

**FRANCISCO ASOREY,
ESCULTOR GALEGO**



Asdo.

MARIBEL IGLESIAS BALDONEDO

FACULTADE DE XEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DA ARTE
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA,
XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE

REALIZADA BAIXO A DIRECCIÓN DO
DR. JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ
SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015



AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR DA TESE

D. JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ, Profesor do Departamento de Historia da Arte. Como Director da Tese de Doutoramento titulada:

« FRANCISCO ASOREY, ESCULTOR GALEGO»

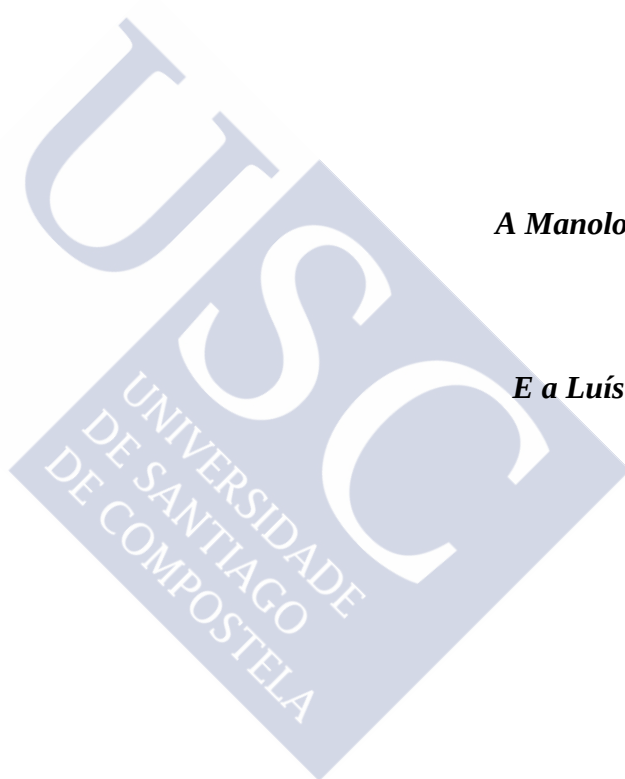
Presentada por Dna. MARIBEL IGLESIAS BALDONEDO, Alumna do Programa de Doutoramento en Historia, Xeografía e Historia da Arte,

Autoriza a presentación da tese indicada, considerando que reúne os requisitos esixidos no artigo 34 do regulamento de Estudos de Doutoramento, e que como Director da mesma non incurre nas causas de abstención establecidas na lei 30/1992



Asdo......





A Manolo, Manuel e Mariña

E a Luís Rei, In Memoriam



AGRADECEMENTOS

Calquera estudo destas características precisa da axuda e colaboración de moitas persoas, sen as cales sería imposible levalo adiante. A elas me referirei a continuación para agradecérllelo explicitamente, sendo consciente de que seguramente esqueceré a alguén.

A José Manuel Asorey Ferreiro, fillo do artista, persoa xenerosa, que compartiu comigo longas horas de conversación sobre a vida e obra de seu pai, facilitoume fotografías familiares e outros materiais e permitíume fotografar as obras da colección familiar. José Cao Lata, escultor santiagués, un dos últimos colaboradores de Asorey que me subministrou información sobre o artista nos últimos anos de vida. Manolo Paz e Francisco Leiro déronme as súas impresións sobre o escultor que os marcou dende nenos. E debo agradecer aos finados Felipe Criado e Isaac Díaz Pardo perder o seu valioso tempo comigo.

A todas as persoas que atesouran en coleccións particulares obras de Asorey e que me permitiron amablemente entrar nas súas casas e fotografar as obras, ademais de facilitarme toda a información que tiñan sobre elas. Agradecer tamén a boa disposición de directores/as e persoal dos museos e outras institucións, por permitirme ver as obras do artista e facilitarme documentación gráfica e información, e teño que citar ao Museo do Pobo Galego, o Museo de Belas Artes da Coruña, o Museo Provincial de Lugo, O Museo de Pontevedra, o Museo Militar da Coruña, O Instituto de Estudos Padre Sarmiento, Instituto Rosalía de Castro de Santiago, Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao, Reitorado da Universidade de Santiago , o Pazo de Fefiñáns ou a Academia Galega de Belas Artes da Coruña. Non podo esquecerme tampouco das institucións relixiosas que tiveron vinculación co escultor ou gardan obras do artista e non me puxeron problema algún para estudalas, é o caso dos Colexios de Salesianos de Sarriá e Barakaldo, o Convento da Ensinanza de Santiago, Seminario Menor de Santiago, Mosteiro de Samos, Seminario de Ourense, Igrexa parroquial do Divino Salvador de Maceira, Covelo, Pontevedra, Igrexa de Sta María de Guernica, Igrexa de Sta María de Moiá, Barcelona, o Colexio das Orfas de Santiago ou o Colexio do Sto Ángel, O Couto, Ourense. Tamén son numerosas as obras que Asorey fixo para institucións militares que non tiveron problema e poder ver e fotografar, é caso do Cuartel de Atocha da Coruña, A Agrupación de transportes do barrio de S. Blas en Madrid ou a Escola Naval Militar de Marín.

Non foi posible trasladarme a América para ver as obras que alí se conservan pero dende o Centro Galego de Montevideo facilitáronme a información que precisaba.

Agradecer ao persoal de arquivos, bibliotecas e hemerotecas que me permitiron consultar a información de que dispoñían sobre o artista: o arquivo da Real Academia Galega, o arquivo de Galicia, na Cidade da Cultura, o arquivo e biblioteca do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, o Arquivo da Fundación Penzol de Vigo e a Biblioteca Xeral de Santiago, a da Facultade de Xeografía e Historia, e as bibliotecas públicas de Santiago, Pontevedra, Vilagarcía de Arousa e Vigo. Foi de gran axuda para evitar desprazamentos e aforrar tempo a existencia de hemerotecas en liña que día a día aumentan os seus fondos, como son o caso dos xornais *ABC* e *LA Vanguardia*, a *Biblioteca Nacional*, a *Biblioteca da Comunidade de Madrid*, a *Biblioteca Galiciana* dependente da Biblioteca de Galicia ou a hemeroteca dixital da *Real Academia Galega*.

Varios amigos e amigas facilitáronme información moi valiosa e bos consellos como é o caso de Adela Leiro, Manuel Núñez, Emilio Ínsua e o finado Luís Rei. Compañeiros do Instituto de secundaria onde traballo, axudáronme coa localización e interpretación dalgunhas obras, grazas a Belén Trobajo, Gloria Escudeiro e M^a Jesús García.

Como non dar grazas á miña familia que me acompañou en moitas viaxes e soportou as consecuencias de botar moitas horas diante do ordenador: Manolo, Manuel, Mariña, Rosa, Hilda, Manuel e Lidia.

E deixo para o final, non por ser menos importante o meu agradecemento especial ao meu director de tese: José Manuel López Vázquez, que me guiou axeitadamente para que este estudo saíse adiante. Os acertos que poida ter esta tese son sen dúbida grazas a el , non así os erros que poida haber que serán exclusivamente meus.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
---------------------------	----------

1- OS PRIMEIROS ANOS

1.1 SIMBOLISMO, MODERNISMO, E DECADENTISMO A FINEIS DO S. XIX	11
1.2 A BARCELONA MODERNISTA E NOUCENTISTA DE PRINCÍPIOS DO S. XX	29
1.3. EN BARAKALDO. A INFLUENZA DO REXIONALISMO VASCO.....	37
1.4 EN MADRID	42
1.4.1 Rodin, Hildebrand e Maillol.....	46
1.4.2 As primeiras obras en Madrid	50
1.5 CASTELAO E A CARICATURA	62
1.6 OS ENCARGOS	69
1.7- CARA UNHA ARTE GALEGA, AS EXPOSICIÓNS REXIONAIS	73

2- OS ANOS 20. CARAMONIÑA

2.1 O IDEARIO ESTÉTICO DA XERACIÓN NÓS: RISCO E CASTELAO.....	87
2.2 ASOREY, O ESCULTOR DAS IRMANDADES DA FALA.....	95
2.3 OS ENCARGOS DOS ANOS 20.....	140
2.4 O MONUMENTO A SAN FRANCISCO.....	166

3- OS ANOS 30. SANTA CLARA

3.1 NOVO OBRADOIRO, SANTA CLARA. OS GRANDES MONUMENTOS	179
3.2 O MONUMENTO A CURROS ENRÍQUEZ 1928-1934.....	190
3.3 OUTRAS OBRAS DOS ANOS 30	212
3.4 ASOREY E A XERACIÓN DOS NOVOS OU RENOVADORES	225

4- DESPOIS DA GUERRA

4.1 ASOREY E A SITUACIÓN DE CULTURA EN GALICIA DESPOIS DA GUERRA	231
4.2 MONUMENTOS FRANQUISTAS E RELIXIOSOS	237
4.3 AS OBRAS PARA A ESCOLA NAVAL DE MARÍN.....	245

4.4 AS OBRAS EN PEDRA MÁIS DESTACADAS DO PERÍODO DE POSGUERRA	251
4.5 OBRAS EN MADEIRA POLICROMADA	270
4.6 OBRAS NON REALIZADAS	280
4.7 OS RETRATOS DE ASOREY	285
4.8 HOMENAXES EN VIDA	286
4.9 ENTERRO E HOMENAXES PÓSTUMAS.....	289

5- CONCLUSIÓN	297
----------------------------	------------

6- CATÁLOGO DA OBRA DE FRANCISCO ASOREY	315
--	------------

7- BIBLIOGRAFÍA	397
------------------------------	------------



INTRODUCCIÓN

A monografía de Ramón Otero Túñez 50 anos despois

En 1959 a Universidade de Santiago publicaba: *El escultor Francisco Asorey*; estudo monográfico feito polo Catedrático de historia da arte da universidade compostelá, Ramón Otero Túñez¹. Trátase dun completo estudo sobre a obra do escultor cambadés feito xa antes da súa morte que tivo lugar en 1961. Xurdiu dun estreito contacto entre o escultor e o historiador polo que as testemuñas que alí se expoñen deben ser de primeira man. Calquera que se achegue á figura de Asorey debe partir necesariamente dese estudo (eu fíxeno) pero dito isto engadirei que 56 anos despois da súa publicación, moito do que alí se di debe ser revisado, por varias razóns.

O libro está feito en vida do escultor, e a proximidade ás veces deforma ou en todo caso impide analizar os feitos con suficiente perspectiva. É unha obra de gran valor porque danos ideas de primeira man sobre o pensamento estético de Asorey que por certo apenas deixou nada escrito salvo nas entrevistas que lle fixeron. Como acontece con algúns artistas (non con outros) penso que Asorey tiña dificultades para expresar por escrito as súas ideas, o seu era o traballo creativo, en loita co material, non a reflexión teórica. De feito non tomou posesión como membro da Academia Galega nin da Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario por non escribir o discurso de ingreso. Tamén é certo que non tiña moito tempo para dedicarse a estas labores, a lista de encargos pendentes era sempre longa. Pero pese á valía da obra de Otero creo necesario analizar de novo a obra de Asorey á luz do acontecido no mundo da historia da arte nos últimos anos.

As circunstancias históricas nas que se escribe o libro, en plena ditadura de Franco, e a metodoloxía eminentemente formalista do seu autor, fan que na obra de Otero non apareza referencia algunha ao movemento nacionalista que tanto inflúe en Asorey nos anos 20. Como exemplo do dito e das diferenzas nos puntos de vista ao valorar a obra, poderíamos comparar os comentarios que Otero e Castelao fan sobre a mesma peza, *A Picariña* de 1920. Otero di:

Es figura de tres cuartos, con las manos juntas sosteniendo el exvoto, de frecuente venta en las grandes romerías. La actitud hierática y pensativa sugiere un rito, que actualiza el ingenuo realismo de la vigorosa cabeza. Es rubia, tiene la frente alta, los ojos azules y serenos, los pómulos salientes, los labios sensuales y acusada la barbilla, características todas comunes entre los tipos raciales de Galicia. Viste según la usanza regional y cubre su cabeza el típico

¹ Este estudo reedítase en 1961, con motivo da morte do artista e faise unha nova edición traducida ao galego (con poucas modificacións) en 1989, por parte do Museo do Pobo Galego, como catálogo á exposición que se realiza no propio museo con motivo do centenario do nacemento do escultor.

“pano a la curra”. La clara policromía contribuye con los arcaicos relieves de la blusa azul, el mandil verde y el pañuelo amarillo al pintoresco efecto, que encaja así perfectamente dentro de la búsqueda ambiental de lo popular y folklórico².

E unha crónica do xornal *A Nosa Terra* recolle esta testemuña de Castelao:

¿Non vos gusta?- preguntaba Castelao cheo de nobre entusiasmo artístico. Pois verdes: cheguei ó taller de Asorey, atopeime con isa obra súa que eu non coñecía, e tolo de contento, leveina para o hotel onde tod’a noite estiven sin dormir ollándoa con fondo agarimo. E trúxena á Cruña, para que poidan admirala tódol-os cruñeses. É sin dúbida a primeira escultura galega. [...] Agora-concluiu Castelao- poderánse decatar as xentes nosas do grande e xenial que é Asorey. [...] A picariña de Asorey, marca una nova orientación na escultura da Terra. Asorey vai camiño de ser o millor escultor español. ¡A nosa sinceira embora para o xenial artista!³

Otero fai fincapé no aspecto racial e folclórico e Castelao etiquétaa como a “primeira escultura galega”. Os autores das Irmandades da Fala andan á busca dunha arte galega, un puntal máis da construción do proxecto nacionalista, e Castelao atópao nesta escultura de Asorey que se habería de converter no escultor das Irmandades, “O escultor da raza”. A nada de isto fai referencia Otero Túñez na súa monografía.

Igualmente hai no estudo de Otero, moitas referencias á influencia dos movementos de vangarda: expresionismo, surrealismo, poscubismo... que me parece forzado aplicar á obra de Asorey. Probablemente establece estas relacións como un xeito de prestixiar a súa obra e remarcar a súa modernidade pero penso que a influencia en Asorey das vangardas artísticas de principios de século foi moi limitada⁴. A influencia expresionista ou cubista se lle chega, é de xeito indirecto, a través da obra de autores como Bourdelle e sobre todo Mestrovic. O escultor croata Mestrovic, é a única referencia que Asorey declara que inflúe na súa obra. A esquematización e xeometrización da obra deste artista pode vir por influencia cubista pero non debemos esquecer tampouco que se formou na Secesión Vienesa. Creo que 54 anos despois de morto Asorey podemos reivindicar a súa valía artística independentemente de que non asimilara os principios das vangardas históricas.

Asorey pertence á xeración de artistas modernistas-simbolistas e como lle acontece aos seus compañeiros de xeración (Castelao, Cabanillas, Risco...) non asimilan o vocabulario das

² Otero Túñez, R. *El escultor Francisco Asorey*, Universidad de Santiago de Compostela, 1959 .

³ *A Nosa Terra*, 25-4-1919, nº 87, T. 2, Edición facsímil, A Coruña , ediciones Edman, 1988

⁴ Atopamos só unha mención ao cubismo nunha entrevista que lle fai Santiso Girón en 1928: « [...] Y puesto a hablar de la forma, ya en la pintura, ya en la escultura –él tan monástico, tan apartado-, nos explica el cubismo a través de su enérgica intuición. Su modo de comprender el arte del cubo –por llamarle caprichosamente así despistó a tantos- nos pareció mucho más transparente que todas las definiciones de Apollinaire, de Salmon, de Picabia, de André Lhot, demasiado literarias para ser pictóricas como convenía. [...] Asorey que anda entre manos con la forma materialmente ponderada, sabe lo que puede originar su destrucción, deformar las imágenes aparentemente: la luz. De la mayor batalla ganada por la luz salió el cubismo. El cubismo resulta de la luz que atraviesa las superficies exteriores deformándolas. ¿ Puede el cubismo-ya que de batalla de la luz se trata- influir sobre la escultura? Asorey cree que si. Que la escultura puede dar un paso hacia el cubismo, un paso prudente, discreto. –Un pasito-dice-; un pasito y como por coquetería. ¿Por qué oponer resistencia a la luz? La luz, que es el alma de la vida, debe ser el alma del arte. He aquí como Asorey, sin dejar de ser monástico, puede considerarse como un cubista fervoroso. Por amor –místico- a la luz [...] en Santiso Girón, L. « El arte de Francisco Asorey », Heraldo de Madrid, 22-10-1928, pax.8

vangardas. Acontecerá que esta non adscrición aos movementos renovadores das vangardas levou implícita unha adscrición política, do mesmo xeito que Lily Litvak descubre en Julio Romero de Torres:

Fue víctima de un paralelismo absurdo invocado con frecuencia; que la vanguardia en arte conlleva la vanguardia en política y por un movimiento inverso y simétrico, que el no optar por ella en arte, no puede sino anunciar y preparar la reacción en política y la adhesión a un régimen autoritario de derechas⁵

A xeración dos Novos ou renovadores deixarán ver en repetidas ocasións certos prexuízos cara a figura de Asorey que poden ter aí en parte a súa orixe.

O escultor cambadés puido quedar en Galicia tralo golpe do 36. O seu fillo José Manuel comentounos en entrevista persoal como nos primeiros momentos tivo medo de represalias, unha vez coñeceu a sorte dos seus amigos Camilo Díaz Valiño e Ánxel Casal. Pensou en agocharse en casa dunha prima. Finalmente nada fixeron as novas autoridades contra el, creo que debido en gran medida á protección de curas e médicos santiagueses cos que tiña gran relación. Así que no ano 1937 xa estaba facendo encargos para o novo goberno e continuou facéndoos anos despois. Isto tamén creou un prexuízo especialmente entre os artistas que como Seoane estaban no exilio e descoñecían de primeira man como era a difícil situación social e política na Galicia franquista da posguerra. Atopamos en algúns historiadores⁶ afirmacións como que Asorey convertérase no escultor oficial do réxime, idea ao meu xuízo falsa. Certo que son numerosos os encargos que recibe do exército, sobre todo nos anos 40, pero penso que estes encargos, especialmente os de gran tamaño, se lle fan a Asorey non tanto por estar ideoloxicamente próximo ao réxime, senón pola sona do escultor que xa viña das décadas anteriores e por ser o único escultor galego nese momento que pode enfrontarse a encargos de tanta envergadura. Non considero as obras relixiosas dentro dos encargos do réxime (salvo algunha moi concreta) porque Asorey é un escultor que fixo dende sempre obras relixiosas, en relación á súa formación inicial como imaxineiro. Cómpre polo tanto revisar tamén esta visión reduccionista do traballo do escultor trala Guerra Civil.

Por todos estes motivos creo que está xustificado analizar de novo a obra de Asorey e a súa contribución á arte galega e española do s. XX.

Implicación nas Irmandades e participación na creación dunha arte galega

Como xa dixen non hai referencia ningunha na monografía de Otero Túñez á vinculación de Asorey co momento nacionalista das Irmandades da Fala. Pode ser que o historiador o descoñecese ou que resultase arriscado, en plena ditadura franquista, establecer

⁵ Litvak L., *Julio Romero de Torres*, catálogo da exposición do Museo de Belas Artes de Bilbao, 2002, p.15

⁶ Por exemplo en Rodríguez González, M.A. *Os materiais, procesos e formas na escultura contemporánea (1940-1994)*, Servizo de publicacións e intercambio científico da USC, tese doutoral, 2004, pax. 350.

unha vinculación do artista con este movemento. O certo é que a vinculación de Asorey cos nacionalistas nos anos vinte foi moi estreita. O artista é alcumado o “escultor da Raza” do mesmo xeito que o seu amigo Cabanillas é “o poeta da Raza”. Adscribese ao movemento das Irmandades da Fala, tal como ten sinalado Beramendi⁷. Está comprobada a súa presenza en actos senlleiros do nacionalismo como o ingreso de Cabanillas na Academia galega ou a Asemblea de Monforte. Ingresa tamén no Seminario de Estudos Galegos e a homenaxe que se lle fai en Cambados a iniciativa de Cabanillas por mor de non ser premiada en Madrid a súa obra *A Naiciña*, xunta a todas as grandes personalidades do nacionalismo e convértese nunha gran manifestación galeguista.

O movemento das irmandades que é un movemento político e cultural a un tempo foi consciente da necesidade de crear unha arte galega que acompañase á reivindicación política. Castelao foi o autor que máis reflexionou en torno a esta idea. El busca unha arte que sexa universal e nacional a un tempo. Debe crearse unha arte nova en Galicia, un *novo espírito na arte* que para Castelao debe estar na tradición, *no eterno que vive acochado no instinto popular*. Na conferencia sobre o galeguismo na arte afirma que : « *o porvir do arte galego non está en traer de fóra un estilo novo sinón en crear, nós mesmos, o noso novo estilo*⁸ »

A iniciativa das exposicións rexionais galegas ía nese sentido. A da Coruña de 1917 sinalou un fito importante. Coincidiu no tempo co inicio das Irmandades (1916), a elección do nacionalista Porteiro Garea como concelleiro en Santiago (1917), a creación do “Conservatorio Nacional” a semellanza da experiencia irlandesa ou a publicación do libro de poemas “Da Terra asoballada” o máis combativo de Cabanillas, o *poeta da raza*. Todos eles son fitos que marcan un dos momentos álxidos do nacionalismo galego, momentos de unidade en torno a unha idea común pero na que non tardarán en aparecer fisuras.

As obras de Asorey en madeira dos anos 20, dende Picariña ata A Santa, e incluso o San Francisco, reflicten as ideas artísticas dos autores das Irmandades e a xeración Nós: figuras femininas (como metáfora de Galicia), louras, de ollos azuis, remarcando o elemento céltico, que enxalzan a vida agraria, usando a madeira como material artístico profundamente arraigado na tradición galega... Asorey foi quen de atopar unhas iconas que unían tradición e modernidade, cun estilo propio e orixinal que o converteu no escultor máis significativo do rexionalismo en España.

Adscripción á Escola artística modernista-simbolista

A xeración artística de Asorey que corresponde a artistas nados antes do 1900 movéronse nas coordenadas do estilo modernista-simbolista. Asorey nace en 1889, Castelao en 1886, Cabanillas en 1876, Lloréns en 1874. Como xa dixeran eles non asimilaron o

⁷ Beramendi, J., *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo, Ed. Xerais, , 2007, pax. 703.

⁸ Castelao, A.R. « O galeguismo no arte ». Conferencia, en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, Vigo, ed. Galaxia, 2000. Tomo IV, pax. 191

vocabulario das vangardas, e en todos eles influíu o movemento simbolista de finais de século.

Asorey toma contacto co modernismo na Barcelona de principios de século, sendo el un adolescente e continúa ese contacto cando se traslada a Barakaldo e coñece a escola rexionalista vasca, estas dúas influencias serán determinantes na súa obra. Remarcaremos neste traballo como o modernismo é un estilo un tanto contraditorio, que por un lado ten un espírito internacional que se estendeu por toda Europa e por outro axudou a exaltar escolas artísticas rexionais:

El simbolismo actuó como estímulo para el despertar de la conciencia nacional o regional en países como Polonia, Finlandia, Hungría y Bélgica, pues esta pintura proporcionaba una forma de expresión que permitía exaltar e informar. La herencia visual de las leyendas, sagas y epopeyas fue explorada con gran fervor por poetas, pintores y escultores. Esta tendencia fue adoptada por los pintores simbolista españoles, que, como indica Calvo Seraller, la amoldaron al regionalismo [...] entre ellos destacan los hermanos Zubiaurre, que llevaron al lienzo el sentimiento del País Vasco⁹.

