago de Compostela, Asociación Galega de Investigadores e Investigadoras en Comunicación p. 250.

VV. AA. (1990). *A arte galega*. Estado da cuestión. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.



NORMAS DE PUBLICACIÓN

TEMA

Casa dos Espellos: Revista poliédrica da culturagalega é unha revista anual de Arqueoloxía, Historia, Historia da Arte, Antropoloxía e Literatura, podendo admitir outras temáticas segundo o criterio do seu Comité Científico.

TRABALLOS

Publicaranse traballos orixinais e inéditos, podendo reeditar traballos que contén cun interese especial para a nosa temática. Non se aceptarán para a súa valoración traballos que foran publicados noutros medios ou estean en proceso de ser aceptados para outra publicación.

PRESENTACIÓN

Os traballos serán presentados por correo electrónico dentro do proceso de recepción de orixinais.

IDIOMAS

Os idiomas dos traballos poderán ser: galego, castelán, portugués e inglés.

FORMATO

A extensión máxima será de 10 follas sen ter en conta as imaxes. Entregarase unha copia formato Word ou Open Office, cunha letra Times New Roman a tamaño 12 e cun interlineado de 1,5. As notas ao pé terán un tamaño 10 e interlineado sinxelo. O sistema de citas será o Estilo Harvard, presentando as referencias completas ao final do texto.

O inicio do traballo debe contar cun título, un breve

resumen e cinco palabras clave que definan o traballo, no idioma do texto e a súa respectiva tradución ao inglés.

Noutro documento a parte, deberán aparecer os datos do autor: nome completo, correo electrónico, filiación profesional e unha breve descripción biográfica acompañada dunha imaxe para ser engadida ao apartado de “Colaboradores” da nosa web.

A Bibliografía aparecerá ao final do texto, ordenada alfabéticamente por autores e dentro de cada autor seguirá unha orde cronolóxica. Exemplos:

· Para libros: APELIDOS, Nome (Ano). Título. Lugar de edición, Editorial.

· Para artigos: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do artigo”. En Título da Revista, número. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.

· Para capítulo: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do capítulo”. En APELIDOS, Nome. Título do libro. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.

· Para notas de prensa: Título da publicación, data, número, páxina. Título da nota ou da imaxe.

· Para fotografías: APELIDOS, Nome (Ano). Título da fotografía. Medidas. Fondo.

· Para cuadros: APELIDOS, Nome (Ano). Título da obra. Material, medidas. Fondo.

IMAXES

As imaxes empregadas serán de autoría propia, estarán suxeitas a Creative Commons ou virán acompañadas do consentimento do autor para a súa publicación, no caso de ser un terceiro. O formato preferido será TIFF e a resolución mínima esixida será de 300ppp. De non contar ca resolución óptima poden ser desbotadas do artigo.

Non aparecerán no texto, senón que virán adxuntas no correo electrónico, cunha sinalización numérica (Fig. 1, Fig. 2, etc.) no traballo para que o equipo de deseño coñeza a súa disposición.

DIFUSIÓN

Todos os traballos presentados estarán dispoñibles en plataformas de acceso libre

DEREITOS

Os autores sempre serán os responsables legais dos seus textos. Non se poderá esixir ningún tipo de remuneración económica.

REVISIÓN

Será decisión do Comité Científico consultado, a publicación definitiva de cada traballo, tratando sempre de corrixir xunto co autor todos aqueles erros que sexan advertidos.

Os artigos de investigación estarán avaliados por dous expertos externos á Revista, mediante un sistema de dobre cego, sendo anónimo o proceso tanto para o autor

coma para quen o avalíe.

A revista comprométese a adoptar unha decisión sobre a publicación de orixinais nun prazo de seis meses, reservándose o dereito de publicación nun prazo dun ano, dependendo sempre das necesidades da revista.

Casa dos Espellos contactará cos avaliadores aos que lles remitirá unha copia do texto sen indicio directo da identidade do autor e un modelo de informe no que se poida avaliar o contido do artigo, os aspectos formais, a calidade do texto, a clasificación tipolóxica no que deberemos encadralo e un veredicto no que se aconselle ou non a súa publicación ou a súa corrección. Estes datos poden ser enviados ao autor, tamén de forma anónima para o seu coñecemento e para favorecer as eventuais modificacións.

CORRECCIÓN

Casa dos Espellos conta cun Comité de Redacción que revisará todos os textos e poderá propoñer modificacións nos mesmos aos autores, que disporán dun prazo máximo de dúas semanas para solventar os erros indicados. Non se permitirán cambios sustanciais do texto entregado.

— O feito de participar na revista, garante aceptación e o cumprimento destas normas —