Outra contradición inherente ao modernismo é a exaltación que fai da modernidade ao mesmo tempo de que se trata dun estilo fin de século e decadente. Pretende mirar cara o futuro, chámase moderno, pero baseándose na arte do pasado. Converteuse por todo iso nun estilo bisagra, que pecha a arte decimonónica, é o último estilo do s. XIX e o primeiro do s. XX, ao que debe moito a arte das vangardas artísticas de principios de século. Picasso exemplifica ben o paso dun modernismo de raíz expresionista das súas etapas azul e rosa cara o cubismo. Quizais non se ten remarcado suficientemente o débeda das vangardas históricas co movemento simbolista de fin de século.

Proceso de traballo para a elaboración da tese

Fíxose en primeiro lugar unha recollida de información. Consultouse a bibliografía existente (aparece recollida no anexo final) e constatamos que salvo a obra de Otero Túñez non existe outra monografía completa sobre o autor e a súa obra. Especial importancia tivo a recollida de información da prensa. Asorey non deixou escritas reflexións teóricas sobre o seu traballo, así que as entrevistas publicadas na prensa foron case a única fonte para indagar nas súas concepcións artísticas. Consultouse esta fonte fundamentalmente nas hemerotecas da Biblioteca Xeral de Santiago, na biblioteca do Museo de Pontevedra e nas bibliotecas públicas de Santiago, Pontevedra, Vigo, Vilagarcía de Arousa e Cambados. Foron tamén moi útiles as hemerotecas dixitais que se poden consultar dende a casa e vía internet. Consultáronse xornais que se ofrecen neste formato na páxina de *ABC*, *LA Vanguardia*, *La Esfera* (Biblioteca Nacional), *El año artístico* (Biblioteca da Comunidade de Madrid), *Biblioteca Galiciana* dependente da Biblioteca de Galicia ou a hemeroteca dixital da *Real Academia Galega*.

⁹VVAA, *1900 España entre dos siglos*, Cat. da exposición, Madrid, Fundación Maphre, 2008, p. 35

Consultáronse varios arquivos, por suposto o arquivo familiar que o fillo, José Manuel Asorey Ferreiro nos permitiu mirar. Outros arquivos onde atopamos información sobre o artista foron: o arquivo da Real Academia Galega, especialmente a relacionada co proceso de elaboración do Monumento a Curros, o arquivo de Galicia, na Cidade da Cultura, onde hai algunhas cartas e fotografías na documentación cedida por Isaac Díaz Pardo, relacionada co seu pai Camilo Díaz Baliño. O arquivo e biblioteca do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, onde se atopa o arquivo fotográfico de Chicharro e documentación relacionada coa exposición de 1909. O arquivo da Fundación Penzol de Vigo, no que atopamos só algunha carta e información de prensa.

Visitáronse museos para recoller datos e fotografías sobre as obras alí depositadas: O Museo do Pobo Galego onde se atopan en depósito, cedidas pola familia, a colección de escaiolas que conservaban do artista despois do desmantelamento do taller de Sta Clara por mor da expropiación debida á ampliación da rúa, e tamén debuxos e útiles de traballo. As conservadas son fundamentalmente obras de despois da guerra. O Museo de Belas Artes da Coruña que conserva a talla de *Filliña*, unha escaiola de *Álvaro Bazán* e varios debuxos, o Museo Provincial de Lugo (S. Francisco e Ofrenda a S. Ramón), o Museo de Pontevedra (escaiola de *Naiciña*, de *Lo Jondo*, busto de *Calvo Sotelo*, *Rezo de beatas*, *Cabeza* de escaiola e varias cerámicas de Celta). O Museo Militar da Coruña onde se atopa un *busto de Franco*. A Academia Galega de Bellas Artes da Coruña onde atopamos unha escaiola sobre un monumento non realizado na pena de ánimas do Porto da Coruña.

Foi importante o percorrido feito polas numerosas vilas de Galicia onde hai obra do noso escultor, para ver e fotografar as súas obras: nas sete grandes cidades galegas hai obra do artista e tamén en pequenas vilas, dende Monforte de Lemos a Fisterra, dende A Guarda ou Mondariz a Lalín, Samos, Ordes, Celanova... Tamén houbo que saír de Galicia para ver en Oviedo o *Monumento ao Coronel Teijeiro*, *Nai de dor* no Museo Diocesano de Bilbao, en Guernica os *Anxos Orantes* e un *S. José*, ou en Barcelona o célebre *Cristo* da pequena vila de Moiá. No catálogo que aparece ao final da tese están relacionadas as obras por lugares nos que se atopan.

Tamén considerei importante realizar entrevistas con persoas que o coñeceron en vida ou que teñen ou tiveron unha especial vinculación co artista. Deste xeito fixen entrevistas persoais (gravadas en audio e vídeo) co seu fillo José Manuel Asorey Ferreiro (en setembro e outubro do 2009), con Xosé Cao Lata (novembro de 2009) que traballou no seu taller nos últimos anos, con Felipe Criado (abril de 2011) autor dun magnífico retrato de Asorey, con Isaac Díaz Pardo (en xuño de 2010) fillo de Camilo Díaz Baliño, co que Asorey tivo unha gran amizade e finalmente cos artistas cambadeses Manolo Paz (marzo de 2011) e Francisco Leiro (agosto de 2010) para os que Asorey foi un referente dende a súa infancia, por razóns de proximidade.

Con toda a información recollida, especialmente novas de prensa, elaborei unha *Cronoloxía da vida e obra de Francisco Asorey* que me permitiu organizar cronoloxicamente toda a información e fixo máis doado o proceso de redacción.

Para a redacción da tese optei por un esquema cronolóxico (como tamén fixo Otero) que me permitía ver con maior claridade a evolución estilística do autor. Deixei para as conclusións finais unha análise temática: Asorey e a crítica, a súa contribución á escultura galega e española do s. XX, os discípulos...

A tese estrutúrase fundamentalmente en catro capítulos: un primeiro de formación no que o artista pasa por Barcelona, Bilbao e Madrid. Un segundo nos anos 20, no que se asenta en Santiago, monta obradoiro en Caramoniña, e vincúlase aos nacionalistas, é a gran etapa das esculturas en madeira policromada. Un terceiro nun novo obradoiro, máis grande, Santa Clara, onde fai os grandes monumentos en pedra dos anos 30. Asorey está na cima da súa carreira. A Guerra Civil tronza esta evolución. O artista conserva a súa fama, pero o gran momento xa pasara, do seu taller saíran obras desiguais: moitas obras relixiosas, algunhas para as autoridades franquistas, moitos bustos de encargo e tamén algunha obra interesante como o magnífico *Cristo de Moia* ou o *Monumento ao padre Feijóo*...

Nos catro capítulos da tese centro a análise e os comentarios nas obras máis significativas, outras obras menores aparecerán comentadas no catálogo do anexo final, así como a información técnica en canto a medidas e materiais de todas as obras. Como se pode ver no comentario das obras recorro a miúdo ás alternativas estilísticas, á comparación con outras obras de mesma época ou temática similar. Isto permíteme debullar máis polo miúdo cada obra e entender os diferentes puntos de vista e os recursos estilísticos que emprega cada autor.

No catálogo do final do traballo aparece unha relación das obras que eu puiden localizar ou tiña algunha referencia (por exemplo fotos). Descoñezo o número exacto de obras feitas por Asorey. Nas crónicas de prensa aparecen cifras variadas que van dende 150 obras a 1.500. A catalogación que eu fixen está sobre as 150 obras, seguramente hai máis, moitas delas en coleccións particulares que poden ir saíndo pouco a pouco nos vindeiros anos.

Finalmente dicir que espero que este estudo axude a coñecer mellor a obra do escultor cambadés e permita poñela en valor.





1. OS PRIMEIROS ANOS

*De Cupido queixosas,
as lindas nove irmáns
con cadea de rosas
trábanlle pés e mans.*

*De tal xeito prisado,
é, con xentil fineza,
das Musas ofrendado,
como escravo, á Beleza.*

*Para líbralo, xusticia
prega a Zeus Cítarea,
mais Eros con ledicia
leva a froral cadea.*

*E di que a libertade
non lle importa un ichavo
e que é súa vontade
ser da Beleza escravo*

*Versión ao galego da Oda XIX do poeta grego Anacreonte feita por Ramón Cabanillas,
en “Versos de alleas terras e de tempos idos” 1955*





1.1 SIMBOLISMO, MODERNISMO, E DECADENTISMO A FINEIS DO S. XIX

« Todas as épocas en retroceso e en disolución son subxectivas, mentres que todas as épocas progresivas teñen unha dirección obxectiva¹⁰ »

Estes tres movementos son resultado da particular evolución das ideas que se produce ao longo do s. XIX. Na reflexión de Goethe que encabeza este apartado ou na que fai Castelao: « *cando unha idea trunfa de todo no mundo, axexa solerminamente a súa idea contraria*¹¹ » pode verse a concepción dialéctica hegeliana¹² da evolución pendular ou circular das ideas que empapa a todo o s. XIX. Esta evolución pega un novo bandazo a finais de século¹³, cando despois do predominio do positivismo e o realismo na literatura, arte e filosofía durante gran parte do s. XIX, volve a preocuparse polo “non visible”. O positivismo de Comte deixa paso ao irracionalismo de Kierkegaard e Schopenhauer, a materia ao espírito. Algo semellante sucede na literatura co rexeitamento do naturalismo e a nova visión da novela de Proust, Joyce ou Óscar Wilde.

As raíces dese cambio están seguramente no desencanto que se vive fronte a nova sociedade industrial. A euforia técnica e científica que trouxera a primeira Revolución Industrial, deixa paso a unha reflexión sobre as consecuencias deste cambio económico: máis morte e enfermidade nas cidades, fortes desigualdades sociais, explotación e destrución dos

¹⁰ Goethe, citado por Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 1979, pax. 2.

¹¹ Castelao, A. R., « O novo espírito na arte ». Conferencia lida na Universidade de Santiago o 21-11-1932, en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo IV, pax. 197.

¹² Esa concepción dialéctica nace dos principios da *Lógica* de Hegel, “Ser, puro ser, sin ninguna otra determinación, es igual sólo a si mismo y tampoco es desigual frente a otro(...) El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad la nada. Nada, la pura nada, es la simple igualdad consigo misma, el vacío perfecto (...) la nada es por tanto, la misma determinación o más bien la misma cosa que el puro ser. El puro ser y la pura nada son por lo tanto la misma cosa. Lo que constituye la verdad no es ni el ser ni la nada, sino (...) este movimiento de inmediato desvanecerse lo uno en lo otro: *devenir*”. Citado por Escotado, A. *Filosofía y metodología de las ciencias*, Madrid, UNED, 1988. pax.342. Estes principios da *Lógica* de Hegel son a base conceptual da súa dialéctica exposta na *Fenomenología do Espírito* que logo Fichte simplificou na chamada tríade dialéctica: a *Tese*, o seu contrario a *Antítese* e a *Síntese* entre ambas ideas.

¹³ Este movemento pendular oscila entre positivismo e antipositivismo ou dito doutro xeito entre materia e espírito, idealismo e materialismo, monismo e dualismo. Esta oposición dialéctica de influxo hegeliano está tamén en Vicente Risco e outros autores da xeración *Nós* cando falan da oposición entre clásicos e románticos. E os autores formalistas do s. XIX, reflicten tamén este movemento pendular na oscilación entre o óptico e o háptico (táctil) da que fala Riegl e logo Wölfflin cando define as súas cinco categorías artísticas: lineal-pictórico, plano-profundidade, forma pechada-forma aberta, multiplicidade-unidade e claridade-escuridade.

recursos naturais ... No campo das artes bótase en falta a beleza das pezas únicas, do traballo artesanal que está lonxe da estandarización industrial: os obxectos son todos iguais, do mesmo xeito que as casas ou os ritmos de vida dos individuos.

A reacción fronte a mediocridade da sociedade industrial buscou novas fontes de inspiración no pasado: no clasicismo, o renacemento ou a idade media¹⁴. E tamén noutras culturas e civilizacións primitivas da época, non “gobernadas polo ouro” como dicía Gauguin. Gauguin exemplifica tamén o que De Micheli describe como o paso de « *poética da acción á práctica da evasión* »¹⁵. 1848 e 1870 foron dúas datas significativas na evolución histórica do s. XIX. Foron momentos que marcaron a ruptura das forzas popular-burguesas que actuaron como motor de cambio político e social dende os inicios da Revolución Francesa. O elemento popular foi consciente a partir de 1848 de que a burguesía, unha vez conquistado o poder era agora o inimigo a bater. 1848 é o ano de publicación do Manifesto Comunista. E o realismo da arte oficial burguesa deixaba de selo no momento en que pretendía ocultar a verdade en troques de mostrala. A Comuna de París de 1870 sinala o último episodio histórico no que pensadores, escritores e artistas participan nunha acción política, « *la ruptura de la unidad revolucionaria del s. XIX es un hecho consumado* »¹⁶.

Agora fuxíase da realidade. Foron os románticos os primeiros en consumir opio e a eles seguíanlle os prerrafaelistas como Rossetti (cuxa muller morreu dunha sobredose), Baudelaire ou o mesmo Valle-Inclán, « *Yo volvía de un ferial con mi criado, y antes de montar para ponerme al camino, había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico* »¹⁷.

Un dos precursores nesta fuxida respecto dunha sociedade industrial uniforme foi William Morris (co apoio do teórico e crítico John Ruskin). El funda o movemento das “Arts and Crafts” na Inglaterra de mediados do s. XIX. William Morris abandonou a súa carreira de arquitecto e os seus estudos de teoloxía para dedicarse á artesanía. A máquina era considerada

¹⁴ « *Xa non é novidade ningunha dicir que o mundo volve á Edade Media aunque sexa coa experiencia do camiño andado, e menos novidade é aínda dicir que os artistas novos teñen os ollos voltados cara as épocas exipcia e medieval (...)* ‘ Non se trata de reconstruír unha grande época senón de construír outra equivalente ’ di Léonce Rosenberg e dí moi ben pois o paso atrás non é mais que para tomar pulo ». Castelao, A. R., « Cubismo », Nós, 26-6-1922

¹⁵ Micheli, 1979: 51

¹⁶ Micheli, 1979: 23

¹⁷ Valle Inclán, Ramón María del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p.8.

un símbolo da degradación do traballo e el propúxose unir arte e industria, renunciando á estandarización industrial e recuperando o ideal do artista-artesán medieval que deseñaba e executaba el mesmo a totalidade do obxecto. Pola súa parte Ruskin falaba dun *Evanxeo da Beleza*, e ten o seu modelo no mundo medieval, na época dos gremios e artesáns. Morris funda en 1861 xunto cos prerrafaelistas Brown, Burne-Jones e Rossetti unha empresa que ten por finalidade crear obxectos que deran calidade á vida cotiá dos individuos. De aí saíron vidreiras, papeis pintados, mosaicos, teas ou libros ilustrados similares aos manuscritos medievais.

Moi ligado a Morris e Ruskin está o movemento dos prerrafaelistas. En setembro de 1848, o mesmo ano da revolución de París e da publicación do Manifesto Comunista de Marx e Engels, fúndase en Londres a irmandade Prerrafaelista. O nome que adopta o movemento indica que buscan a súa inspiración en estilos artísticos pasados, anteriores a Rafael, nos primitivos italianos e flamengos, como medio de romper explicitamente coa arte da súa época e implicitamente coa sociedade industrial que a creou. O obxectivo principal é a busca da pureza e a *Graza* unida a un intenso sentimento relixioso, polo menos nos inicios. Ao laicismo e anticlericalismo da Ilustración e a Revolución Francesa séguelle un rexurdir do interese pola relixión e a súa importancia cultural e artística. O movemento prerrafaelista ten o seu paralelo nos nazarenos alemáns, ou os puristas italianos. Dos sete fundadores da irmandade destacaron especialmente William Hunt, Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais; a conexión co crítico John Ruskin tamén foi estreita.

Foi común aos prerrafaelistas o interese pola natureza, debuxaban do natural, sen usar o claroscuro, o seu debuxo era preciso, con moitos detalles, as imaxes case fotográficas. Na famosa Ofelia de Millais podemos recoñecer as especies de plantas, pintadas coa precisión dun botánico. Millais ou Hunt pintaban ao xeito dun Van Eyck¹⁸. Pola contra, a inspiración de Rossetti estaba máis nos pintores florentinos do Quattrocento e a imaxe resultante tende máis cara o simbólico. A Anunciación de Rossetti non é só un cadro de devoción senón unha pintura acerca da pureza e a inocencia feminina. El e máis Burne-Jones van enlazar o movemento prerrafaelista co simbolismo e o decadentismo de finais de século.

¹⁸ Tamén Castelao fala con fervor dos primitivos flamengos no Diario da súa viaxe por Europa en 1921 como bolseiro da Junta de Ampliación de Estudios.

O simbolismo foi un movemento literario e pictórico que se desenvolve a finais do s. XIX. Igual que os movementos anteriores, tamén a orixe do simbolismo está nunha reacción contra o positivismo e naturalismo imperante. O fito de referencia respecto do seu inicio está no manifesto publicado por Jean Moréas en 1886:

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales¹⁹

Neste parágrafo é posible ver a influencia da concepción idealista hegeliana. Moréas fala da *Idea*, que para Hegel se manifestaba « *no aspecto sensible da Beleza* ». De fondo está a concepción dualista kantiana e a contraposición que dela se deriva entre o sensible e o intelixible, o obxectivo e o subxectivo, o particular e o universal e a reflexión sobre se é posible o coñecemento. Hegel superara esta contradición ao considerar que todo o real ou sensible é racional pero a reflexión sigue estando presente, como se ve neste texto.

Nesta volta a colocar a idea e o espírito no centro do discurso foi importante a influencia do Romanticismo. Schelling volve a recuperar a visión dualista. Segundo este filósofo alemán, a natureza é o espírito visible e o espírito é a natureza invisible. Existe corpo e alma, o finito e o infinito, consciencia e inconsciencia; se prevalece o obxecto, o real, falamos de natureza e se prevalece o ideal, parte do suxeito, temos o espírito. Para os románticos só a arte podía levarnos máis cerca do *inefable*. A Beleza descende da idealidade e o infinito e obxectívase na materialidade sensorial finita e concreta. Deste xeito nas obras de arte aparecen xuntos o finito e o infinito, o ideal e o sensorial, o espírito e a materia no que este se realiza e concreta. Para os románticos en xeral e para Schelling en particular a natureza é a grande obra de arte dun Deus, polo que se estendemos este argumento o artista que crea tamén se comportaría como un ser divino. Na obra de arte, o artista funde harmonicamente o ideal e o sensorial, que se ofrece para o gozo da alma e tamén aos sentidos.

¹⁹ Fragmento do *Manifeste Littéraire* de Jean Moréas, publicado no xornal *Le Figaro* o 18 de setembro de 1886, dispoñible en <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> [25-11-2014]

En principio este ideal romántico puidera parecer contrario ao movemento impresionista que xurde no último terzo do século. O Impresionismo foi encadrado dentro do movemento realista incluso como exemplo do realismo levado á súa máxima expresión, debido ao interese que poñía en captar a impresión que a realidade sensible provocaba no pintor e que este trasladaba á tea. « *El realismo, empujado a concretarse cada vez más estrictamente, condujo al impresionismo que, en su búsqueda de la verdad, fue impulsado a separarse del objeto para delimitar mejor la impresión óptica definida como luminosa y momentánea*²⁰ ». Esta visión foi revisada recentemente. Richard Shiff²¹ estudando a crítica da arte contemporánea ao Impresionismo, atopa grandes coincidencias entre Simbolismo e Impresionismo pese ao que se ten dito de que o primeiro movemento está máis próximo á Idea, ao non visible e o segundo á Natureza e ao visible. O punto de partida dos dous movementos era a tradición romántica francesa, Delacroix, Stendhal ou Baudelaire eran referentes para todos eles e ambos movementos tiveron tamén en común que foron antiacadémicos. Shiff recolle a testemuña do crítico contemporáneo do simbolismo, Albert Aurier (admirador de Gauguin e Van Gogh): « *fue el impresionismo propiamente dicho quien engendró al simbolismo; el impresionismo no fue una simple copia de la realidad material o de una apariencia sin filtrar, sino un arte que expresó emociones íntimas de orden intelectual*²² ».

A miúdo se relacionou tamén ao impresionismo co positivismo de Comte que tanta influencia tivo en moitos artistas e intelectuais da época. As teorías de Hippolyte Taine, das que falaremos en páxinas posteriores, acusan esta influencia, pero Shiff remarca tamén a importancia da influencia de Schopenhauer que facía fincapé en que « *o mundo é a miña representación* », é dicir que o mundo obxectivo non podía separarse de quen o percibía. En numerosas testemuñas os artistas impresionistas falan da súa pintura como algo esencialmente persoal e subxectivo. « *Para eliminar las ilusiones creadas por la mente y descubrir una realidad más esencial, buscaban la percepción más inmediata, el punto de la experiencia en* ».

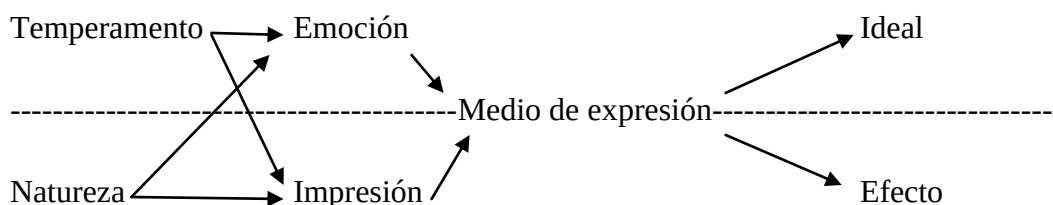
²⁰ Florisoone, Michael, *El Arte y el Hombre*, dirixido por René Huyghe, Barcelona, Planeta, 1975, vol.3, p.364

²¹ Shiff, R. *Cézanne y el fin del impresionismo*, Madrid, Ed. Antonio Machado libros, 2002.

²² Cit. Por Shiff, 2002: 41

que sujeto y objeto dejaban de distinguirse y se lograba la unión entre lo individual y lo universal²³ »

Richard Shiff analiza estes conceptos e elabora un esquema que permite entender mellor as concepcións simbolistas:



As categorías superiores á liña están referidas aos elementos internos (o individuo ou suxeito) e as inferiores aos externos (a natureza ou o obxecto) e así mesmo as superiores entrarían máis no campo do subxectivo e particular e as inferiores na do obxectivo ou universal. Se en principio as categorías superiores parecen estar máis relacionadas co simbolismo e as inferiores co impresionismo, Shiff demostra que as conexións entre todas elas nos dous movementos son evidentes.

No manifesto simbolista Moréas proclama a Baudelaire, Mallarmé (tamén referentes impresionistas) e Verlaine como precursores desta nova literatura, e inscribe este novo movemento na natural evolución cíclica da arte que tras o ímpeto inicial chega a momentos de senilidade onde a tendencia é copiar o xa feito, polo que se fai preciso un novo impulso que aporte aire fresco.

Para os artistas simbolistas o real non se limita ao material, a comprensión debe seguir á observación. Só a través do sentimento e a contemplación interior se pode chegar á comprensión transcendental onde as cousas manifestan a súa significación sublime e o espírito que xace baixo a materia. A beleza só pode alcanzarse a través do pensamento.

O obxectivo primordial do simbolismo o resume Lily Litvak citando ao crítico de finais do s. XIX, Gustave Khan: « *Objetivar lo subjetivo (exteriorizar una idea o sentimiento), en vez de subjetivar lo objetivo (la naturaleza vista a través de un temperamento)*²⁴ ». O

²³ Shiff, 2002: 60

²⁴ Litvak, Lily, *Julio Romero de Torres*, catálogo da exposición do Museo de Belas Artes de Bilbao, 2002, p.17

concepto de « *natureza vista a través dun temperamento* » fora definido polo escritor naturalista rexeitado polos simbolistas, Émile Zola, bo amigo de Manet. A autora circunscribe ao pintor Julio Romero de Torres dentro da corrente simbolista, como teremos ocasión de comentar máis adiante e fala de que os pintores simbolistas buscaban facer visible o invisible, reflectir ideas espirituais a través de obxectos reais. Recupera unha cita de Mallarmé « *Lo ideal era sugerir. El perfecto aprovechamiento de este misterio es lo que constituye el símbolo[...] evocar un objeto poco a poco, para revelar un estado del alma, o inversamente descubrir un objeto a través de un estado del alma*²⁵ ». Os simbolistas recorren á alegorías, símbolos e metáforas e « *a través del suave impulso de lo neblinoso, se obtuvieron refinadas imágenes que tenían una verosimilitud óptica perfecta y la irrealidad de un vago ensueño*²⁶ »

Os artista plástico de referencia no simbolismo francés foi Gustave Moreau. El gustaba de recorrer a temas literarios, clásicos ou bíblicos, como a Salomé, moi repetido na pintura (Munch), música (Richard Strauss) e literatura (Oscar Wilde) da época. A muller simbolista pode ser unha *femme fatale*, perversa e inocente á vez, exótica, sensual e fascinante pero perigosa e destrutiva como Salomé; ou pura, inocente e melancólica como Ofelia. Dous extremos: lume e auga. Moreau prefere o lume. Huysmans describe así o cadro da *Aparición de Moreau*:

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine²⁷.

Nunhas poucas liñas resumida a sensibilidade fin de século: un ambiente sagrado, color e música, sinestesia , refinamento, orientalismo...

Castelao visitou durante a súa viaxe por Europa o Museo Moreau situado na rúa Rochefoucauld de París, onde o artista tivera o seu taller. Comenta que é un pintor decadente que fixo cousas boas. Pero Castelao non é un decadente: « *pódese ademitir o arte*

²⁵ Litvak ,Lily, *Hacer visible lo invisible, el simbolismo en la pintura española, 1891-1930*, catálogo da exposición 1900 *España entre dos siglos*, Madrid, Fundación Maphre, 2008, pax. 23

²⁶ Litvak, 2002: 17

²⁷ Huysmans, J-K., *À Rebours*, Paris , Les éditions G. Crès et cie, 1922, cap. 5, pax. 68, dispoñible en: http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_rebours/Texte_entier [30-12-2014]

*de Moreau; pero endexamais se pode ademitir que Moreau faga escola. Pódese ademitir un artista decadente. Pero endexamais se pode ademitir a decadencia*²⁸ »

Outra referencia entre os simbolistas franceses é Odilon Redon, gran admirador de Edgar Allan Poe, traballa moito no campo da litografía e o debuxo en branco e negro. Mentres os impresionistas estudan as cores, el emprega o negro. A inexistencia de cores permítelle aproximarse mellor á captación do non visible. Porén cando se fai máis vello recupera a cor. Curiosamente estuda anatomía e zooloxía e ten unha relación estreita con científicos como Charles Darwin. Mitos e lendas mestúranse nas súas obras con insectos, flores e seres fantásticos. Parece que unha pintura do inefable casa mal co coñecemento científico pero semella que para Redon son as dúas caras dunha mesma moeda, porque como el mesmo repetía tratábase de « *poner a lóxica do visible ao servizo do invisible* ».

Como se pode ver, no simbolismo arte e literatura están estreitamente unidas. As influencias foron mutuas e varias obras literarias deixaron unha pegada especial. É o caso da novela *Bruges-la-morte* publicada en 1892 polo o escritor belga Georges Rodenbach. O autor inicia a obra indicando que:

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine [...]²⁹

A cidade flamenca convértese no principal protagonista da novela que o autor vai describindo e debuxando a través da obra e transmitindo nestas visións o estado de ánimo dos protagonistas. No énfase antiindustrial de fin de século o modelo de cidade non era a cidade moderna e industrial senón as vellas cidades decadentes. Valle-Inclán describe e exalta na *Lámpara Maravillosa* as cidades de Toledo e Santiago de Compostela, « *Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan, el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj* »³⁰

²⁸ Castelao, A.R., *Diario 1921* en Obras Completas, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo V, pax. 175.

²⁹ Rodenbach, Georges, *Bruges-la-morte*, dispoñible en: <http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf> [23-12-1914]

³⁰ Valle Inclán, 1974: 39

Non foi menor o influxo nos simbolistas da obra *À Rebours* de J.K. Huysmans publicada en 1884. O protagonista é un personaxe decadente, esteticista e enfermizo que se illa dunha sociedade que considera aburrida e odiosa e busca refuxio nun mundo persoal artificial e refinado. Os seus referentes pictóricos son Moreau e Odilon Redon. Esta novela convértese ademais en obra de referencia dos decadentistas como Óscar Wilde. *À Rebours* é o libro que un dos protagonistas, Lord Henry Wotton entrega ao personaxe de Dorian Grey cara o final da novela e como paso previo á súa definitiva destrución moral e física.

Intimamente unido ao simbolismo está o Modernismo, estilo fin de século e tamén decadentista. Seguindo a Schmutzler³¹ diremos que houbo tres illas que tiveron una importancia fundamental no desenvolvemento do Modernismo: Xapón, Inglaterra e Irlanda.

Xapón vivira a Revolución Meiji que occidentalizou a sociedade xaponesa, o país empezou a abrirse ao mundo e grandes cantidades de gravados ou estampas xaponesas empezan a chegar a Europa, especialmente ás Exposicións Universais como a de Londres de 1851 ou ás de París de 1855 e 1889. Coleccións de arte asiático están permanentemente expostas dende 1882 no Museo etnográfico de Trocadéro e dende 1889 no Museo Guimet en París (que visita Castelao na súa viaxe de 1921). Poucos artistas europeos non sucumbiron á influencia desta nova forma de ver. Poñeremos dous exemplos paradigmáticos, un está máis lonxe: Van Gogh e outro máis próximo: Castelao. Dúas testemuñas e dúas imaxes deixan ver claramente esta influencia:

Van Gogh coméntalle nas cartas ao seu irmán Theo desde Arlés que se encamiña cada vez máis cara a existencia dun pintor xaponés³². As referencias á estampa xaponesa son constantes nestas cartas:

He visto un efecto magnífico y muy extraño, esta tarde. Una barca muy grande, cargada de carbón en el Ródano y amarrada al muelle. Vista desde lo alto, estaba toda luciente y húmeda por un chubasco; el agua era de un blanco amarillo y gris perla turbio; el cielo lila y una faja anaranjada el poniente; la ciudad, violeta. En la barca pequeños obreros azules y blancos, iban y venían llevando la carga a tierra. Era un Hokusai puro. Era muy tarde para hacerlo pero cuando un día vuelva esa barca carbonera habrá que atacarla³³

³¹ Schmutzler, R. , *El Modernismo*. Madrid, Ed. Alianza, 1982.

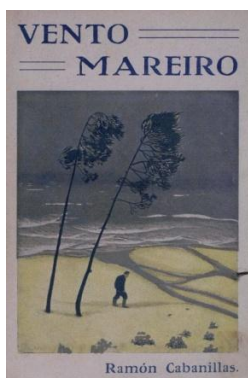
³² Van Gogh, V. *Cartas a Theo*, Barcelona , ed. Labor, 1984, pax. 266.

³³ Van Gogh, 1984: 237

Por outra banda conta Javier Travieso que o pintor santiagués Juan Luis, gran amigo de Asorey por certo, é recriminado por Castelao por mirar demasiado cara Italia e a arte do Renacemento, ao que lle responde Juan Luis de que Castelao mira demasiado cara Xapón³⁴. Moitas outras testemuñas fálannos da influencia de Xapón na arte de Castelao. Algunhas son súas: « *Cada día que vou ao Museo Guimet atopo novas ledicias no que xa coñezo. Verdadeiramente o arte chino e o seu fillo o xaponés non teñen comparanza con ningún*³⁵ ». Tamén hai outras referencias de autores que falan de Castelao, como Vicente Risco:

Sentía un enorme entusiasmo por los pintores japoneses – en Madrid se hizo muy amigo de un jurista japonés, Masaka Yodogama, lo trajo a Pontevedra por dos o tres días, y Yodogama se quedó creo que varios meses, diciendo que se encontraba en el Japón³⁶.

E só cómpre ver as imaxes pictóricas creadas por Castelao con obxectos destacados no primeiro plano que logo dan paso a extensos fondos contemplados dende o alto para comprobar o influxo xaponés. López Vázquez³⁷ ten sinalado como a influencia directa da estampa xaponesa na arte galega tan clara de ver en autores como Castelao, Lloréns ou Bello Piñeiro non fose remarcada máis que recentemente pola crítica artística.



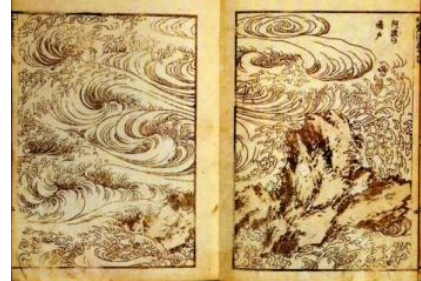
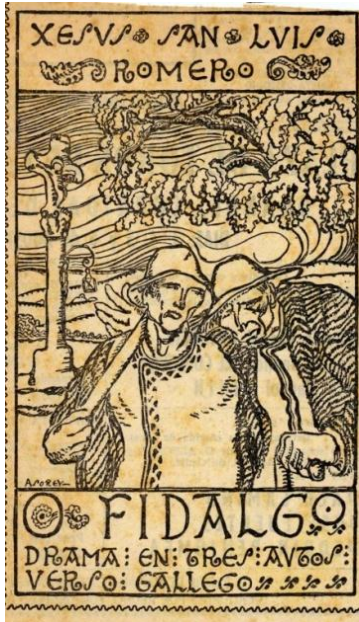
1. Portada do Libro *Vento Mareiro* de Cabanillas (1921), deseñado por Castelao e gravado de Hokusai. As similitudes en ambos casos son evidentes

³⁴ Travieso Mougán, Javier e Cerviño Lago, Josefina, *El pintor Juan Luis*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, pax. 71.

³⁵ Castelao, 2000: 154, *Diario* ...

³⁶ López Vázquez, José Manuel, *Do primitivo na arte galega ata Luís Seoane. Na procura da identidade*. A Coruña, Catálogo da exposición da Fundación Luís Seoane, 2006, pax. 141.

³⁷ López Vázquez, 2006: 140



2. [esq] Francisco Asorey, capa do libro *O Fidalgo* de Xesús San Luís Romero. Está asinada na esquina inferior esquerda. Semella ser en orixe unha xilografía. [centro e dereita] A gran onda (invertida) e deseños de ondas de Hokusai

En 1918, Asorey diseña a capa do libro do seu amigo Xesús San Luis Romero, *O Fidalgo*. O deseño que fai mostra ao noso xuízo a inseguridade dun escultor nun encargo desta natureza. Para saír airoso do traballo inspírase entón no referente que ten mais próximo: o seu amigo Castelao. A escena do primeiro termo podería aparecer en calquera debuxo do álbum *Cousas*. E para o fondo da obra o artista recorre a imaxes que inspiraron aos modernistas. Aparecen así unhas polas de carballo que na súa disposición lémbra-nos á famosa Onda de Hokusai, e as liñas ondulantes do ceo aos fondos das obras dun pintor expresionista de raíz modernista como é Munch ou aos debuxos manga de Hokusai.

En Inglaterra xurdiran os movementos artísticos das “Arts and Crafts” e prerrafaelistas dos que xa falamos e que terán unha enorme influencia no estilo Modernista. Ambos movementos xorden como reacción ao fealdade e estandarización da nova sociedade industrial. O Modernismo collerá moitas das características defendidas por estes artistas: importancia do proceso manual, deseño dos novos obxectos industriais conforme ás normas artesanais do mundo dos gremios medievais, ou o carácter simbólico, a inspiración na natureza e o predominio do feminino na pintura. Comenta Gabriele Fahr-Becker que o enlace dos prerrafaelistas co modernismo e con William Morris pasa por Burne-Jones que transforma

o simbólico en decorativo: « *la forma simbólica se convierte en magnífico y precioso ornamento*³⁸ ».

Outra illa tivo tamén gran influencia neste novo estilo: Irlanda e a cultura céltica que aparecen en Burne-Jones ou no poeta irlandés Yeats. A influencia de Irlanda é tamén moi intensa na xeración das Irmandades da Fala, tamén chamada *xeración Nós*, na que podemos incluír a Asorey. Irlanda era un referente para estes autores por moitos motivos: polas afinidades xeográficas, pola suposta comunidade étnica céltica, pola súa presenza no imaxinario mitolóxico galego (Breogán, Ith...) e por suposto por motivos lingüísticos, históricos e políticos. Cunha lingua propia que foi en parte desprazada por unha lingua allea e cun pobo pobre e fortemente afectado pola emigración. Irlanda ademais, despois de trágicos sucesos, obtería en 1921 a independencia de Gran Bretaña, e estes homes, independencia ou autonomía, era o que aspiraban a conseguir de España³⁹.

É o Modernismo un estilo contraditorio, que por un lado volve ao pasado e á natureza como fonte de inspiración pero adaptándose perfectamente á nova sociedade industrial e burguesa que o fai seu; funcional e decorativo a un tempo; un movemento *fin de siècle* que exalta a decadencia, que volve aos estilos do pasado, pero que ao mesmo tempo chámase moderno, novo, e que vai ter moito que ver na renovación artística que levará á arte moderna. Quizais podamos dicir que máis que o último estilo do s. XIX foi o primeiro do s. XX. O Modernismo terá especial forza en España, especialmente en Cataluña como veremos, e alí formábase Asorey.

O simbolismo chega tardiamente a España (finais de século) pero en troques mantense ata despois da 1ª Guerra Mundial. Un dos principais defensores da nova estética será Valle-Inclán. Ramón María del Valle-Inclán, principal representante do modernismo literario en España, é unha figura omnipresente nos círculos artísticos galego e madrileño que frecuentaron Asorey e os seus compañeiros de xeración. Valle definía así o Modernismo nunha conferencia pronunciada en Bos Aires:

³⁸ Fahr-Becker, G., *El Modernismo*. Barcelona, ed. Tandem Verlag- h.f. ullman, 2004, pax. 31.

³⁹ As referencias a Irlanda xa empezan a estar presentes na xeración dos rexionalistas como Alfredo Brañas, autor do célebre poema: *Galicia, levántate e anda, ¡como en Irlanda! ¡como en Irlanda!*, aparece nas constantes referencias pondalianas, e xa na xeración Nós temos o poema *¡Irlanda!*, de Ramón Cabanillas escrito como homenaxe ao alcalde de Cork, morto na cárcere a consecuencia dunha folga de fame en outubro de 1920, en protesta pola dominación inglesa. E baste citar para non alongarnos máis o relato de *A velliña vella*, versión de Vicente Risco a partir do relato *Cathleen ni Houligan* de Yeats, traducido por Villar Ponte.

El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas es el que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo, es el exégeta. El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!⁴⁰

As ideas estéticas de Valle-Inclán aparecen especialmente reflectidas na súa obra *La Lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, publicada en 1916. Vese na obra o interese simbolista por fuxir cara culturas e modos de pensar diferentes. A obra está fortemente influída polas correntes ocultistas, esotéricas e teosóficas que triunfaban en toda Europa, tamén en Galicia, no cambio de século⁴¹. O libro de Carlos Pereira, *A Galicia heterodoxa*, dá conta da gran implantación en Galicia nos inicios de século, de sociedades secretas ou semisecretas como a Masonería, a Francmasonería, a Rosacruz, a Teosofía, o Rotary Club... masóns foron Curros e Fontenla Leal, promotores da fundación da Real Academia Galega, e tamén Uxío Carré Aldao e Manuel Lugo Freire; e logo a nova xeración de galeguistas como Luís Seoane, Ánxel Casal ou Camilo Díaz. Cos rosacruceiros estivo relacionado Valle-Inclán e foron rotarios Manuel Gómez Román e Antón Villar Ponte. *A lámpara maravillosa* está claramente influída pola teosofía, comenta Carlos Pereira que «con eles estivo relacionado Ramón del Valle Inclán, moi interesado, todos estes anos, polo ocultismo, igual que o seu amigo Rubén Darío. Valle, ademais de referencias menores noutros libros, escribirá dúas obras claramente teosóficas e herméticas: *La lámpara maravillosa* e o poemario *El pasajero*. E sábese que tiña a intención de escribir outro tratado de carácter teosófico sobre Prisciliano⁴² ».

⁴⁰ Valle Inclán, Ramón María Del, « El modernismo en España », *La Nación*, Buenos Aires, 6-7-1910.

⁴¹ En xuño de 1917 Vicente Risco empeza a publicar a revista literaria *La Centuria* co subtítulo de *Revista Neosófica*. Orense-España, publican nela autores galegos que se moven no simbolismo e modernismo e xurde da intención de Risco de abrir cara fóra a cultura galega. Na centuria publicáronse poemas de Mallarmé, Rimbaud, Tagore... Anos despois expresará Risco no manifesto *Nós os inadaptados* as inquedanzas desta época : « Tiñamos noxo ao adocenado, ao vulgar, ao común, e calquera raridade, calquera extravagancia, atopaba en nós quentura e aplauso. Deixei viña tamén a procura do exótico (...) Nós eramos exotistas, partidarios do lonxano, do recuado, do descoñecido. O noso ensoño iba cara terras exóticas, onde se non coñecían as máquinas e os homes non levaran chistera: os recantos aínda case inéditos da India, da África central, do Tíbet misterioso, ou cara os tempos antigos de Exipto e Babilonia. E andivemos peleginando polas cosmogonías e polas culturas en demanda do insólito. Interrogámoslos misterios dos Exipcios en Sambilco, en Plutarco, nos hieroglifos, en libros modernos como do egiptólogo alemán Adolfo Erman en col da magia egipcia. Buscámosllas voltas ao Budismo; solagámonos na teosofía, procuramos revelacións no Popol Vuh de Guatemala, no libro da Geración de Adán dos Nabateus, no Kalevala de Finlandia, en Elipás Levi e mais en De Mirville. Eu mesmo metínme a estudar as relixións da India, as seis Darshanas ortodoxas, os sistemas disidentes de Siddharta e de Mahavisa, as filosofías malditas dos Lokayata, dos Saktistas e dos Thugs; cheguei a depender das declinacións e conjugacións sanskritas, a ler de corrido o alfabeto devanagari ». «Nós os inadaptados » foi publicado no nº da 115 da Revista Nós, en 1933.

⁴² Pereira Martínez, C. *A Galicia Heterodoxa*, A Coruña, ed. Espiral Maior, 2011, p. 151.

La lámpara maravillosa estrutúrase de xeito calculado en sete partes de clara inspiración pitagórica. E está concibida como unha vía de perfeccionamento persoal, como un camiño iniciático cara o coñecemento. Vai precedida dunha serie de aforismos escritos a modo de mensaxe críptica que resumen as súas ideas que logo o autor desenvolve nos sucesivos capítulos. A teoría estética principal que se expón é a do *Quietismo estético*. « *En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable*⁴³ » Son ideas estéticas clave para Valle o recordo e a quietude. Para el o artista non representa o que ve senón o que lembra, e o recordo quita á imaxe o que ten de transitorio e lévaa cara o inmutable, que é sinónimo para Valle de verdade, eternidade e divindade:

Nuestros sentidos guardan la Ilusión fundamental de que las formas permanecen inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza. Hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durable, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al Tiempo [...] La aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino; porque la cifra de lo inmutable tiene el rostro de Dios⁴⁴

Falando de pintores simbolistas como Moreau e Puvis de Chavannes, Lily Litvak comenta que:

Herederos de los románticos, pero separados de ellos por su desilusión, llevaron los apasionados y turbulentos sentimientos de la pintura romántica a sensaciones de inmovilidad, reposo y expectativa, en ambientes como los de Romero de Torres. Igualmente, estos artistas cambiaron las convenciones de la pintura figurativa del s. XIX, convirtiendo los contenidos narrativos y literarios en expresiones subjetivas y psicológicas. Fue así como pudieron reinterpretar los mitos, transformando las narraciones en imágenes de donde se ha purgado la acción, fijándolas con un halo de eternidad⁴⁵.

E Litvak relaciona estreitamente a obra de Romero de Torres co pensamento estético de Valle, amigo e protector do pintor, do que dixo que era o pintor máis grande dos que acudían á Exposición Nacional de 1908 e un dos primeiros pintores de España. Ligado ao concepto de quietude aparece tamén en Valle a idea simbolista de desprezo dos sentidos e de acceso ao coñecemento a través do pensamento, así o expresa no aforismo: « *En la ética futura se guardan las normas de la futura estética. Tres lámparas alumbran el camino:*

⁴³ Valle Inclán, 1974: 3

⁴⁴ Valle Inclán, 1974: 12

⁴⁵ Litvak, 2002: 20

*temperamento, sentimiento, conocimiento*⁴⁶ ». Porque en liña cos simbolistas el di que « *este momento efímero de nuestra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir. Somos la eternidad, pero los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos y de las cosas del mundo*⁴⁷ » e remarca neste outro fragmento o desprezo pola efémera percepción dos impresionistas, pola busca do instante e non do eterno: « *también Velázquez concibió que lo que había que hacer era sujetar la luz, parar las horas. Sus cuadros están pintados a una luz que no sabemos qué hora es; Velázquez había quietado la luz. ¡Que diferencia de esos artistas vanos que se ponen en plena luz y el paso de una nubecilla les desbarata la obra!*⁴⁸ »

Tamén están estreitamente ligados en Valle a beleza e o divino, « *la obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios*⁴⁹ » e equipara a creación artística e a divina cando di que « *el alma demiurga está en nosotros*⁵⁰ »

Reproducimos para acabar con esta breve reflexión sobre os conceptos estéticos do escritor galego con un fermoso texto que aparece na *Lámpara maravillosa*, pode corresponder a un episodio autobiográfico, nuns momentos vitais nos que Valle vive na vila de Cambados, nunha casa dende a que pode contemplar o mar de Arousa. Zumega o texto de sinestesia, panteísmo e *quietismo estético*:

Esta gracia intuitiva la disfruté por primera vez una tarde dorada, mirando al mar azul. Llegaban las barcas pescadoras, las anunciaba el caracol, volaban las gaviotas en torno de las velas ambarinas, y mis ojos las podían seguir en sus círculos más ligeros, y viéndolas desaparecer a lo lejos, al volver las reconocía una a una, no sólo en el plumaje, sino en el secreto de su instinto, por cansadas, por viejas, por hambrientas, por feroces...La tarde había perdido sus oros, y era toda azul. Yo, sentado bajo el parral de mi huerto aldeano, me puse a rezar. En aquélla beatitud del campo, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. Todo el amor de la hora estaba en mí, el crepúsculo se me revelaba como el vínculo eucarístico que enlaza la noche con el día, como la hora verbo que participa de las dos substancias, y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser. Seguía sonando el caracol de los pescadores, y sobre las ondas se tendía el último rayo del sol. Por aquel camino luminoso se remontaron mis ojos al azulado término del mar. Entonces sentí lo que jamás había sentido: bajo las tintas del ocaso estaba la tarde quieta, dormida, eterna. El color y la forma de las nubes eran la evocación de los momentos anteriores, ninguno había pasado, todos se sumaban

⁴⁶ Valle Inclán, 1974: 13

⁴⁷ Valle Inclán, 1974: 14

⁴⁸ Valle-Inclán, Ramón del « En honor de Julio Antonio », *Diario de Galicia*, 22-3-1919. Cit. por López Vázquez, José Manuel , « Iconografía de Don Ramón María del Valle-Inclán na plástica coetánea: a conformación dun personaxe », catálogo da exposición, *Retratos de Valle-Inclán*, Museo de Pontevedra, 2011, pax. 34.

⁴⁹ Valle Inclán, 1974: 23

⁵⁰ Valle Inclán, 1974: 23

en el último. Me sentí anegado en la onda de un deleite fragante como las rosas, y gustoso como hidromiel. Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo. Tenía el campo una gracia matutina y bautismal. Como las nubes del ocaso, el racimo que duraba en el parral de mi huerto mostraba el azul profundo de sus granos maduros, la sucesión de sus metamorfosis, hasta el verde agraz. Me conmovió un gran sollozo, y en la estrella que nacía vi el rostro de Dios⁵¹.

Tamén poderíamos incluír a Castelao como un dos artista galegos influídos polo simbolismo en xeral e por Valle-Inclán en particular. Resulta sorprendente a admiración que o artista nacionalista sinte por Valle, o mesmo autor ao que entrevistou Estévez Ortega en 1926:

-Yo no tengo afinidad ninguna con Galicia, ni me interesa nada... España es un país atrasado, naturalmente, pero Galicia es la región más atrasada de España.¡Bah
-Habrá oído usted siempre que se queja de estar esclavizada; la esclavitud hoy es una condición que se adquiere, que no nace con uno. Es esclavo el que quiere serlo. Nada más.-Se habla de la socarronería como condición de todo gallego. Eso es un símbolo de inferioridad. Todo el que se encubre, es por cobardía. El tigre es cobarde; valiente, naturalmente en relación con la rana, pero en sí, cobarde. Necesita encubrirse, esconderse. Por eso tiene la piel a listas, para confundirse con las cañas de bambú, tras las que se oculta...Sí, hombre, Galicia es una idiotez...⁵²

Na conferencia que Castelao pronuncia na Habana en 1939, tres anos despois da súa morte, deixa ver a profunda admiración polo escritor arousán. E José Manuel López Vázquez intúe que as ideas estéticas que sobre Valle expón nesa conferencia son tamén as súas propias:

La creación de un arte de raíz simbolista, transmisor del espíritu, basado en la emoción y en el sentimiento y en la percepción del misterio que encierra la naturaleza y plasmarlo con una forma enraizada en las pautas eternas del arte, pero que se oponga tanto a la mera reproducción de la naturaleza, como al oficio estereotipado y muerto, es quizá la idea base del pensamiento artístico de D. Ramón. Como también en gran medida la de Castelao, que se autodefinía como un simbolista modernista y un *novecentista*⁵³

Nesta conferencia que deu na Universidade da Habana en 1939 considera que « *ninguna de las grandes figuras gallegas que florecieron fuera del medio nativo, en ambientes lejanos o diferentes, fue tan leal al espíritu de su país* ». Poéticamente contrapón a Rosalía: « *un arco iris sobre los agros* », e a Emilia Pardo-Bazán, « *un jardín de mirtos recortados* » e afirma:

⁵¹ Valle Inclán, 1974: 11

⁵² Estévez Ortega, E. « Don Ramón María del Valle-Inclán nos pone como no digan dueñas », *Vida Gallega*, nº 323, 1926.

⁵³ López Vázquez, José Manuel, « Valle-Inclán y el arte gallego », revista *Cuadrante*, nº 15, decembro 2007, pax. 43

En el fragor de la controversia surge un gallego extraordinario, mitad pueblo, mitad señorío, y su voz calma las ansias divergentes. Se llama don Ramón del Valle-Inclán, hijo del renacimiento literario de Galicia y el mejor artista de la España contemporánea..⁵⁴

E continúa:

Pero don Ramón del Valle-Inclán era entrañablemente gallego, hasta cuando se mostraba separado de nuestras preocupaciones o reaccionaba contra las figuras representativas de nuestra política o nuestra cultura. Era pagano por imperativo de la tierra nativa, que guarda en su seno los legados múltiples de nuestra tradición celta, y era cristiano por imperativo genético de su ascendencia aristocrática, tal vez semita. Don Ramón era la perfecta síntesis de dos ramas étnicas entrelazadas, con estigmas de diferente naturaleza, entre el Sol y la Cruz, entre Venus y María. Aunque quisiera, no podría dejar de ser gallego. Su carne era tierra gallega, sus huesos eran piedra gallega, sus venas eran ríos gallegos. Y su espíritu indefinible era el propio espíritu indefinible de Galicia⁵⁵

Tamén falarei algo de Ramón Cabanillas, bo amigo de Asorey, que é considerado como un dos introdutores do modernismo na poesía galega. El emigrou a Cuba, onde estivo de 1910 a 1915, alí espertouse a súa vocación poética e alí publica os seus dous primeiros libros de poemas. Nunha carta a o seu amigo cambadés, Manuel Sánchez Peña⁵⁶, remarca como está facendo uns poemas que « *son unos ensayos de adaptación al gallego de la nueva escuela poética* ». É claro que na illa caribeña Cabanillas tivo contacto co Modernismo. Por outra banda Vicente Risco foi o primeiro en remarcar que « *no creo que nadie recuerde, antes de él, se hubiera aludido a Scherezade, en verso gallego, ni que se hubiera dado una versión enxebre de la tragedia de Pierrot*⁵⁷ » refírese a varios poemas de *Vento Mareiro*. O obra posterior de Cabanillas evoluciona cara unha poesía moi combativa en *Da Terra Asoballada*, pero sen deixar o mundo mítico reflectido nos poemas de *Na noite estrelecida* que está escrito en versos alexandrinos, tan queridos aos modernistas.

Asorey non deixou apenas escritos sobre arte. Non é doado investigar sobre o seu pensamento artístico, agás a través das entrevistas que concedeu. Ou estudando aos autores contemporáneos que tratou e cos que tivo unha estreita amizade, como é o caso dos tres últimos artistas citados.

⁵⁴ Castelao, A.R. « Galicia y Valle-Inclán ». Conferencia pronunciada na Universidade da Habana o 7-1-1939 en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo IV, pax. 385.

⁵⁵ Castelao: 1939: 395.

⁵⁶ O epistolario entre Ramón Cabanillas e Manuel Sánchez Peña consérvase no arquivo da RAG.

⁵⁷ Documento manuscrito inédito conservado na Fundación Vicente Risco de Allariz.

E o que quero sinalar para rematar este apartado, é que o movemento simbolista pon o acento no pensamento por riba da observación, na comprensión por riba da sensación e no non visible fronte ao visible... e como consecuencia disto prodúcese unha liberación respecto da « *servidume da realidade* »⁵⁸ que pon á arte europea no camiño das vangardas e a modernidade. Quizais non se teña remarcado suficientemente esta débeda que teñen as vangardas cos artistas simbolistas.



⁵⁸ Expresión usada por Michel Florisoone, en *El Arte y el Hombre*, dirigido por René Huyghe, Barcelona, Planeta, 1975, p.364, vol.3

1.2 A BARCELONA MODERNISTA E NOUCENTISTA DE PRINCIPIOS DO S. XX

*A última etapa do s. XIX en España caracterízase por un marasmo artístico xeral. A arquitectura amparábase na repetición de eclécticos movementos neoclásicos e neorrománticos. A pintura non ía máis alá do academicismo de historia (...) e a escultura limitábase ao academicismo sen máis. Foi en Cataluña onde se rompeu o marasmo artístico, e isto non sucedeu casualmente. Esta rotura que recibiu o nome de Modernismo, está ligada ao novo ambiente social e cultural creado pola evolución económica, os problemas políticos e rexionais*⁵⁹.

O 4 de marzo de 1889, ás oito da noite, nace en Fefiñáns, Cambados, Francisco Hipólito Asorey González, derradeiro fillo dos cónxuxes Antonio Asorey Rey e Elisa González González que casaran en Bos Aires en 1870 e de onde se trasladaron a vivir a Cambados. O pai, comerciante, nace na Coruña, pero ten raíces nas terras do Deza, de feito o apelido Asorey ten seguramente a súa orixe nunha aldea do Concello de Vila de Cruces, próximo a Lalín. A nai é cambadesa e residen na rúa do Sol (ou porta do Sol), en Fefiñáns. En Fefiñáns tamén nacera trece anos antes (en 1876) o poeta Ramón Cabanillas.



3. Foto dunha postal de principios do s. XX. Á dereita da foto está a casa natal de Asorey, na chamada daquela rúa do Sol, pola súa orientación cara o sur, tamén se chamou “Calle Real”, tal como indica a postal.

O lugar que ocupa a casa hoxe é a praza Francisco Asorey na que se colocou, en homenaxe ao escultor, a réplica da escultura Naiciña feita por José Cao Lata.

No baixo da casa tiña a familia o seu negocio de telas e logo tamén nun anexo unha fábrica de xabóns que acabarán vendendo a Antonio Gelpi (fillo político de Antonio Asorey). En 1895 a casa será vendida tamén a uns comerciantes de panos de Vilagarcía (familia de Simeón García de la Riva) cos que a familia tiña unha importante débeda. Pouco despois vendeuse de novo a un comerciante francés, León Anatole Del Valle, que pasaba os veráns en Cambados coa súa familia. A súa bisneta Enriqueta Rubio, actual propietaria da casa, facilitounos estes datos.

⁵⁹ Bozal, Valeriano. *Historia del Arte en España*, Madrid, ed. Itsmo, vol. II, 1973, p. 21



4. [esq] A casa natal fai uns anos, foi restaurada recentemente. Dáse a circunstancia de que no baixo da casa estivo en aluguer a “Mueblería Leiro” (aínda é visible o nome gravado na cristaleira), doutra gran estirpe de escultores cambadeses.

Segundo datos facilitados por Javier Gelpi, parente de Asorey, o noso escultor tivo 14 irmáns dos que só chegaron á idade adulta 7: Antonio, Araceli, Casta, Álvaro, Rumberto, Blanca e Manuel. Como xa dixemos el foi o máis pequeno e a súa nai morre ó pouco de nacer (tiña ano e medio), o seu pai casará de novo e terá novos fillos coa muller que o coidou de neno (Balbina Dozo Abal). Desta pola da familia aínda quedan moitos membros en Cambados. Os fillos da primeira muller volveron de novo, na súa maioría, a Bos Aires.

Son numerosos os relatos (certos ou non) que falan da temperá vocación escultórica de Asorey. Nunha entrevista feita polo crítico, Estévez Ortega aparece o seguinte:

Tipo medroso, tez bermeja, rubios cabelos alborotados, rostro duro, nariz judaica [...]

Pregunta: Usted como Bonome, es de Santiago, ¿verdad?

Asorey: ¡ Soy de Cambados!, en Cambados de niño empecé a tallar. Fué una cosa instintiva. En vez de ir a la escuela, me iba al campo y me pasaba horas haciendo santos con una simple navajita. ¿Nació entonces en mi la preocupación religiosa? No sé. Lo cierto es que empecé a tallar cristos y una porción de S. Benitos⁶⁰.

Tamén se comenta como o seu pai non vía con bos ollos esta afección e deste xeito tiroulle as ferramentas a un pozo ao que o neno Asorey non dubidou en baixar para recuperalas, con grave risco para a súa vida. Quizais este e outros feitos fixeron que Antonio Asorey se convencera da vocación inquebrantable do seu fillo e se decidira a envíalo a onde lle puidesen ensinar o oficio. E así chega Francisco ao Colexio dos Salesianos de Sarriá, Barcelona, onde funcionaba un taller de imaxinería relixiosa, dirixido polo escultor Parellada.

⁶⁰ Estévez Ortega, E., « Celtas de mi tiempo. Asorey », *Vida Gallega*, abril de 1928

Non nos foi posible atopar documento algún no Colexio dos Salesianos sobre a estadía de Asorey en Sarriá, o edificio foi asaltado por milicias republicanas nos días da Guerra Civil

e o seu arquivo perdeuse. Con todo o Padre Salesiano Amado Pérez facilitounos algunhas fotografías que el pensa que son de principios de século, non aparece nelas Asorey, probablemente xa marchara, pero si cre que aparece o profesor Parellada. En todo caso vense as salas de escultura e debuxo polas que transitou o escultor cambadés.



5. Foto de 1904, en Sarriá. Asorey tiña 15 anos. As fotos familiares que aparecen neste estudo foron facilitadas polo seu fillo José Manuel Asorey Ferreiro.



6. [Arriba], taller de debuxo, preside a sala a imaxe da Virxe María Auxiliadora, patroa dos Salesianos que quizais Asorey tivo moi presente cando moitos anos despois esculpa varias imaxes marianas. [Abaixo] taller de escultura. A figura que aparece de traxe puidera ser Parellada



ESCUELAS SALESIANAS DE SARRIA-BARCELONA

Intentaremos indagar nas páxinas seguintes nas características do ambiente artístico en que se moverá o artista cambadés. Asorey vai formarse nos tres centros artísticos máis importantes da península: Barcelona, País Vasco e Madrid e isto tivo que deixar unha pegada na súa personalidade artística. Intentaremos descubrir neste primeiro capítulo en que medida o fixo.

Otero Túñez comenta que Asorey chega ao Colexio dos Salesianos de Sarriá con 14 anos⁶¹, iso sería por tanto en 1903. Cando chega Asorey a Barcelona, esta era a cidade máis avanzada e cosmopolita de España. O despegue da industria téxtil e a celebración na cidade da Exposición Universal de 1888 impulsaran o despegue urbano e económico da cidade. Neses anos estendíase por Europa un estilo unitario chamado Modernismo en España, Modernisme en Cataluña, Art Nouveau en Francia, Modern Art en Gran Bretaña ou Jugendstil en Austria e Alemaña.

Este ambiente intelectual está na Barcelona de fins do s. XIX e principios do s. XX. A burguesía industrial catalá para afianzarse como clase social emerxente e poderosa precisaba buscar sinais de identidade no terreo artístico. E despois dun primeiro rexeitamento das ideas avanzadas do Modernismo, o fixo seu. Estas novas ideas artísticas estaban presentes por toda Barcelona: na *Sala Parés*, sala de exposicións dos artistas modernistas; nas *Exposicións Internacionais de Bellas Artes* que o Concello de Barcelona organizou entre 1891 e 1911 e que coas obras premiadas ía enchendo o Museo Municipal de Arte, recentemente creado. Tamén nas rúas Barcelonesas, que estaban cheas de modernismo por todas partes: nos edificios do *eixample* burgués, nos teatros, nos cafés, nas moblerías, nas lámpadas das rúas, nos *affiches* pegados nos muros, nas esculturas urbanas, incluso nos panteóns dos cemiterios... Creemos que o estilo modernista e noucentista foi un influxo determinante na obra de Asorey, como o foi tamén en outros amigos seus como Juan Luis, Castelao ou Cabanillas, e este influxo empezou sen dúbida na Barcelona que el coñeceu sendo un adolescente.

Nesa Barcelona de finais do XIX e principios do XX estaban ademais de Asorey: os pintores Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Picasso, Nonell ou os escultores: Josep Llimona, Miquel Blay, Clarasó, Clará, Casanovas, Pablo Gargallo, Manolo Hugué... Nos que

⁶¹ Otero Túñez, Ramón. *El escultor Francisco Asorey*, Universidad de Santiago de Compostela, 1959, p.70.

poderíamos diferenciar dúas xeracións: os citados antes son os Modernistas propiamente ditos, algo máis vellos, e os citados despois, os Noucentistas, que toman importancia a partir do 1900. Todos eles contribuíron a renovar a arte catalá e a metela no novo século, camiño da modernidade, como fará Asorey coa escultura galega.



7. Miguel Blay, *Os primeiros fríos*, 1900, Museo nacional de Arte de Cataluña (MNAC)

Centrándonos na escultura diremos que en 1893 un grupo de artistas cataláns, liderados polos irmáns Llimona fundaron o *Cercle Artístic de San Lluc*⁶², entidade artística inspirada no ideal cristiá dos pintores sieneses do s. XIV. Xunto ao arquitecto Antoni Gaudí basicamente son catro os escultores vinculados a este círculo: Josep Llimona, Clarasó, Miguel Blay e Arnau, todos eles compartiron a condición de artistas católicos, ata una cláusula dos estatutos fundacionais establecía a prohibición de traballar con modelos femininos nus e polo tanto a representación de mulleres espidas. Quizais teña relación con isto o feito de que Asorey apenas fixo nus femininos na súa extensa obra. Todos estes escultores abandonan o naturalismo estrito da tradición escultórica anterior en favor de temas máis simbólicos e cada vez máis influídos pola escultura de Rodin.

No 1900 o Concello de Barcelona encárgalle a Blay a realización en mármore da obra *Os primeiros fríos* que presentara en xeso, con éxito, na Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona do ano 1894. O realismo da escena, un vello e una nena sentindo o frío do inverno, é transcendido por un simbolismo de raíz modernista que destaca o sufrimento humano. O coñecemento do simbolismo polos artistas cataláns débese en gran medida á



8. Josep Llimona, *A primeira comunión*, 1897, MNAC

figura do pintor Santiago Rusiñol que no mesmo ano en que se funda o Cercle de Sant Lluc (1893) celebra unha festa modernista na súa casa de Cau Ferrat en Sitges, o acto central da festa foi a representación da obra teatral do dramaturgo belga simbolista, Maurice Maeterlinck, *La intrusa*.

Igualmente na obra de Llimona, *A primeira comunión*, a expresividade conseguida traspasa o anecdótico do tema. Non é a forma senón a emoción o que toma importancia na obra.

⁶² Esta asociación de artistas ten gran similitude coa Irmandade de artistas prerrafaelistas ingleses.



10. Miguel Blay, *Perseguido a ilusión*, 1902, MNAC



9. Josep Llimona, *Desconsol*, 1907, MNAC

Nesta escultura Blay xa utiliza as bases sen desbastar fronte á lisura do mármore das figuras, característica moi rodiniana e igualmente mestura dous materiais diferentes nunha mesma obra: bronce e mármore, algo que usará Asorey posteriormente.

A partir de 1900 este círculo de escultores modernistas evoluciona no sentido do predominio do simbólico, abandonan

o espírito cristiá para modelar figuras nas que a forma predomina sobre o significado. Renuncian tamén á prohibición da representación de nus femininos. Coinciden estes cambios coa celebración en Barcelona da Exposición Internacional de Belas Artes de 1907, na que se exhiben por vez primeira na cidade obras de Rodin e Meunier, algunha das cales é adquirida para o Museo Municipal (hoxe Museo Nacional de Arte de Catalunya). Exhibíronse

10 esculturas de Rodin, dous xesos e oito bronce, tres de eles propiedade do pintor vasco Zuloaga. De Meunier exhibíronse tamén varias obras, tres das cales foron compradas para o Museo Municipal. Nese mesmo ano é exposta a obra ó *Desconsol* de Llimona, paradigma da escultura modernista catalá e na que claramente se ve a influencia da *Danaide* de Rodin.

Nesa Exposición de 1907 aparecía a obra de escultores desa primeira xeración da que falamos, nos momentos da súa plenitude artística e á vez exhibíase tamén a obra da nova xeración: Gargallo, Clará, Manolo Hugué, Casanovas que irrompían con forza no panorama artístico catalán. Distanciáranse estes do idealismo e simbolismo anterior, pero sen rexeitar a Rodin ou Meunier, para representar temas máis próximos á realidade social, fuxiron das liñas suaves e ondulantes a favor das superficies rugosas e preferiron o bronce ao mármore.



11. [Esq], Manolo Hugué, *La Llovera* (1911-12),
dereita, [dta] Casanovas, *Tristos caminants*
(1904-05) MNAC

Arredor do 1911, baixo o liderado do crítico Eugeni D'Ors, a arte catalá dá un xiro importante que seguen en parte estes escultores: un movemento de volta ao clasicismo: o *Noucentisme*. Leva o nome de *nou* por novo e por *noucents*, é dicir novecentos, o novo século que alborexa, porque estes artistas reivindican o clásico como símbolo de modernidade.



12. Aristide Maillol, *Mediterránea*,
MNAC

O novo referente xa non é Rodin senón Maillol. De desfacer as formas pásase a mostralas rotundas. Primitivismo, clasicismo e mediterraneísmo son agora as referencias. O Noucentismo, pese a que rexeita certos aspectos do modernismo, non racha completamente con el, di Teresa Camps que:

La siguiente generación de escultores, formados al lado de los grandes escultores modernistas del momento, se propuso revisar, sintetizar, enfrentar la esencia a la apariencia, propiciar la presencia de la forma definitivamente despojada de ornamento y de artificio y dotarla de posibilidades simbólicas. El resultado inmediato no fue un cambio radical que suscitara una forma nueva resultado del replanteamiento de la tradición artística, sino un claro proceso de depuración de la forma modernista y de afirmación de la forma considerada eternamente válida; en términos del momento, la forma clásica. Esta forma todavía debía ser figurativa para hacerse comprensible y no cuestionar su origen ni la fuerza de la tradición⁶³.

Nin o Modernisme nin o Noucentisme estaban alleos a unha reivindicación política, os dous buscaron a afirmación do nacionalismo catalán, nun momento en que se estaba recuperando a lingua e a identidade catalá, a arte debía ser nacional. E isto non é exclusivo de Cataluña, o veremos no Rexionalismo vasco, en Galicia e incluso en Castela. Resulta de novo contraditorio ver como un estilo europeo como o Modernismo é compatible coa exaltación das diferentes escolas nacionais. Comenta Gabriele Fahr-Becker que:

El modernismo fue desde sus inicios un movimiento internacional, lo que casi siempre implica un rechazo de todo lo “étnico”, sin embargo, aparece el fenómeno de que el

⁶³ Alix, Josefina e Camps Miró, Teresa.: *Escultura en España, 1900-1936. Un nuevo ideal figurativo*. Catálogo da exposición, Madrid, Fundación Maphre ,2001

modernismo produxo sus logros más brillantes, precisamente en aquellos sitios en los que el patriotismo fue uno de los resortes de las tendencias renovadoras⁶⁴

e di isto a autora referíndose non ao caso catalán senón ao escandinavo: Noruega e Finlandia, que buscaban a independencia política respecto a Suecia no primeiro caso ou respecto a Rusia no segundo⁶⁵.

E Teresa Camps falando da escultura catalá de principios de século manifesta que

Hay que ver también, tal vez por primera vez, una voluntad definida de poseer una cultura y una producción artística capaces de responder a una necesidad visible de afirmación nacionalista o, si se quiere, la posibilidad de identificar la producción artística con su contexto real, huir de los internacionalismos o universalismos modernistas y centrarse en el especial esfuerzo del país que estaba recuperando su lengua y su identidad; en este sentido, el arte también debía ser nacional⁶⁶

e recolle a testemuña de varios artistas que abundan neste sentido. Como Joaquín Torres García, uruguaio afincado en Cataluña, que propón « *volver al arte propio de estas tierras, moldeado en esta luz, nacido de la disposición y manera de ser de sus hijos...* »⁶⁷ » ou Josep Pla falando do escultor Casanovas: « *El valor del arte de Casanovas está principalmente en que une su obra con el mar, el cielo, el paisaje y la vida normal de Cataluña* »⁶⁸.

Pretendemos nas páxinas anteriores explicar o ambiente artístico no que transcorren os primeiros anos de formación do escultor cambadés coa intención de entender o contexto artístico en que se desenvolve o autor e as posibles influencias que poidan afectarlle. En todo caso en 1906, cando contaba con 17 anos, segundo Otero Túñez⁶⁹, Asorey deixa Barcelona para trasladarse a Barakaldo, cerca de Bilbao, reclamado como profesor de debuxo no Colexio dos Salesianos desa cidade.

⁶⁴ Fahr-Becker: 2004: 284

⁶⁵ Tamén Lily Litvak relaciona simbolismo e rexionalismo: « El simbolismo actuó como estímulo para el despertar de la conciencia nacional o regional en países como Polonia, Finlandia, Hungría y Bélgica, pues esta pintura proporcionaba una forma de expresión que permitía exaltar e informar. La herencia visual de las leyendas, sagas y epopeyas fue explorada con gran fervor por poetas, pintores y escultores. Esta tendencia fue adoptada por los pintores simbolista españoles, que, como indica Calvo Seraller, la amoldaron al regionalismo (...) entre ellos destacan los hermanos Zubiaurre, que llevaron al lienzo el sentimiento del País Vasco » en VVAA ,1900 España entre dos siglos, Cat. Da exposición, Fundación Maphre, Madrid, 2008 p. 35.

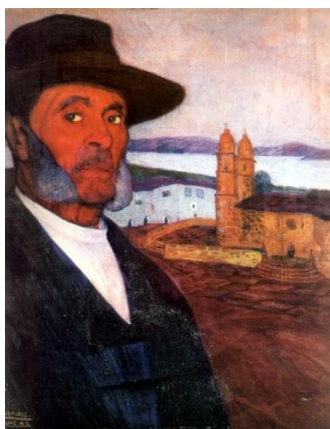
⁶⁶ Alix e Camps, 2001: 60

⁶⁷ Alix e Camps, 2001: 61

⁶⁸ Alix e Camps, 2001: 62

⁶⁹ Otero Túñez, 1959: 70

1.3. EN BARAKALDO. A INFLUENZA DO REXIONALISMO VASCO



13. Ramón de Zubiaurre
Gaiteiro de Cambados, ca.
1917

O País Vasco vive nos inicios de século unha situación socioeconómica similar á de Cataluña: importante desenvolvemento industrial e auxe dunha clase social burguesa que busca afirmar a súa identidade social e política. Pero así como hai importantes afinidades tamén hai marcadas diferenzas, como o forte contraste que se dá entre as áreas industriais, máis cosmopolitas, e o mundo rural, fortemente illado pola xeografía vasca e aferrado á tradición. Os pintores que quizais mellor reflectan o chamado rexionalismo vasco son os irmáns Zubiaurre⁷⁰

. Valentín e Ramón comparten traxectoria con outros artistas vascos da época, teñen un pé en Madrid, onde se forman e viven algún tempo e outro no estranxeiro, a onde acoden ao principio

para formarse e expoñen logo como artistas consagrados. Na súa obra predominan os temas do mundo rural vasco e Anna María Guasch⁷¹ ten sinalado a contradición que supón facer obras destinadas á burguesía industrial vasca pero que reflicte o mundo rural dos *caseríos* vascos e só contempla o tradicional, o propio. Contradición que se pode explicar como unha reacción natural ao industrialismo, trátase dunha volta “romántica” ao rural, ás tradicións non deformadas pola modernidade. Valeriano Bozal⁷² relaciónao tamén coa ideoloxía nacionalista, expresada no manifesto do Partido Nacionalista Vasco de 1906 onde se di entre outras cousas que:

Amenazada de muerte la nacionalidad vasca por el peligro de muerte que corre la raza, a punto de desaparecer su idioma y adulterados su espíritu y Tradición, el Nacionalismo vasco aspira a purificar y vigorizar la raza, a depurar y difundir el euzkera hasta conseguir que sea la única lengua de Euzkadi y a purificar el espíritu y esclarecer la Tradición del pueblo vasco,

⁷⁰ Dase a circunstancia de que existiu unha importante vinculación dos Zubiaurre con Galicia. Parece ser que o pintor galego Felipe Bello Piñeiro fai amizade con eles en Madrid e quizais por influencia súa presentan obra á Exposición Rexional Galega de 1909 onde obteñen dúas medallas de ouro. Farán amizade tamén con Francisco Lloréns e probablente en relación con el, Ramón visita Cambados onde pinta o lenzo *O gaiteiro de Cambados* que reproducimos arriba. O poeta cambadés Ramón Cabanillas inspirándose neste cadro fai o poema homónimo publicado na 2ª edición do seu libro *Vento Mareiro* do ano 1921. O poema fora publicado por vez primeira en 1917, e Luís Rei (2009) pensa que foi pintado nese verán, cando Ramón visita Cambados con motivo da súa lúa de mel. Casou con Isolina Gállego, retratada por Julio Romero de Torres.

⁷¹ Guasch, A.M. *El arte español del s.XX*, Barcelona, ed. Planeta-Lunwerg, 1997.

⁷² Bozal, Valeriano. *Pintura y escultura española del s. XX*. Summa Artis, vol. XXXVI, Espasa-Calpe, Madrid, 1992

encaminándose sus trabajos en cuanto a este fin: (...) d) A que las letras y las artes, que sean manifestación de la nacionalidad vasca adquieran vida robusta.⁷³

Volvemos atoparnos, como en Cataluña un proxecto artístico vinculado a unha ideoloxía e á construción dunha identidade nacional. Porén hai diferenzas coa arte catalá, se a vasca vai ser tradicionalista a catalá é internacionalista. Os artistas cataláns descubren que a modernidade é o que lles permite marcar diferenzas con Madrid.

Noutro apartado do manifesto nacionalista reivindicase a tradición católica do País Vasco « *que el Pueblo Vasco siga, fervorosamente, las enseñanzas de la Iglesia Católica, Apostólica, Romana, como las siguió y observó en tiempos pasados, con exclusión absoluta de toda doctrina condenada por la Iglesia Católica* »

Este tradicionalismo relixioso unido ao poder económico da igrexa católica e de moitas ordes relixiosas (que acontece tamén no resto de España) explica a supervivencia do xénero da imaxinería relixiosa no País Vasco⁷⁴, en toda España e gran parte de Europa, a Europa católica obviamente (Francia, Italia...):

En 1833, Thiers afirmaba en nome do goberno: *Por lo que respecta a los cuadros de iglesia, el gobierno ya no los encarga. Los artistas han perdido el gusto por ellos y casi todos los rechazan*. Al cabo de unos pocos años las cosas habían cambiado. El clero había recuperado su influencia y los encargos oficiales de cuadros de temas religiosos se habían reanudado. En el Salón de 1837 el número de los cuadros religiosos superaba al de cuadros de batallas.⁷⁵

Esta volta ao “relixioso” foi unha consecuencia lóxica do abandono do realismo e naturalismo na arte en favor da busca do non visible. Xa se puido ver en Millet dentro da pintura realista e continuou en Van Gogh así como en prerrafaelistas e simbolistas. Esta volta á relixión era unha forma de conservar a cultura e a pureza de espírito non contaminado pola industrialización e en escolas artísticas coma a galega e a vasca, na que había unha reivindicación nacional, a relixión era algo consubstancial ao espírito popular, ao *volkgeist* romántico e polo tanto susceptible de ser resaltado.

⁷³ Dispoñible en :< <http://recherche.univ-lyon2.fr/grimh/ressources/nacionalismos/paisvasco/1908manifiesto.htm>> [12-12-2014]

⁷⁴ A influencia da Igrexa Católica no País Vasco era especialmente importante se temos en conta que gran número dos membros da orde xesuíta eran vascos así como das monxas de S. Vicente Ferrer e dos irmáns da Salle, todas elas poderosas ordes relixiosas a comezos do s.XX. Os Salesianos como veremos tamén teñen unha importante presenza.

⁷⁵ Micheli, 1979: 20



14. *Francisco Asorey. Cristo do perdón, ca. 1908, Igrexa do Colexio dos Salesianos de Barakaldo, madeira policromada. É a primeira obra que se conserva do noso artista, Foto: M. Iglesias. [Abaixo, esq] fotos das imaxes que penso que están perdidas e que poderían formar parte dese Calvario do que fala Otero.[Abaixo,dta] detalle do Cristo.*

Facendo imaxes relixiosas no País Vasco atoparemos a Asorey e ao seu discípulo Julio Beobide e tamén a Quintín de Torre Berastegui, figura senlleira da escultura vasca. Como dixemos Asorey empeza como profesor de debuxo no Colexio que os Salesianos teñen en Barakaldo onde tamén existe unha Escola de Artes e Oficios, como é característico na Orde Salesiana, e tamén un taller de imaxinería relixiosa, que vai contar como alumnos, entre outros, aos artistas vascos, Julio Beobide ou Juan Guraya. Con eles monta Asorey o seu propio obradoiro no que empeza a producir as primeiras obras; obviamente son imáxenes relixiosas e vai contribuír polo tanto á formación de dous importantes artistas da escultura vasca. Otero Túnuez⁷⁶ fala da realización neste taller dun *Calvario*. Incluso aporta fotos no seu libro de tres esculturas: un cristo, unha doorosa e un S. Xoán evanxelista, isto foi en 1959, a día de hoxe só nos foi posible localizar o Cristo.



Este Cristo é a primeira obra que coñecemos de Asorey, está feita coa técnica tradicional de realizar imaxes relixiosas que aprendeu cos Salesianos de Sarriá. A imaxe tállase primeiro en madeira, logo cúbrese cunha capa de estuco que facilita que por riba se

⁷⁶ Otero Túnuez, 1959: 91

aplique a cor. O Cristo de Barakaldo é coñecido polos veciños da vila como o *Cristo do Perdón*, ao que lle teñen unha gran devoción. O costume de bicar a imaxe ou acariciala provoca un curioso efecto nos xeonllos que podemos ver na foto superior. Debido ao desgaste, a capa de estuco e a policromía desaparecen e aflora a madeira que está debaixo, incluso é posible ver os nos da madeira. Consíguese así inintencionadamente un efecto como de que a pel estivese descarnada que cremos reforza a expresión da escultura.



Pode resultar interesante comparar o Cristo de Asorey con este Cristo da paciencia de Xosé Ferreiro.

A figura de Ferreiro, debuxa un arco menos marcado dos brazos respecto da cruz e non

parece que caia, os músculos tensos (biceps moi marcados) parece que axudan á figura a manterse erguida. A anatomía do Cristo está moi marcada, no tórax, nos osos saíntes das cadeiras, nos

muslos, é un Cristo atlético, con vigor e enerxía, non semella que vaia morrer. Pola contra o cristo de Asorey colga da cruz, os brazos marcan un arco moi amplo respecto do brazo horizontal do madeiro. O corpo abandónase, é un Cristo agonizante, a musculatura está menos marcada, destácanse moito as feridas como a do costado, o cánon é máis curto, especialmente as pernas respecto ao corpo. O pano de pureza de Ferreiro resólvese en pregues amplos, moi decorativos, o de Asorey cíñese ao corpo, só cumpre a súa función. En definitiva Ferreiro fai un Cristo máis fermoso e Asorey un Cristo máis real, que agoniza.

Cita Otero⁷⁷ outras imáxenes como un Sagrado Corazón e un S. Francisco de Sales feitas para as exposicións salesianas de Zaragoza e Turín e que tamén están perdidas. Tamén fala dunha María Auxiliadora (patrona dos salesianos) que fai para unha igrexa desta orde en Sevilla, da que nada sabemos.

⁷⁷Otero Túñez, 1959: 92

Pero xa nestes anos Asorey toma a decisión de non dedicarse exclusivamente á imaxinería relixiosa e aparecen as súas primeiras obras profanas, destinadas, como será frecuente na súa carreira, a diferentes certames artísticos. Moitas destas obras están hoxe perdidas: como *Romeiros Vascos* que presenta ao Certame do traballo de Bilbao, ou a *Viúva do Pescador* que obtén a medalla de prata na Exposición Rexional de Santiago de 1909. Non conservamos imaxes destas obras pero os temas xa nos indican que están seguramente na liña do rexionalismo vasco⁷⁸.



16. [esq] No arquivo do fotógrafo Chicharro, custodiado no Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento de Santiago, conservan a foto dunha das salas da Exposición Rexional de Santiago de 1909, onde se ven algunhas das esculturas presentadas, sen que poidamos identificar se algunha delas pertence a Asorey. [dta] Consérvase tamén no instituto Padre Sarmiento a ficha de inscrición de Asorey na Exposición rexional de 1909 que reproducimos aquí. Na ficha faise constar que os artista está domiciliado en Barakaldo, que está representado en Santiago por José Asorey Novais, probablemente é un sobriño, e que presenta un “grupo escultórico en tamaño natural titulado la viuda del pescador”.

Exposición Regional Gallega de 1909		
SANTIAGO		
SECCIÓN CONTEMPORÁNEA		
Carpeta núm. 224	Inscripción núm. 224	
Expositor <i>J. Francisco Arroy Gomales</i>		
Provincia ó Nación <i>Bilbao</i>		
Ayuntamiento ó Pueblo <i>Barakaldo</i>		
Señas del domicilio		
Representado en Santiago por <i>J. For' Arroy Novais</i>		
Número del expediente de admisión	Número y clase de los objetos	Situación de los objetos
	<i>Grupo escultórico titulado "La Viuda del Pescador"</i>	Exposición
	<i>Medalla de plata</i>	

⁷⁸ « Los *Romeros vascos*, cuyo éxito fue al parecer extraordinario, están muy dentro de las preocupaciones por la España pintoresca de Zuloaga y de Solana. *La Viuda del pescador* acusa, en cambio, la misma tendencia social de cuadros coetáneos como el de *Y aún dicen que el pescado es caro* de Sorolla ». Otero Túñez, 1959: 93. Entendemos por esta testemuña que Otero coñeceu estas esculturas, directamente ou por fotografías á altura do ano 1959, no que escribiu o libro.

1.4 EN MADRID

En 1909 en relación ao requirimento de facer o servizo militar, Asorey trasládase a Madrid onde permanecerá case dez anos. Parece ser que compartiu pensión co pintor cordobés⁷⁹, Julio Romero de Torres ao que lle unirá unha gran amizade⁸⁰.



17. Julio Antonio, *Cabrero de tierras de Zamora*, , 1914.

O ambiente que Asorey atopa en Madrid é ben diferente ao que el coñeceu. Barcelona e Bilbao miran cara París, cara o futuro. Madrid miraba cara si mesma ou como moito cara Roma, cara o pasado.

Pensa Valeriano Bozal que como consecuencia da Guerra de Cuba e a perda das últimas colonias americanas en 1898, o país volve sobre si mesmo e así a xeración do 98 redescubre a España, fenómeno paralelo ao impulso das correntes rexionalistas. Azorín, Maeztu, Unamuno, descubren a paisaxe castelá e exaltan a existencia dunha alma española. Os homes do 98 tamén falan da raza e este espírito será captado polo escultor Julio Antonio recoñecido polos escritores do 98 coma “un dos seus”. As correntes rexionalistas destes anos non son un fenómeno exclusivo de Cataluña ou o País Vasco senón de toda España e fóra dela. O andaluz está de moda en toda Europa . E algo pode ter que ver este fenómeno co desenvolvemento das teorías deterministas.

Os estudos teóricos da época van polo camiño do determinismo. Conceptos como “Raza” ou “Espazo vital” tristemente célebres posteriormente pola distorsión que deles fixo o nazismo, están presentes nos intelectuais da época. Trátase de concepcións moi influídas polas teorías darwinistas e que consideran que o espazo xeográfico no que se desenvolve un pobo e unha cultura inflúe poderosamente no seu carácter. En 1898 escribe o xeógrafo Friedrich Ratzel que

el territorio, siempre el mismo y siempre situado en el mismo lugar del espacio, sirve de soporte rígido a los humores, a las volubles aspiraciones de los hombres, y cuando se les

⁷⁹ Otero Túñez, 1959: 70.

⁸⁰ Á morte do pintor, moitos anos máis tarde, presentará Asorey unha maqueta escultórica ao concurso de proxectos para erixir un monumento de homenaxe na súa Córdoba natal. Non sae elixida.

ocurre olvidar este sustrato les hace sentir su autoridad y les recuerda, mediante serias advertencias, que toda la vida del Estado tiene sus raíces en la Tierra⁸¹.

Na mesma liña vai o pensamento do filósofo e historiador francés Hyppolite Taine, tamén influído polas correntes de pensamento positivista e darwinista. Parte das súas ideas estéticas foron recompiladas no libro *Filosofía da Arte*, publicado en 1882 e que tivo unha gran influencia nos autores da época, como por exemplo en España en Ortega e Unamuno e tamén se pode ver en Galicia na obra de Nóvoa Santos, A. Villar Ponte, Otero Pedrayo, Risco e Castelao. Xa no prefacio dese libro se deixan ver claramente os principios deste “determinismo artístico”:

Porque entre todas las obras humanas, la obra de arte parece la más fortuita. Tentados nos sentimos a creer que nace a la ventura, sin razón ni ley, entregada al acaso, a lo imprevisto, a lo arbitrario. Ciertamente es que el artista crea según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas, libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas lo mismo que el soplo del viento- están sujetas a condiciones precisas y a leyes determinadas⁸².

E ao longo do libro aparecen afirmacións como:

para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado de espíritu del país y del momento, en que el artista produce sus obras⁸³

ou falando da arte dos Países Baixos:

podríamos decir que en este país el agua da la hierba, la hierba da el ganado, el ganado da la manteca, el queso y la carne y, que todos juntos, además de la cerveza, dan por resultado el habitante⁸⁴.

Exemplos da influencia do ambiente na arte dos pobos atopámoslos por todas partes nos contemporáneos de Asorey tanto en nacionalistas como non nacionalistas. No libro *Nacionalismo Gallego, nuestra afirmación regional*, que escribe Villar Ponte no ano en que funda A Irmandade da fala da Coruña (1916), dentro dos argumentos para xustificar a identidade rexional galega recolle unha cita de Ortega y Gasset na que se fala da “rexión natural”:

⁸¹ Cit. por Gómez Mendoza, J., Muñoz Jiménez, J. Ortega Cantero, N. *El pensamiento geográfico*, Madrid, ed. Alianza Universidad, 1982, p. 40.

⁸² Taine, H. A. *Filosofía del arte*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1968 (4ª edición), p. 6

⁸³ Taine, 1968: 11

⁸⁴ Taine, 1968: 32

La escultura del terreno, poblada de sus plantas familiares y sobre ella el aire húmedo o seco, diáfano o pelúcido, es el gran escultor de la humanidad. Como el agua da a la piedra, gota a gota, su labranza, así el paisaje modela su raza de hombres, gota a gota, es decir, costumbre a costumbre.⁸⁵

Tamén menciona ao xeógrafo Dantín Cereceda que escribe en 1913 o “Concepto de la región natural en geografía”. E atopamos moitas referencias a Taine en moitos escritos de Castelao e de Vicente Risco. Este autor escribelle unha carta ao de Rianxo na que di que:

Non cumpría a influencia de ningún pintor, nin que Van Eyck viñese a Portugal, nin que ningún portugués nin galego fose a Flandes, para que se parecerán os nosos pintores ós flamengos. Iso faino o clima. A brétema ten a forza que nos facer coloristas como fixo ós flamengos e máis os venecianos. Isto xa o observou Taine i é un lugar común.⁸⁶

E foi Risco precisamente o que baseándose nestes principios deterministas desenvolveu con maior amplitude a idea da Terra entre os intelectuais galegos:

A Terra é a segunda placenta ond'estamos sendo formados namentras que n'ela vivimos. O noso corpo é un anaco d'ela, porque d'ela saca o alimento que lle dá carne e sangue: ela está en nós, nas nosas veas, nos nosos ósos, nos nosos miolos...⁸⁷

E contrapón o sentimento da Terra en Galicia co castelán:

En toda a literatura clásica castelá, caseque non hai un exemplo de que se lle chame a un arbore polo seu nome. Para eles un arbore, de calquera clás que sexa, non é máis que un arbore. Aínda máis: os castelanos son místecos por desapego á terra. Poida que sexa porque á súa terra se lle pode non querer... Buscan as campías do ceo porque son feas as que teñen na terra. En troques, cecais por iso hai en Galiza tanto descreído: non nos cómpre tanto coma eles buscalo ceo tendo unha terra com'á que temos, unha terra que nos agarima e non nos bota de sí coa súa brusquedade, como fai a terra de Castela...⁸⁸

Risco invoca a Terra incluso como puntal sobre o que construír unha nova estética e unha nova ética:

Dende Taine, dende Ritter, dende Montesquieu, é unha verdade admitida a influencia da terra no home. Pro cecais ningún pobo tivo como o pobo galego a conciencia, e máis aínda,

⁸⁵ Villar Ponte, A. *Nacionalismo Gallego, nuestra afirmación regional*, A Coruña, 1916, pp 40-41

⁸⁶ Cit. por Castelao, A.R. « Arte e galeguismo ». Conferencia lida no Círculo de artesáns da Coruña o 25-10-1919, en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo IV, pax. 146.

⁸⁷ Risco, V. « O sentimento da terra na raza galega », revista *Nós*, nº 1, 30-10-1920, edición facsímil, tomo 1, ed. Galaxia, Vigo, 1979, pax. 8

⁸⁸ Risco, 1920: 6

o sentimento, o pathos d'esta influencia. Algúns xa emprincipiamos a poñer iste sentimento como principio d'unha ética e mais d'unha estética.⁸⁹

Foron todas as opinións anteriores pronunciadas por autores que buscaban dar apoio teórico ás ideas nacionalistas, e á defensa dunha lingua, unha terra e unha arte galega. Pero o determinismo tamén foi usado para xustificar o contrario: a non existencia dunha arte ou unha pintura propiamente galega, este é o caso de Emilia Pardo Bazán:

Siempre que los extranjeros me hablan de pintura española, les hago notar que si, por azares imprevistos, la mitad de España se escindiese de la otra mitad, reuniéndose a Portugal toda la zona cantábrica y restándole sólo la la nacionalidad incorporada a Castilla, lo que baña el último término del mar atlante hacia el Estrecho y lo que mira al Mediterráneo, España no habría perdido el solar de ninguna de sus glorias artísticas pictóricas.⁹⁰

Esta cita aparece no prólogo feito por Antón Villar Ponte ao libro do xornalista Alejandro Barreiro sobre a Exposición Rexional galega feita na Coruña en 1917. Nese prólogo escribe tamén Villar Ponte que:

Es creencia general en España –porque el criterio científico siempre estuvo lejos de nosotros, como puede comprobarse en obras de Menéndez Pelayo y de Rubio a la vista de que los grandes pintores tenían que ser “hijos de la luz” . Creíase que sólo podían producir grandes pintores las tierras de sol y de cielo azul.⁹¹

A influencia de Taine constituíu unha base teórica importantísima para os autores nacionalistas como xustificación para a existencia dunha realidade galega diferenciada tanto na natureza coma no espírito (precisamente a consecuencia do anterior) e permitiu dar tamén un apoio “científico” a unha reivindicación de autonomía política.

A crítica de arte contemporánea, Josefina Alix, recorre en certo xeito a ideas deterministas cando afirma que:

Si el espíritu mediterráneo es luminoso, libre, ágil, cosmopolita, el espíritu castellano es cerrado, austero, trascendente, seco y apegado a sus tradiciones. Estas palabras, sin duda, pueden resultar estereotipos, pero no cabe duda que, en buena medida, ésta es la diferencia entre la renovación en Cataluña y en Castilla. Allí la tradición mediterránea era la más inmediata; en Castilla la tradición realista era la más próxima. Es raro el escultor catalán que no estuvo en Francia. Es por el contrario, raro el escultor castellano que pudo ir a París; sus grandes aspiraciones se habían centrado, fundamentalmente, en ganar pensiones para la

⁸⁹ Risco, 1920: 7

⁹⁰ Villar Ponte, A. prólogo do libro de Barreiro, A., *Del arte gallego*, A Coruña, 1917. Pax. 14

⁹¹ Villar Ponte: 1917: 13

Academia de España en Roma, donde seguía perpetuándose la tradición (...) La capital madrileña era un centro de ambiente atrasado, oficialista y académico⁹²

Porén a autora no fondo o que está recoñecendo é que o verdadeiro substrato da arte non está nin no "espírito da raza" nin na paisaxe senón nos referentes culturais utilizados: mentres que Cataluña nestes momentos mira cara a modernidade como un elemento de desenvolvemento e, por tanto, vai buscar os seus referentes en París, Madrid sigue ancorada na tradición e o conservadorismo, de aí que os seus referentes sigan sendo a tradición académica e Roma.

O determinismo é polo tanto unha influencia omnipresente na época en que vive Asorey. Tamén me interesa ver a influencia doutros escultores contemporáneos como:

1.4.1 Rodin, Hildebrand e Maillol

A pintura do século XIX vivira numerosos movementos que contribuíron á súa renovación, pola contra a escultura estaba lonxe de facelo, ata que apareceu Auguste Rodin. A maior parte dos exemplos escultóricos que deixou o s. XIX oscilan entre os xigantescos monumentos que invaden os espazos públicos das cidades europeas e as pequenas e anecdóticas "statuettes" ou "Bibelots" de xénero que se mostran no espazo privado burgués. Baseándose sobre todo en Miguel Anxo, pero tamén en Bernini, Rodin revolucionou a escultura europea. O escultor francés foi un gran lector de Mallarmé, de Rodenbach, de Baudelaire (As portas do inferno están inspiradas en Dante pero tamén nas *Flores do mal* de Baudelaire) pero, pódese enmarcar a Rodin dentro do simbolismo?:

Peut-on parler de sculpture symboliste, c'est-à-dire selon la définition du symbolisme donnée par Aurier en 1891, de sculpture idéiste (représentative d'une idée), symboliste pour donner une forme a cette idée, syntétique pour conférer à cette forme une signification générale, subjective, émotive, décorative, capable enfin de "faire frissonner l'âme"? On a toujours répondu à cette question par un nom: Rodin.⁹³

Unha das contribucións de Rodin á escultura contemporánea é a eliminación de contidos narrativos. Antes ca el todos os escultores concibían a obra privilexiando un punto de vista. Tratábase en certo xeito de acometer a obra con criterios pictóricos, como se fai nos

⁹² Alix, 2001: 34

⁹³ Le Normand-Romain, Antoinette *en La Sculpture Française au XIX siècle*, dir. por Pinget, A., Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, , 1986, p. 380.

relevos. Rosalind Krauss compara magnificamente dúas obras en relevo da escultura francesa: a *Marsellesa* de Rude e as *Portas do inferno* de Rodin. Na *Marsellesa* todos os elementos da escultura (composición, disposición das figuras, organización de planos...) están supeditados á comprensión da narración e o xeito de comprender mellor a mensaxe é impoñer un punto de vista frontal. A intención inicial de Rodin foi facer un deseño ao xeito convencional, como as portas do Paraíso de Ghiberti, dividindo as escenas en oito paneis cadrados pero na versión final acaba optando por un espazo continuo e caótico. Na primeira versión houbera sido posible unha narración coherente baseándose no relato de Dante, na última é imposible. A proba de que Rodin renuncia a calquera intención narrativa está no feito de que na versión final só se representan dúas escenas que poidan lembrar á Divina Comedia: o grupo de *Ugolino e os fillos* e o de *Paolo e Francesca*, pero como sinala Krauss a aparición de figuras duplicadas do mesmo tema «*parece anunciar la ruptura de la unidad espacio-temporal que constituye uno de los prerrequisitos de la narración lógica, pues la duplicación tiende a destruir una secuencia narrativa lógica*»⁹⁴.

E se non hai secuencia narrativa, xa non é tan necesario impoñer un punto de vista. A gran contribución de Rodin á escultura vai ser precisamente a multifacialidade. E niso Rodin aprendeu moito de Bernini, Wittcover recolle a testemuña dun amigo seu na que nos explica o xeito de traballo do escultor que se asemella moito ao de Bernini:

Su método de trabajo no era el habitual. Varios modelos desnudos, masculinos y femeninos, paseaban por el estudio o descansaban...Rodin los miraba continuamente... y cuando uno u otro daba un movimiento que le agradaba, le pedía que se quedara así, posando unos momentos. Entonces tomaba rápidamente el barro y al poco tiempo ya tenía hecho un boceto. Después con la misma ligereza, pasaba a realizar otro que modelaba de la misma manera.⁹⁵

Wittcover insiste en que o que buscaba Rodin era captar a vida en movemento e sinala a escultura do *Bico* como exemplo paradigmático de multifacialidade, na que non existe un punto de vista único, é máis, a obra ofrece visións completamente diferentes depende de onde se mire.

O sinal de estilo máis imitado polos seguidores do escultor francés é o inacabado, que se parece ao *non finito* de Miguel Anxo pero non é exactamente o mesmo. Este desprezo ao acabado da peza que fixo que a súa obra *O home do nariz roto* fora rexeitada polo xurado do

⁹⁴ Krauss, R.E., *Paisajes de escultura moderna*, Madrid, ed. Akal, , 2002, p. 25.

⁹⁵ Wittkower, R. *La escultura: procesos y principios*. Ed. Alianza (3ª ed.), Madrid, 1983, p. 271

Salón de 1864 por pensar que era un bosquejo, ten o seu paralelo na factura solta dos cadros impresionistas e o seu interese pola luz. Rodin xoga coa masa escultórica dun xeito diferente a como se facía ata entón, a forma perde rotundidade, como se a luz a desfizera. A rugosidade da superficie (chega a dicir que a escultura é « *a arte da depresión e a protuberancia* ») favorecía a creación de múltiples xogos de luz. Wittcover recolle outra testemuña interesante sobre o seu proceso creativo que serve para entender a “emoción” que imprime ás súas obras:

En mi juventud, cuando se iniciaba mi carrera, el escultor Constant me dio el siguiente consejo: cuando en el futuro realices obras escultóricas, no percibas nunca las formas en el plano, sino siempre en profundidad... Considera siempre una superficie como la extremidad de un volumen, como si se tratara de un punto, mayor o menor, vuelto hacia donde tú estás... Este principio me ha sido de gran utilidad, y lo he aplicado siempre a la realización de mis figuras. En vez de visualizar las diferentes partes del cuerpo como superficies más o menos planas, las imaginaba como proyecciones de unos volúmenes internos... Y ahí reside la verdad de mis figuras: en vez de ser superficiales (de existir solo en su superficie), parecen surgir de dentro a afuera, exactamente como la propia vida ⁹⁶

Rodin baixa ás esculturas do pedestal, achégaas ao espectador, el modela máis que esculpe, semella un demiúrgo que crea a vida a partir do barro. John Berger sinala como no momento álxido da súa carreira tiña dez escultores que tallaban os mármoles que el non esculpía, só moldeaba previamente, e a testemuña que Berger colle das memorias da bailarina Isadora Duncan reflicte ben a sensualidade da súa arte e a especial relación que tivo coas mulleres da súa vida:

Rodin era bajo, cuadrado, tenía una cabeza poderosa, con el pelo rapado y una barba abundante... A veces murmuraba los nombres de las estatuas, pero una tenía la sensación de que los nombres significaban muy poco para él. Pasaba sus manos, acariciándolas. Recuerdo que yo pensaba que al contacto con sus manos, parecía que el mármol se derretía, como plomo fundido. Finalmente, tomó una pequeña cantidad de arcilla y la apretó entre sus manos, respiró profundamente al hacerlo... en un momento había formado un pecho de mujer... Luego yo me detuve para explicarle mi teoría para un nuevo ballet, pero pronto me di cuenta de que no estaba escuchando. Me miró con los ojos entornados y resplandecientes y luego, con la misma expresión que tenía ante sus obras, se acercó a mí. Deslizó sus manos por mis caderas, mis piernas desnudas, mis pies. Empezó a modelar mi cuerpo como si fuera arcilla, mientras que del suyo emanaba un calor que me abrasaba, me derretía. Sólo deseaba entregarle todo mi ser ⁹⁷.

Houbo a partir de entón un antes e un despois de Rodin e a súa pegada está en todos os escultores da súa xeración tanto nos que o seguiron como nos que buscaron outros camiños

⁹⁶ Wittcover, 1983: 273

⁹⁷ Berger, J. *Mirar*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p. 173

creativos. Moitos deles como Bourdelle ou Maillol iniciarán un camiño de recuperación da forma como reacción contra o estilo do mestre.

No extremo oposto da posición estética de Rodin está o escultor alemán Adolf von Hildebrand. El tiña a capacidade teórica da que Rodin carecía e viceversa. Foi un mediocre escultor pero un importante teórico que publicou en 1893 *El problema de la forma en la obra de arte* que a altura de 1914 xa levaba nove edicións e que se converteu en libro de cabeceira de moitos escultores da época. Hildebrand admirou a Rodin e dáse de conta que pese a admiración que Rodin sentía por Miguel Anxo este non soubo interpretar correctamente a súa obra. Porque o *non finito* de Miguel Anxo conseguíase a través da talla directa e o inacabado de Rodin xurdía do xeito de modelar, e para autores contemporáneos como Eric Gill modelar, non era equivalente a esculpir e polo tanto a Rodin non se lle podía considerar escultor. Lembremos tamén a consideración superior, en liña co neoplatonismo, que Miguel Anxo tiña pola escultura porque se fai quitando materia. Esculpindo quítase materia pero modelando ponse, a talla directa é polo tanto consubstancial ao traballo do xenio do Renacemento. Xa Wittcover puxo de manifesto a contradición que supón que un escultor como Rodin que non chegou a entender totalmente o método de traballo de Miguel Anxo conseguira facer obras cunha vitalidade e unha enorme paixón creativa, ao modo do gran mestre, e pola contra Hildebrand que entendeu claramente a obra de Buonarrotti fixo unhas obras insulsas, sen vida. A gran contribución de Hildebrand para a escultura contemporánea, será a defensa que fai da talla directa, o “esculpir libre” e influirá nos novos escultores da época, que pasado o primeiro impacto do *tsunami* Rodin empezarán a abrir novos camiños na escultura. Outro aspecto de Hildebrand que inflúe na escultura posterior é a afirmación do táctil na escultura fronte ao predominio do pictórico que podemos ver en Rodin. Recuperamos así o binomio dos teóricos formalistas, a oposición áptico/óptico ou plástico/pictórico, os novos escultores buscarán de novo a tactilidade na escultura, pero nun sentido antiacadémico, ben diferente a Hildebrand.

Un dos escultores, admirador de Rodin e que traballou no seu obradoiro, pero que irá por novos camiños, é o escultor catalán - ou franco-catalán porque naceu no Rosellón-, Aristide Maillol. Todo o traballo de Maillol centrouse no estudo da figura humana, especialmente da figura núa. E segue en certo xeito as ideas de Hildebrand que afirmaba que « *el interés por el desnudo significa el interés por la forma, que pone de manifiesto la vida*

*absoluta y, por tanto, el asunto esencial de la plástica de todos los tiempos*⁹⁸ ». Analizar a Maillol en contraposición a Rodin foi un dos temas preferentes na crítica artística de principios de século. Esta nova xeración de escultores reconstrúen a forma que Rodin destruíra. Semella que a procura do efémero, do que cambia, do que se move dos impresionistas provoca unha reacción contraria nos artistas da xeración seguinte cara o que permanece, “a arte perdurable como a dos museos”⁹⁹ da que falaba Cézanne. Maillol atopa esta permanencia na arte arcaica grega especialmente no templo de Zeus en Olimpia (as escavacións do templo sacan á luz numerosas esculturas). E partindo do modelo mediterráneo crea unha nova escultura, preocupada pola forma e na que se exalta e investiga especialmente coa figura núa feminina. Do enfoque analítico de Rodin pásase a un enfoque sintético, simplifícase a escultura, privilégíase de novo un punto de vista e a superficie da figura é máis regular, sen tanta protuberancia. A imitación do modelo clásico non leva á frialdade senón que nas súas esculturas síntese latexar a vida. Xa non hai unha concepción narrativa e a súa escultura entra de cheo no concepto contemporáneo da “arte pola arte”.

Le grande femme assise de Maillol. Elle est belle, elle ne signifie rien; c'est une œuvre silencieuse. Je crois qu'il faut remonter loin en arrière pour trouver une aussi complète négligence de toute préoccupation étrangère à la simple manifestation de la beauté¹⁰⁰

Quixemos facer este pequeno apartado destes escultores do cambio de século como introdución ao estudo dunhas obras de Asorey nas que é posible ver a súa influencia. Volvamos a Asorey e a Madrid.

1.4.2 As primeiras obras en Madrid

Da estancia en Madrid sairán numerosos encargos, di Otero Túñez que o noso artista comeza a ser coñecido entre a alta sociedade madrileña¹⁰¹. Segundo el, son destes anos os bustos perdidos de Antonio Maura de 1910, e de Jaime de Borbón e Alejandro Mon. Porén

⁹⁸ Citado por Alix, 2001: 32.

⁹⁹ Micheli, 1979: 203.

¹⁰⁰ Comentario de André Gide na visita ao Salón de 1905 recollida en Pinget, 1986: 305

¹⁰¹ Otero Túñez, 1959: 103

consérvanse no Museo de Pontevedra as escaiolas dun *estudo dunha cabeza*¹⁰², e “*Lo Jondo*”.

Nun artigo de José Francés na Voz de Galicia¹⁰³ o crítico referíase a Asorey nestes termos:

Francisco Asorey tiene un recio y vigoroso temperamento de escultor. Se le adivinan influencias beneficiosas en el sentido de que le orientaron sin falsear su personalidad. Es clásico a la manera equilibrada y pasional de Rodin. Construye con un gran equilibrio y desentraña líneas y masas de un modo certero y justo.

Neste artigo cítanse tamén as obras que Asorey presenta á exposición do Centro Gallego de 1914: ademais do busto de Juan Luís, « *cabeza de viejo titulada Severidad*,



18. Francisco Asorey, Busto, escaiola patinada imitando bronce, 1914, Museo de Pontevedra. Ten unha dedicatoria na parte lateral dereita do pedestal: “Al ilustre escritor José Francés”.

helénica testa juvenil de Decisión», e os grupos caricaturescos de *Os corviños* e *Borralleiros*, nada sabemos destas obras, seguramente escaiolas todas elas. Outra crónica de prensa fai mención a estas esculturas e ademais cita *Nostalgia*, da que di « *está empapada de una sentimentalidad vaga y serena; el escultor estudió seguramente esta obra con amor y la ha llevado a la realidad en una obra encantadora y difícil por su profundidad*¹⁰⁴ ». O mesmo autor describe *Severidad* como « *obra del más intenso clasicismo romano y de una energía completamente moderna. Aplomo y voluntad, he aquí esta obra* ». De *Decisión* dise nesta mesma crónica: « *hemos dejado a propósito para el final esta hermosa obra de Asorey: tal vez sea de las que presenta la más elegante, la más perfecta y más llena de inspiración [...] Esta cabeza rota añora una columna de mármol bajo el cielo de*

Grecia y el dosel inquieto de unos laureles rumorosos ». *Corviños* e *Borralleiros* aparecen

¹⁰² regalo de Asorey ao seu amigo, o crítico de arte madrileño, José Francés, que foi colaborador habitual da revista La Esfera e organizador en Madrid dos Salóns de Humoristas

¹⁰³ La Voz de Galicia, 10-7-1914. Agradecemos a Emilio Ínsua que nolo facilitase.

¹⁰⁴ Toledo, Juan, « Una exposición del Centro Gallego »El País, 6-6-1914, pax. 3

descritos como *bibelots*. Deles dise: « *Borralleiros es un grupo de viejos gallegos inquietante a fuerza de realista y subyugante a fuerza de irónico. Corviños es otra pequeña gran obra, en que el látigo restalla con demasiada violencia: afortunadamente lo defiende la gracia picante y graciosa de la forma, de la intención demasiado agria, poco delicada de la idea* »

Durante bastante tempo pensouse que este busto (fig. 18) era un retrato de José Francés, así aparecía catalogado na colección do Museo de Pontevedra, pero a descrición que dan estes artigos de *Severidad* indícanos que pode tratarse desta cabeza en escaiola. A escultura atópase a medio camiño entre o clasicismo romano e o realismo simbólico de Julio Antonio, escultor tarraconense que tamén vivía neses anos en Madrid. Como xa dixemos Julio Antonio era o escultor de referencia dos escritores da xeración do 98 que se xuntaban nos cafés de Madrid como el Nuevo Café de Levante a onde acudían: Valle-Inclán, Azorín, Santiago Rusiñol, Julio Romero de Torres, Pío y Ricardo Baroja Nessi, José Gutiérrez Solana ou Rafael de Penagos, entre outros. Non temos referencia ningunha de que Asorey frecuentase estas xuntanzas pero non é imposible que o fixese. De todos xeitos a fama de Julio Antonio era tal neses momentos que a súa obra era ben coñecida polos escultores residentes en Madrid.

Pese a estaren perdidas as obras citadas (a excepción quizais de *Severidad*), os seus títulos poden darnos de novo pistas sobre o seu tema e estilo. Porque as chamadas *Severidad* e *Decisión* remiten a unha carga moral e *Corviños* e *Borralleiros* a unha carga social, moi na liña aínda de escultura costumista decimonónica. No caso de *Severidad*, *Decisión*, *Nostalgia* poderíamos tamén buscarlle un vínculo con caracteres positivos relacionados co Castelá e por extensión co Español, que tamén están na liña de Julio Antonio e dos escritores do noventa e oito, e as tres parecen ter unha inspiración clásica.

Puxemos en liñas anteriores a cita de Josefina Alix que describía ao « *ambiente artístico madrileño como atrasado, oficialista e académico* », porén ela mesma indica que pese a esa situación, un grupo de escultores foron capaces de facer unha arte renovadora, e que para esta tarefa a figura do escultor francés Antoine Bourdelle foi moi importante, « *casi todos los escultores que, desde Madrid, consiguieron ir a París tenían entre sus objetivos la visita al taller de Bourdelle y, a ser posible, contar con su opinión y consejo*¹⁰⁵ ». Bourdelle foi discípulo de Rodin pero a semellanza doutros discípulos seus como Meunier ou Maillol seguirán camiños que se apartan do mestre. A Bourdelle interesáballe o arcaísmo, e

¹⁰⁵ Alix, 2001: 37

especialmente a arte arcaica grega anterior ao Partenón, da que chegou a ter unha importante colección de antigüidades. A el gustáballe a obra de contornos marcados e con volume e masa, é o camiño da recuperación da forma que xa vimos en Maillol e os noucentistas.

Artistas como Julio Antonio escollerán tamén este camiño no que se refire á forma e o sentimento nacionalista de reivindicación da raza no que se refire ao contido, « *sentimiento que, si bien en años futuros iba a tener terribles connotaciones ideológicas de signo bien contrario al de nuestros protagonistas, en aquellos momentos suponía una posición*



19. Juan Luís López, *Retrato de Asorey*. Na esquina inferior esquerda aparece escrita unha dedicatoria: “Al Rodin gallego afectuosamente Juan Luis MCMXIII”. O cadro pertence á colección familiar da familia de Juan Luís.

*marcadamente imbricada en la modernidad*¹⁰⁶ ». Nese sentido vai a serie de “Bustos de la Raza” que fai Julio Antonio que pese a ser catalán de nacemento e formación, consegue reflectir neles o realismo da “alma castellana” tan querida á xeración do 98 e que conseguiu nese momento a renovación da escultura castelá.

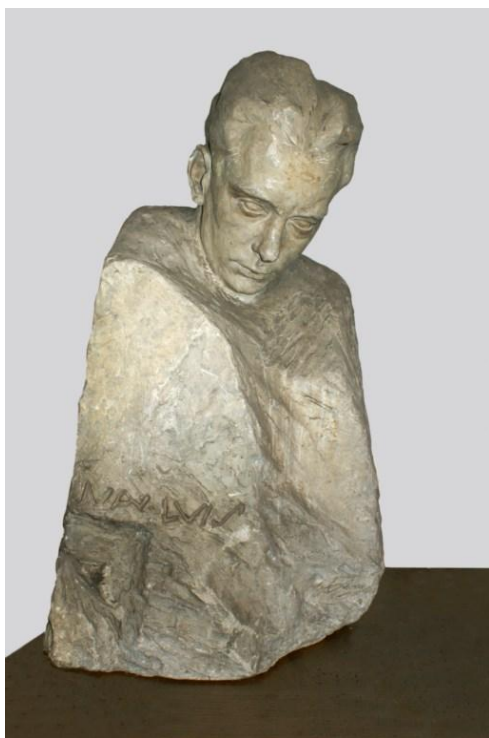
En 1912 o Centro Gallego de Madrid organizara unha exposición de arte galega na que participou Asorey e tamén o pintor compostelán Juan Luís López, así como outros artistas galegos como Soutomaior, Lloréns, Imeldo Corral, Castelao ou María Corredoira. Pouco despois Juan Luis recibirá unha bolsa que lle permitirá estar una temporada en Madrid, alí coñece a Asorey e outros artistas galegos que residen na capital, como Francisco Lloréns.

Juan Luís ven de Santiago, cidade na que segundo comenta Josefina Cerviño¹⁰⁷ as charlas literarias están dominadas pola influencia dos escritores modernistas e simbolistas, alí se le a Rubén Darío, a D’Annunzio, Maeterlinck... pero sobre todo de Valle-Inclán, cuxos personaxes inspiran as súas obras: “As nenas d’a Rosalva”, “Flores Aldeanas” ou “Florisel”.

¹⁰⁶ Alix, 2001: 37

¹⁰⁷ Travieso Mougán, Javier e Cerviño Lago, Josefina, *El pintor Juan Luis*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, , 1994, pax. 31

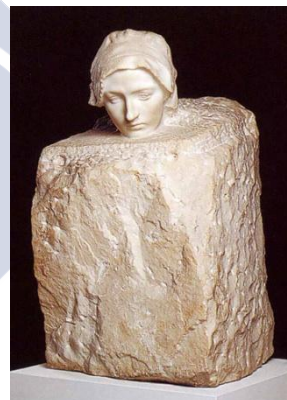
Juan Luis trae esta influencia e a súa pintura admira a simbolistas e prerrafaelistas, paixón que cremos compartirá co tamén pintor de orientación simbolista: Romero de Torres, que lle presenta Asorey.



20. Francisco Asorey. *Retrato en escaiola de Juan Luis López*. 1914, Colec. Familia Juan Luis

Do encontro en Madrid sae o compromiso dos dous autores de retratarse mutuamente. Conservan os herdeiros de Asorey o retrato de Juan Luis, dedicado “al Rodin gallego” e os herdeiros de Juan Luis o busto en escaiola no que Asorey retrata ao seu amigo. Ambos estiveron expostos no escaparate do comercio santiagués de Gerardo Puertas segundo recolle Josefina Cerviño¹⁰⁸. E tamén se expuxeron, xunto a outras obras na exposición que se fixo no Centro Gallego en 1914.

Juan Luis resolve o retrato de Asorey imitando á escola local santiaguesa de Tito Vázquez, case en paralelo podíamos dicir que Asorey o resolve en clave local madrileña imitando ao



21. Auguste Rodin, *Pensamento*, 1893-95, Museo Rodin, París,

escultor de moda. Responde así ao alcume que lle pon Juan Luis, o *Rodin galego*. A composición e a expresión da escultura péchase sobre si mesma. Parece que mostra que a tensión creativa do artista está aí pechada. A base da escultura ten case máis importancia que o rostro e dende logo ocupa máis espazo. É unha solución que xa ensaiara Rodin coa obra “pensamento” (fig. 21), para o que posou Camille Claudel. A ficha desta obra no Museo Rodin indica que o artista mandou ao seu asistente escultor que parase de tallar unha vez rematada a cabeza, a obra ten por tanto algo de casual. Pola contra a escaiola de Asorey está ben pensada, pero os paralelismos entre as dúas obras son claros.

¹⁰⁸ Travieso e Cerviño, 1994: 30



22. Julio Romero de Torres, *Alegrías*, 1917, Museo Julio Romero de Torres, Córdoba

Comentamos xa como Asorey fai amizade en Madrid co pintor cordobés Julio Romero de Torres. A valoración deste pintor andaluz pasou do importante éxito que obtivo en vida ao desprezo da crítica posteriormente á súa morte. Ben indicativas deste prexuízo que se creou respecto á súa pintura en particular e sobre o rexionalismo en xeral, son as palabras que lle dedica Valeriano Bozal: « *el ejemplo más lamentable (y el más conocido) de un regionalismo ramplón, que cae en los niveles más bajos del folclorismo y el casticismo es Julio Romero de Torres*¹⁰⁹».

Porén nos últimos anos a figura de Romero de Torres tense revisado e revalorizado. As exposicións antolóxicas que organizaron o Museo de Belas Artes de Bilbao en 2002 e o de Romero de Torres de Córdoba en 2003 contribuíron de xeito importante. No catálogo da exposición de Bilbao, Lily Litvak, comisaria da exposición, expón unha das claves da súa desvalorización:

Fue víctima de un paralelismo absurdo invocado con frecuencia; que la vanguardia en arte conlleva la vanguardia en política y por un movimiento inverso y simétrico, que el no optar por ella en arte, no puede sino anunciar y preparar la reacción en política y la adhesión a un régimen autoritario de derechas¹¹⁰.

Actitudes semellantes, froito dunha obvia descontextualización, veremos na crítica da obra de Asorey. Litvak ve a obra de Romero de Torres dende outro punto de vista:

el nuevo enfoque no tiene enlace con el costumbrismo, se desprende de los excesos descriptivos y anecdóticos decimonónicos y adopta un matiz internacional, cosmopolita y de aire muy contemporáneo¹¹¹

Esta autora relaciona ao pintor andaluz coas correntes simbolistas e remarca o estreito contacto entre Romero de Torres e Valle-Inclán tanto a nivel persoal pola admiración mutua que se profesaban como a nivel estético: Litvak constata como a súa pintura reflicte o ideal estético do escritor modernista:

¹⁰⁹ Bozal, Valeriano. *Historia del Arte en España*, ed. Itsmo, vol. II, Madrid, 1973, p. 107.

¹¹⁰ Litvak, 2002: 15

¹¹¹ Litvak, 2002: 64

Una de las constantes buscadas por la estética finisecular era la inmovilidad, el hieratismo de las figuras, que Romero de Torres adopta sistemáticamente. Como en la pintura primitiva, buscaba el pintor cordobés un tiempo fuera del curso del tiempo, sin dimensiones cronológicas, en el que no hay movimiento, sino la más absoluta quietud. Era la belleza que Ruskin había encontrado en Boticelli y que significaba “el desafío del tiempo a través del reposo”. Valle-Inclán que había elogiado la inmovilidad de las figuras de su amigo, expuso esa idea como su propio credo artístico en la Lámpara Maravillosa: ‘nuestros sentidos guardan la ilusión fundamental de que las formas permanezcan inmutables. Cuando no es advertida su inmediata mudanza, hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de durables, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al tiempo, la aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino’¹¹².



23. Francisco Asorey. *Lo Jondo*, escaiola pintada 1914, Museo de Pontevedra.

En liña con estas ideas Romero de Torres rexeitaba o impresionismo e a paleta de vivas cores e a súa pintura “de betún” alíñase coa chamada “España negra”. A polémica dualista da España branca/España negra empregouse para clasificar aos artistas hispanos de principios de século e servía para englobar por un lado aos artistas interesados pola luz e as cores claras, en liña cos impresionistas, e polo outro aos que preferían a paleta escura, ao xeito simbolista. As dúas

tendencias tamén estaban relacionadas cun predominio dos aspectos formais no primeiro caso e do contido no segundo. Naturalismo/luminismo fronte a Idealismo/simbolismo. Os pintores españois que representaban estes dous arquetipos eran Sorolla e Zuloaga.

¹¹²Litvak, 2002: 62

Lo Jondo, está inspirada seguramente no ambiente madrileño e na influencia das obras de Julio Romero de Torres. A imaxe é caricaturesca, na liña doutras obras deste autor nesta etapa como veremos, pero Asorey consegue unha expresión intensa. O guitarrista está representado como un “torero”, a “cantaora” ou bailarina, medio núa, con corpiño suxeito e que descubre un peito, apártase do home e no brusco movemento estende o seu mantón que derrama unha cunca de viño. Está moi ben conseguida a sensación de movemento das figuras e a sensualidade da escena, a expresión de rostros e mans, a forzada posición da muller e o entrelazado das pernas de ambas figuras. Creo que é a primeira vez e case a última que veremos un certo erotismo nunha obra de Asorey. A obra transcende a función menor, de “bibelot” que tiñan estas esculturas caricaturescas entre o público, Asorey fai unha obra de primeiro nivel.

A escultura debe aínda moito a unha concepción da forma con predominio da liña que vén do modernismo e ao resalte dalgúns puntos de vista, como pode ser o frontal ou o lateral, (ver imaxes primeira e segunda da composición seguinte). E o movemento das figuras repite os ritmos de influencia manierista que tamén se ven na pintura de Romero de Torres. Co tempo na obra de Asorey a forma irase afirmando fronte á liña.





24. Asorey en 1916, con sombreiro cordobés, probablemente en Madrid

A presenza en Madrid non impedirá que Asorey se traslade con frecuencia a Galicia por diversos motivos. A súa muller comentará nunha entrevista moitos anos despois (xa morto Asorey) que soía vir a Galicia, e , en concreto a Santiago, onde tiña unha irmá, nos veráns e nos invernos estaba en Madrid. Así o comenta a *Gaceta de Galicia*¹¹³ de Santiago: « *Salió para Madrid, el distinguido*

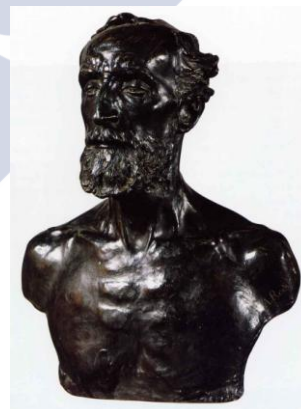
artista gallego... después de visitar nuestros principales edificios y hacer un estudio de los mismos ». Tamén tiña outra razón para ir con frecuencia a Galicia, tiña moza en Santiago. En Santiago sorpréndenlle fortemente dúas belezaas, a da súa futura muller Jesusa Ferreiro e as esculturas románicas da Catedral de Santiago, referencia

omnipresente en toda a súa obra posterior. Percibe ademais nestes anos unha pensión da Deputación de Pontevedra (de 1915 a 1919)¹¹⁴ que lle axudará sen dúbida a sufragar os gastos de residencia en Madrid.



25. [esq] Francisco Asorey. *Retrato do fotógrafo Enrique Guerra*, modelado en 1913, fundido posteriormente, col. particular, Cambados. Foto: M. Iglesias

26. [dta] Auguste Rodin, *Busto do escultor Jules Dalou*, 1883, Museo de Arte e industria de Roubaix



¹¹³ Gaceta de Galicia, 24-3-1916

¹¹⁴ Os pensionados da deputación de Pontevedra creáronse a partir de 1864 e a imitación do que facían outras institucións do Estado. Dende entón numerosos artistas galegos financiaron a súa estancia en Madrid ou noutros lugares como Roma ou París, con estas axudas. Asorey disfrutouna dende outubro de 1915 en que quedou vacante a do tamén escultor Fernando Campo e 1919 que xa se instala en Santiago. Outros artistas contemporáneos de Asorey bolseiros da Deputación foron: Carlos Sobrino, Manuel Quiroga (tamén se daba a músicos non só a artistas plásticos), o seu paisano Narciso Pérez, Carlos Maside etc. Véxase *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933*, Dep. de Pontevedra, 2003

Enrique Guerra foi un fotógrafo santiagués, bo amigo de Castelao ao que coñeceu en Compostela na súa época de estudante a punto de rematar a carreira de medicina e probablemente en relación a que E. Guerra era correspondente da revista Vida Gallega e Castelao empezaba a publicar as súas "viñetas" nesa mesma revista. O retrato reflicte claramente a influencia de Rodin, autor de referencia para todos os artistas desa época. O bronce reproduce o xeito de modelar a figura á maneira rodiniana, deixando ver as marcas dos dedos, facendo que o retratado saia da masa informe da base. Tamén sitúa ao retratado nun plano non frontal e a figura admite varios puntos de vista. O artista demostra o seu dominio do oficio ao conseguir un retrato fiel e con vida. A influencia de Rodin co tempo irá atenuándose e Asorey irá decantando o seu propio estilo. Hai similitudes entre esta obra e o retrato de *Jules Dalou* de Rodin e incluso poderíamos dicir que a concepción de Rodin é máis frontal, a escultura de Asorey é curiosamente máis “rodiniana”, xoga con máis puntos de vista.



Consérvase unha foto no arquivo da RAG na que se pode ver a Asorey modelando o bosquejo en barro do retratado. O noso escultor segue as técnicas escultóricas tradicionais que consistían en modelar primeiro as figuras en barro, normalmente ao tamaño da escultura final, a partir deste



obter unha escaiola, da que é posible facer un molde para a súa fundición en bronce como é neste caso; ou polo método “de puntos” reproducila en madeira, pedra ou mármore. Ese era o procedemento de traballo no obradoiro de Rodin, onde xa sinalamos como

27. Nas fotografías anteriores pódense ver os obradoiros de diferentes artistas da época: Asorey modelando o retrato de Enrique Guerra, unha discípula de Rodin retratando ao seu mestre e Mariano Benlliure traballando nun retrato.

artista só facía o modelado en barro, os seus numerosos colaboradores encargábanse de pasar a obra a materia definitiva. A escultura contemporánea rexeitará este xeito de traballar en favor da talla ou labra directa. Asorey sitúase nunha posición intermedia, segue a técnica tradicional pero el si dá persoalmente o acabado final á escultura, como teremos ocasión de comprobar.

Así describe Xoán Xesús González, escritor contemporáneo e amigo de Asorey, o xeito de traballar do artista na súa novela “A modelo de Paco Asorey” do ano 1933.

Paco, arelante, inqueda e inspirado, facía xurdir do barro louro o milagre dunhas formas humanas, dunhas liñas de muller plenas. Traballaba con denotable ansiedade, embebido polas liñas rotundas e perfectas da modelo fermosa. Os seus dedos longos, máxicos dedos de imaxineiro privilexiado, fundíanse no barro cal buzos nun mar misterioso en cuxo fondo procuraran un perdido tesouro. Pouco a pouco foi aparecendo do corazón daquel monte informe de terra parda a faciana de Lucinda con todas as súas encantadoras perfeccións. O barro semellaba doce, manseliño, case tenro diante da destreza técnica do artista ilusionado. Dixérase un barro sensitivo e arelante de caricias que lle tiveran prometido xa as santas mans do artífice compostelano¹¹⁵



28. Francisco Asorey, *Volta dun enterro*, 1916, escultura en paradoiro descoñecido.

Outra obra na que é posible ver a influencia do escultor francés é esta *Volta dun enterro*. Isto é o que di Otero Túñez sobre ela:

Presenta la típica pareja de sacristán y monaguillo regresando de la compostelanísima necrópolis de Santo Domingo. Lleva aquel el paraguas y la campanilla, mientras el chico carga con el estandarte de las ánimas. La diferencia de edades, de psicologías y de funciones queda bien subrayada, dentro de la característica unidad ambiental, que acrece el abocetamiento de la talla¹¹⁶.

Ter que valorar esta obra a partir dunha fotografía resta valor ao meu xuízo pero diríamos que se move aínda nos presupostos decimonónicos, parece que o autor volve atrás. O único novo (e xa non tanto á altura de 1916) é o tratamento da forma ao xeito rodiniano, pictórica, desfacéndose. Todo o demais é costumismo do s. XIX á maneira de Brocos: contraponer dúas figuras de diferentes idades que propicia o xogo de caracteres, recrearse nos

¹¹⁵ González, Xoán Xesús. *A modelo de Paco Asorey*. Vigo , Ed. Xerais, 2002. Novela orixinal de 1933 editada por Nós, Santiago

¹¹⁶ Otero Túñez, 1959: 95

detalles: roupas, adornos... E de novo temos un tema caricaturesco. De caricatura imos falar a continuación.



1.5 CASTELAO E A CARICATURA

O debuxo satírico ou caricaturesco colle forza en toda Europa no s. XIX paralelamente ao desenvolvemento da prensa, do sistema político parlamentario e o movemento obreiro. Francia é un dos referentes, con importantes artistas dedicándose a este xénero como é o caso de Daumier ou o gravador Gustave Doré. Outra referencia é Alemaña e o grupo de artistas que publica na revista satírica *Simplicissimus*. Co modernismo a caricatura collerá novo pulo en España, especialmente entre os artistas modernistas cataláns. Alí funda en 1908 o debuxante Feliu Elias “Apa” a revista *Papitu*, de orientación esquerdista e catalanista. Nela colaborarán artistas como Junceda, *Babel* (Xavier Nogués, Josep Aragay, *Pius* (Mariano Pidelaserra), Josep Mompou ou Juan Gris.

Estes artistas son os directos antecedentes de Bagaría ou Castelao. O xénero está en boga en toda Europa a principios do s. XX. En España o escritor e crítico de arte José Francés está facendo un esforzo por prestixiar este xénero artístico. En Madrid, en 1914 organiza o primeiro Salón de humoristas que contaba como precedente as exposicións celebradas anos antes na Sala Iturrioz por iniciativa do humorista Filiberto Montagud e na que xa expuxera Castelao. O espírito deste salón, que se celebrará anualmente, é difundir a obra dos artistas entre o público xeral e colaborar coa venda de obras. José Francés resaltará que a diferenza dos Salóns oficiais este non ten apoio institucional e non ten espírito competitivo xa que non concede premios nin medallas que poidan agravar aos artistas non premiados. Seguindo os pasos de José Francés outras exposicións se exhiben en diferentes lugares da península como o I Salón de humoristas de Barcelona que se celebra en 1916. Nestes salóns exhibese principalmente obra en papel pero non faltarán esculturas humorísticas. Atopamos numerosos escultores cultivando este xénero, tal é o caso do escultor vasco Moisés de Huerta, de Manolo Hugué, Pablo Gargallo ou os galegos Bonome, Compostela e Asorey.

Castelao pronunciou en Vigo unha conferencia sobre a caricatura en xaneiro de 1911 que logo publicouse na revista *La Temporada* do Balneario de Mondariz e na publicación satírica rianxeira *El barbero municipal*, relacionada co propio autor. O título da conferencia era « Algo acerca de la caricatura ». « *A conferencia de Castelao debe entenderse antes de nada como unha vindicación pública do carácter artístico da caricatura, e unha chamada de atención sobre a súa potencialidade como instrumento de revelación crítica da realidade a*

*un público masivo*¹¹⁷». E nesa conferencia Castelao afirma: «*De la verdad se nutre la caricatura. Y cuenta que yo profeso en toda su amplitud el principio escolástico: Verdad, Belleza y Bien son convertibles*¹¹⁸». E continúa:

la caricatura no consiste en exagerar los rasgos sino en hacer selección de los esencialmente expresivos... no exagera los defectos, ni los busca, ni mucho menos los pone donde no los hay. Solo dice la verdad... Para mí la caricatura es superior a la pintura, precisamente por el carácter reflexivo que antes le asignamos¹¹⁹.

Neste contexto hai que entender as obras que Asorey realiza nestes anos e que exhibe no Salón do seu amigo José Francés que daba a oportunidade ao artista, como dixemos, non só

de expoñer a súa obra e facerse coñecido senón tamén de vendela. E para un novo artista que empezaba a abrirse camiño na capital isto non era pouca cousa.



29. Francisco Asorey. *Cabaleiros negros*, 1915, Escaiola conservada pola familia de Asorey. Leva a inscrición: “*fíxeno en Compostela no ano santo de 1915*”. Existen varias réplicas en coleccións particulares en escaiola e madeira como a que se mostra a continuación. Foto: M. Iglesias

Cabaleiros negros ou Canónigos, representa a cinco cóngos composteláns paseando e discutindo, estes serían (segundo Otero) de esquerda a dereita. Jerónimo Coco Morante, Constante Amor Naveiro (en realidade

párroco de Sta María Salomé e non coengo), Claudio Rodríguez García, Manuel Caeiro Sobrado e separado do grupo Ángel Amor Ruibal.

Noutras versións en madeira (fig. 30), a escultura está policromada en negro con leves toques de vermello das cruces de Santiago, e leva na base os símbolos xacobeos da cruz de Santiago e a vieira. A escena recrea o ambiente compostelán, precisamente nun ano Santo.

¹¹⁷ Monteagudo, Henrique Limiar de Castelao, A. R., *Obra Completa*, vol. 4, ed. Galaxia, Vigo, 2000, p. 22.

¹¹⁸ Castelao, A. R. « Algo acerca de la caricatura» *Obra Completa*, vol. 4, Vigo , ed. Galaxia, , 2000, p. 118

¹¹⁹ Castelao, 2000: 120,128,131



30. Versión en madeira de Cabaleiros Negros

O escritor Xavier Bóveda no seu libro *De los Pazos Gallegos*, 1922, fai un glosario das obras de Asorey entre as que están esta, á que lle dedica este poema:

NEGROS CABALLEROS

El lugar, Compostela. Media tarde, la hora.
Doblan lentas campanas, bajo el cielo medroso...
Un presagio de lluvia en el aire, brumoso...
Se desliza una vieja, que, al andar, habla y ora.
En el cielo dormido su silueta decora
la gran mole cristiana. Hay como un achacoso
hondo peso de siglos. Misticismo saudoso...
Es invierno... El espíritu sintetiza otra aurora.
Una rúa sinuosa, que se extiende, rendida,
Soslayando una calle, bifurcando una salida...
En el todo-extatismo un algo hay que se anhela...
Cruzan varios canónigos –el andar lento y vago-
Portan todos al pecho roja cruz de Santiago...
Media tarde la hora. El lugar, Compostela¹²⁰

¹²⁰ Bóveda, X.. *De los Pazos Gallegos (versos de miedo y superstición)*. Ourense , Imprenta de La Región, 1922. Pax. 37.

O poema de Xavier Bóveda deixa ver ben o influxo simbolista da obra de *Bruges-la-morte*. E novamente citamos a *Lámpara maravillosa* de Valle que fala tamén de Santiago e



31. *Mestre de Platerías, O rei David e Eva, s. XII, Fachada sur da Catedral de Santiago.*

vai na mesma liña: « *En esta ciudad petrificada huye la idea del tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña... Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso*¹²¹ ».

Otero¹²² relaciona a obra con Rodin e os seus *Burgueses de Calais* pero o espírito desta escultura está moi lonxe do patetismo da escultura de Rodin. As figuras teñen os perfís algo indefinidos e as roupas con liñas ondulantes e nerviosas que falan dunha influencia modernista, pero o contraste entre o primeiro e o segundo cóengo, longo e encurvado un, pequeno e gordecho o outro ten un aire costumista e ata cómico que

nada teñen que ver coa obra de Rodin; Lembremos ademais que Asorey presenta o grupo a un dos Salóns de Humoristas de Madrid, organizados polo seu amigo, o crítico José Francés. É unha obra caricaturesca. Atopo máis acertada a relación que fai López Vázquez¹²³ coas esculturas do Mestre de Praterías da Catedral de Santiago, especialmente no que se refire aos pregues das roupas.

Hai na obra un bo estudo das expresións das figuras e unha equilibrada composición. O primeiro cóengo da esquerda, destaca pola súa altura, a igual que o último, pero as expresións son contrapostas, un aparece de costas como anoxado co grupo o outro serio e digno que hai quen o relaciona co feito de representar ao gran intelectual galego Amor Ruibal. Os dous cóengos do centro murmuran.

Como xa dixemos a obra presentouse ao Salón de humoristas de Madrid de 1916 e máis tarde á Exposición de Arte Rexional galega da Coruña de 1917 e á exposición de Arte Gallego en Bos Aires de 1919.

¹²¹ Valle Inclán: 1974: 95

¹²² Otero Túñez, 1959: 96

¹²³ López Vázquez, José Manuel, « Os escultores do 16 » en *Proxecto Galicia* de Hércules edicións, volume XV. Arte Contemporánea. A Coruña, 1995



32. Francisco Asorey. *Retrato de Castelao*, Museo Carlos Maside, Cerámica Celta (1927-1930). Creo que a copia foi feita seguindo o modelo de 1916. Na base pon « A Castelao »

El Progreso, de Pontevedra¹²⁴, comenta que se exhiben no escaparate da « Maison Blanche » o grupo « Los Caballeros negros » e un retrato en relevo de Castelao, que debía ser similar a este (fig. 32) de cerámica, conservado no Museo Carlos Maside. Trátase doutra incursión de Asorey no campo da caricatura.



33. Francisco Asorey, *Rezos de Beatas* (tamén chamada *Devotiñas*). Fotos: Museo de Pontevedra

A primeira escaiola de *Rezo de beatas* é de 1917, foi presentada á exposición de Arte Galega da Coruña de 1917, ao Salón de humoristas de Madrid de 1918 e á Exposición de Bos Aires de 1919, fixéronse varias réplicas. Tiña unha inscrición ao pé: « fíxeno en Compostela onde se fala rezando ». A obra que se ve aquí consérvase no Museo de Pontevedra, é de madeira de castiñeiro e foi propiedade do empresario galeguista Álvaro Gil, é de 1933 e leva a inscrición: “Pro Álvaro Gil, seu irmao F. Asorey, 1933”.

Novamente temos una peza inspirada no ambiente compostelán (como os Cabaleiros negros) que tamén será presentada a un salón de humoristas madrileño. A expresión das figuras de mulleres, ten un aire caricaturesco, son seis mulleres tres a cada lado do santo apóstolo, copia do que preside o altar maior da Catedral de Santiago. Unha vez máis Asorey

¹²⁴ El progreso, 8-2-1916

xoga co contraste nas expresións, á esquerda unha muller axeonllada reza, outra sentada mira cara a nós con ollos de “curuxa”, e apoiase nun bastón en T (ou tao) como o de Santiago peregrino do Pórtico da Gloria, a muller da parte superior bica o manto do santo e así esconde a cara. No lado dereito, abaixo aparece una muller sentada no chán como se estivese pedindo e arriba dúas rexoubando. Repítese o xogo de pregues nas roupas que vimos nos cabaleiros e os símbolos xacobeos na base. Os ritmos dos pregues son semellantes aos que Asorey fai para a portada do libro do Fidalgo e teñen un sabor malsán do expresionismo modernista, coma no grito de Munch. E esta vez si coincidimos con Otero en que hai similitudes na posición das figuras con diversos tímpanos santiagueses nos que se representa a epifanía (ou adoración dos magos) como o da igrexa de Sta María do Camiño, a de S. Bieito do Campo que reproducimos abaixo.

A escultura ten incrustacións en madeira de buxo máis clara no bastón e nas vieiras e tamén puntas de cravos que se repetirán en outras obras posteriores de Asorey que poden recordar tanto á tradición da imaxinería barroca como á mestura de materiais da escultura contemporánea. A escaiola orixinal é de 1917 pero esta copia en madeira foi feita en 1933, cando xa Asorey tiña ben ensaiada a realización de engadidos metálicos na escultura (ver obras en madeira dos anos 20) que axudan aquí a completar a obra, pero que probablemente non existían na obra primeira.



34. Portadas compostelás con representacións de epifanías, [esq] S. Bieito do Campo e [dta] Sta María do Camiño que poden recordar algo á disposición das figuras de Rezo de Beatas. Fotos: M. Iglesias



1.6 OS ENCARGOS

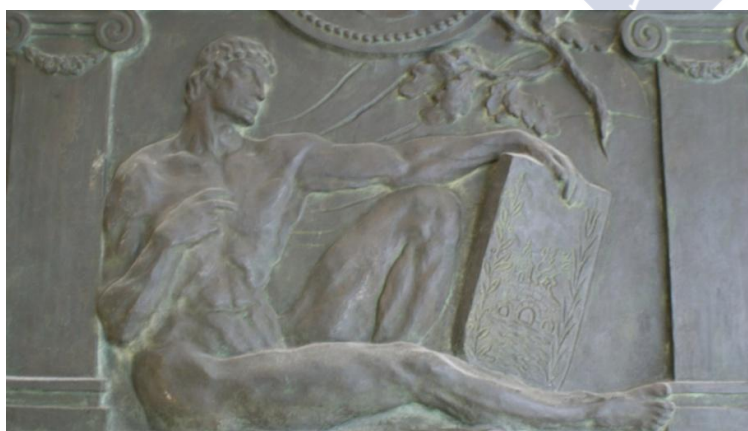
Como en moitos artistas, tamén en Asorey imos atopar unha diferenza notable na calidade ou máis ben na concepción da obra, si se trata de obras de encargo, onde hai que facer o que o cliente pide ou si estamos ante outras que o autor presenta a certames artísticos. Neste caso ten máis liberdade, arrisca máis plasticamente e normalmente consegue máis expresividade. A serie de obras que veremos a continuación corresponden ao primeiro grupo.



35. Francisco Asorey. Lápida en bronce de José Ramón Bugallal. Fotos: M. Iglesias

Asorey recibe o encargo de dúas lápidas en honra de José Ramón e Isidoro Bugallal. O encargo destas dúas lápidas debe estar en relación coa morte de Isidoro Bugallal acontecida en 1914. A vila de Ponteareas, de onde eran orixinarios, debeu encargar entón estas placas en honra de Isidoro e do seu pai José Ramón. Os Bugallal, familia orixinaria de Ponteareas, tiveron un posto relevante na vida política de Ponteareas e de

Galicia, moitos ostentaron o posto de alcalde da vila, e tamén a nivel provincial onde controlaban os votos no corrupto sistema político do s. XIX español. Chegaron a levar o título de Condes de Bugallal e tiveron una gran presenza tamén na política madrileña, en algún caso como ministros, sempre dentro da órbita do Partido Conservador.



José Ramón Bugallal foi notario, alcalde de Ponteareas, Deputado a Cortes en 1969 e Gobernador Civil de Ourense. Leva a seguinte inscrición: «A José Ramón Bugallal 1818-1891».

Destaca o clasicismo da obra. O retrato do homenaxeado aparece pechado nun medallón, baixo el unha figura alegórica, espida, de aire clasicista que sostén una placa que leva gravado o escudo de Ourense,



probablemente en relación co cargo de Gobernador desta provincia que ostentou o retratado. Enmarcan as figuras unhas columnas xónicas. Fronte ao espírito clasicista que anima a obra aparece o detalle curioso de colocar unha pola e follas de carballo, quizais un detalle galaico ao clasicismo da obra, a *Forza* fronte a *Graza*, Atlántico e mediterráneo contrapoñéndose. Destaca a calidade do relevo da figura alegórica que recorda un pouco na posición ao Adán da Capela Sixtina de Miguel Anxo, autor de referencia constante como veremos, na obra de Asorey.



36. Francisco Asorey. *Lápida conmemorativa de Isidoro Bugallal*. Fotos: M. Iglesias

Isidoro Bugallal era fillo do anterior, foi avogado e deputado provincial, trasladouse a Madrid en 1893 para ocupar a praza de rexistrador da propiedade, foi tamén

elixido deputado por Pontevedra e Ourense.

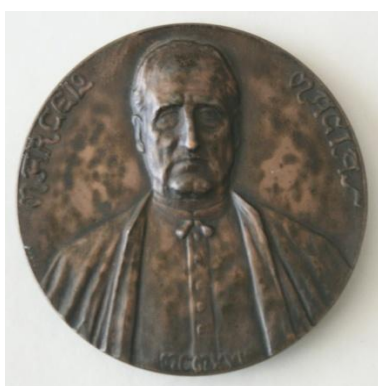
Está feita en bronce, leva a inscrición “A Isidoro Bugallal, MDCCCLIV-MCMXIV” é dicir as datas de nacemento e morte: 1874-1914. A placa ten un aire art-decò, na simetría, nos elementos xeométricos e nas grilandas. Asorey recorre de novo á utilización de figuras alegóricas, de aire clasicista, neste caso un home espido á esquerda e una muller co seu fillo á dereita.





37. Metopa VIII do lado sur do Partenón

No caso da muller a inspiración en obras de Miguel Anxo como a Virxe da escaleira ou a Virxe de Bruxas creo que é evidente. E no caso da figura masculina os escravos de Miguel Anxo ou as metopas do Partenón puideron servir tamén de referencia a Asorey.



38. Francisco Asorey. Medalla de homenaxe a Marcelo Macías. 1916. Fundación Vicente Risco de Allariz, Foto: M. Iglesias

Pertencen a estes primeiros anos unha serie de medallas conmemorativas das que só fun quen de localizar unha. Trátase dunha medalla conmemorativa que se realizou por subscrición popular con motivo da homenaxe ao ilustre escritor ourensán, Marcelo Macías. Esta homenaxe tivo

lugar o 23 de xaneiro de 1917. Varias familias ourensás conservan copia da medalla. A Fundación Vicente Risco conserva un exemplar. Está feita en bronce, mide 16 cms de diámetro, no anverso aparece o retrato do personaxe coa inscrición “Marcelo Macías MCMXVI”. No reverso aparece o arco central do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago, pero cun pantocrátor representado máis ao xeito románico: bendicindo e co libro, non mostra as chagas coma o do Pórtico. A ambos lados leva a inscrición “Orador” e “Polígrafo” . Os cambios respecto á iconografía do Pórtico quizais se expliquen pola necesidade de reafirmar as virtudes do homenaxeado de orador, (xesto retórico da man) e polígrafo (libro).

Están en paradoiro descoñecido outras dúas medallas, das que falaremos a continuación. Foron feitas polos mesmos anos. A medalla do exército leva a Santiago a cabalo co escudo da cidade. Trátase dun Santiago moi similar ao do tímpano que representa a batalla de Clavijo na catedral compostelá. No reverso aparecen dúas figuras femininas,

alegorías da paz e a xustiza que levan símbolos como a oliveira, a espada e a balanza, acompañados da inscrición «*justitia et pax osculatae sunt*».



39. Francisco Asorey, *Medalla do exército, 1917*. Bronce, datada no anverso, “*Compostela, agosto, 1917*” (en romanos). Fotos: Mundo Gráfico, nº 321, 19-12-1917

A medalla do padroado da caridade fíxose como homenaxe aos exploradores, que chamamos hoxe scouts ou boy Scouts e que destacaron especialmente colaborando na mortífera epidemia de Gripe de 1918. No reverso aparece unha figura feminina simbólica, *Charitas*, moi similar á que fai en 1917. A medalla apareceu reproducida nun exemplar da revista *Vida Gallega* (nº 130, 31-7-1919).



40. Francisco Asorey, *Medalla do padroado da caridade, 1918*. Bronce. Anverso inscrición: “*El patronato de la caridad a los exploradores. Epidemia de 1918*”, reverso “*Charitas*”. Fotos: Otero Tüñez, 1959

1.7- CARA UNHA ARTE GALEGA, AS EXPOSICIÓNS REXIONAIS

Ramón Villares ten sinalado o papel xogado polas Exposicións Nacionais de Belas Artes (a imitación dos Salóns franceses) na construción política de España: a Arte contribúe á construción nacional. Álvarez Junco resaltou a influencia dos gobernos liberais na construción da “Nación Española”, idea basicamente desenvolvida durante o s. XIX e a partir dos acontecementos do 1808 e apoiándose preferentemente neste feito histórico da invasión estranxeira da península. A creación das reais academias, incluída a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, axudaron ao proceso. É precisamente esta academia a que empeza a organizar as Exposicións Nacionais, a primeira foi en 1856.

En aquela exposición inicial ganó la primera medalla el Don Pelayo en Covadonga, de Luis de Madrazo, y el éxito del certamen fue tal que se repitió a partir de entonces con periodicidad bianual. En vez de hacer una convocatoria abierta, con libertad de temas, la Exposición se tomó en serio el adjetivo de nacional y potenció abiertamente la historia patria, tanto en la orientación de los asuntos a tratar como en la cuantía de los premios. Los cuadros galardonados, durante todo el resto del siglo, fueron en más de la mitad de los casos de carácter histórico¹²⁵

Algo similar pero sen o apoio dun aparato estatal detrás vai acontecer en Galicia. Os nacionalistas galegos (como tamén o farán vascos e cataláns), entenderon que o desenvolvemento dunha arte galega podía contribuír á conformación da Nación galega. Antón Villar Ponte critica duramente a autoras como Emilia Pardo Bazán e a suposición de que en Galicia non había pintores porque isto era patrimonio das terras con sol: « *A condesa de Pardo Bazán falaba c’os óllos no pretérito, allea ás fondas sorpresas do porvire. Allea, ben allea a que ela mesma ós poucos anos tería de inaugurar unha notabre Exposición d’Arte Galega na Cruña* ¹²⁶ » (refírese á de 1917). Villar Ponte achacaba a pretendida inexistencia de pintores en Galicia ao centralismo:

Todo se relaciona no que fai ós problemas da nosa Terra. Galizia non dou pintores, por mor da escravitude moral e material a que nos tén levado o centralismo. Porque efecto do centralismo caíramos no rebaixamento máis fondo da núa persoalidade en todol-os ordes.

Na mesma liña atópase Castelao. Critica a formación dos artistas nas escolas de arte e o feito de que unha formación demasiado académica fai morrer o espírito orixinal dos artistas. En moitos casos esta aprendizaxe faise lonxe da terra, grazas ás pensións de Concellos e

¹²⁵ Álvarez Junco, J. *La idea de España en el s. XIX*, ed. Taurus, Madrid, 2009, pax. 251

¹²⁶ Villar Ponte, Antón. « Da paisaxe e a pintura en Galizia », revista *Nós*, 31-1-1921, ed. Facsímil, ed. Galaxia, Vigo, 1976.

Deputacións que apenas chegan para a mantenza dos bolseiros e serven para seren formados nunha tradición allea e castrante: « ... e despois nas escolas iñan deixando a súa ialma nos estudos para rematar en virtuosos do aceite de liñaza ou virtuosos do xeso ou compoñedores de polcas para bandas...¹²⁷ ». Pregúntase se non sería mellor que se destinasen estes cartos á creación de escolas de arte en Galicia. Tamén culpa Castelao ao centralismo da inexistencia dunha arte galega, unha arte orixinal, non por galega menos universal e que é posible facer aquí « *temos un paisaxe noso? Pois logo podemos ter personalidade, o noso paisaxe é orixinal? Pois logo nós podemos ser orixinais*¹²⁸ ». E vese nos seus escritos o obxectivo artístico sempre imbricado no proxecto político, un non é posible sen o outro:

Somente nunhas cortes verdadeiramente galegas, homes desleigados de política centralista española, traballarían a eito polo conqwerimento dun Arte que sendo moi galego sería tamén moi universal.¹²⁹

Autores alleos á ideoloxía nacionalista como Estevez Ortega¹³⁰ empezan a falar tamén dunha “Escola Galega” que el pensa que se inicia en Santiago coa Exposición Rexional de 1909 e continúa na do Centro Gallego de Madrid en 1912 e logo en Coruña (1917 e 1923), Bos aires (1919), Vigo (1924) e Madrid (1928). Artistas, nacionalistas e rexionalistas, prensa e crítica artística, todos puxeron o seu grao de area para o desenvolvemento das exposicións.

A Exposición Rexional Gallega foi inaugurada en xullo de 1909 coa presenza do rei Afonso XIII. Non se trataba só dunha exposición artística senón unha versión rexional das grandes exposicións de arte e industria, que se facían a xeito de exhibición, promoción e orgullo do que o progreso industrial trouxera ás sociedades contemporáneas. Algún artista con renome, como Sotomayor rexeitou acudir e as crónicas de prensa falan do desgusto dos artistas que participaron. Repartíronse numerosas distincións, diferenciando medallas de ouro e prata, pero vendo as listas dos numerosos premiados deberon ser poucos os artistas que quedaron sen diploma. Nesas mesmas listas de galardoados figuraban mesturadas os nomes tanto de artistas como de artesáns, comerciantes ou industriais que tamén asistiron cos seus produtos.

¹²⁷ Castelao, A.R. « *Arte e galleguismo* » Conferencia lida na inauguración da exposición de Imeldo Corral, A Coruña 25-10-1919 en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo IV, pax. 133.

¹²⁸ Castelao, A.R., 1919: 138

¹²⁹ Castelao, A.R., 1919: 156

¹³⁰ Estévez Ortega, E. *Arte gallego*, Barcelona , ed. Lux, 1930

Los artistas Gallegos quedaron un poco descontentos de la exposición de Santiago. Es cierto que se habían repartido distinciones en abundancia, pero disminuía bastante el valor de ellas el hecho de que se hubiesen concedido análogas recompensas a los artículos alimenticios que figuraban en los pabellones inmediatos. Así, el entusiasmo de los agraciados no fué muy grande y aun lo fué menos cuando se supo que se había hundido parte del pabellón de la exposición y cuando los cuadros llegaron al poder de los expositores graciosamente cubiertos de moho¹³¹.

Pero pese as deficiencias o interese por ir construíndo un proxecto de arte rexional estaba presente. Dende a revista *Vida Gallega* facíase un chamamento aos artistas para romper o prexuízo existente de que non era posible unha pintura galega porque as “brumas”, “escuridades”, “tonalidades grises” da nosa paisaxe entristecían aos pintores:

Aprovechemos esta ocasión para estimular á los jóvenes pintores gallegos,-que son quienes pueden revolucionar las costumbres artísticas y matar la tradición funesta- para que consagren al país donde nacieron todos sus entusiasmos y todos sus amores, para que lo reflejen en sus cuadros, para que levanten el edificio de la pintura regional¹³²

A experiencia de 1909, pese ao descontento creado, serviu de acicate para que un grupo de artistas galegos residentes en Madrid¹³³, contando co patrocinio do Centro Gallego na capital e o entusiasmo de Basilio Álvarez e Aurelio Ribalta, se decidiran a organizar unha nova exposición que compensara as deficiencias sufridas na anterior. Na carta enviada aos artistas para animalos á súa participación dicíase o seguinte:

Muy señor nuestro: El arte gallego, huérfano de la protección y del estímulo á que tiene derecho por su historia y por el mérito de aquellos que actualmente le cultivan, atraviesa una época en que la indiferencia de todos le hace aparecer como algo sin vida y sin prestigio. Moviéndonos el afán de coadyuvar á su desenvolvimiento y progreso, pensamos que nada mejor que la unión de sus cultivadores, y, como primer paso para tan beneficiosa empresa, hemos creído oportuno celebrar en esta corte, una Exposición de Pintura que venga á ser, dicho sea más modestamente, una agrupación de obras inspiradas en la tierra y en las costumbres de Galicia¹³⁴

Encargouse Antonio Palacios da instalación e decoración das salas. Distribuíronse as obras en catro salas. A máis grande dedicouse integramente a paisaxe, estaba presidida por un retrato de Emilia Pardo Bazán. Decidiuse dedicar unha das salas “aos precursores” con artistas galegos xa falecidos como Jenaro P.Villamil, Ovidio Murguía, Parada Justel... E esta vez non faltou Sotomayor pese a estar nestas datas residindo en Chile, Antonio Rey Soto

¹³¹ *El Correo Gallego* de Ferrol, fai unha crónica do 2º Salón Ferrolano de Pintura de 1922 referíndose tamén ás exposicións de arte galega anteriores. 27-8-1922.

¹³² *Vida Gallega*, agosto 1909.

¹³³ Cítase na prensa a Canitrot, Carlos Sobrino, Castelao, Bello Piñeiro ou Seijo Rubio

¹³⁴ *Vida Gallega*, nº 35, 1912

encargouse de traer os cadros que se exhibiron. Tampouco faltou Asorey que residía neses momentos en Madrid. Expuxo varios xesos. Pasar a materiais máis nobres estas imaxes non estaba ao alcance da economía do artista neses momentos, que sobrevivía en Madrid cos froitos do seu traballo (seguramente aínda escasos) e unha bolsa da Deputación de Pontevedra.

A prensa madrileña dá conta do éxito da exposición:

Esta iniciativa de una Exposición de pintura regional gallega, nunca hasta la fecha intentada, ha tenido el feliz éxito que merecía y es seguro que será brillante comienzo de una serie de certámenes análogos, que pondrán el nombre de Galicia a la altura que merece en las regiones del Arte¹³⁵.

O artista Manuel Bujados fai unha crónica para a revista Arte Español na que fala dunha “naciente escuela gallega”¹³⁶.

A culminación neste proceso de afirmación e creación dunha escola artística galega prodúcese ao meu xuízo coa exposición da Coruña de 1917. Outras exposicións viñeron despois pero non aportaron nada novo ao que se mostrou nesta¹³⁷. Non é casual que coincida no tempo co xurdimento das *Irmandades da Fala* que Antón Villar Ponte acababa de fundar, tamén na cidade da Coruña, en maio de 1916. A reivindicación da lingua ía acompañada dunha reivindicación da arte galega. Tamén acontece en 1917 que os nacionalistas acadan representación nas eleccións. Lois Porteiro Gareá, fundador da Irmandade da Fala de Santiago é elixido concelleiro por esta cidade nas municipais dese ano. O nacionalismo galego atopábase no seu punto álxido, tanto na esfera política como cultural, cheo do entusiasmo dos primeiros momentos cando aínda as diferenzas non tiñan aparecido, agrupando sen fisuras a rexionalistas, autonomistas e arredistas. Importantes acontecementos coinciden neses anos: fúndase o xornal voceiro das irmandades, *A Nosa Terra*, créase o “Conservatorio Nacional” a semellanza da experiencia irlandesa. Ramón Cabanillas, *o poeta de raza*, publica en 1915 *Vento Mareiro* e en 1917 *Da Terra Asoballada*, o seu libro de poemas máis célebre, e tamén o máis combativo. En novembro de 1918 ten lugar a I Asemblea Nacionalista de Lugo da que sae un manifesto que constitúe a base programática do nacionalismo galego ata a Segunda

¹³⁵ Blanco y Negro, 19-5-1912

¹³⁶ Arte Español, nº 2, mayo de 1912.

¹³⁷ « coidamos en xeneral que esta Exposición non chega a se lle igualar â celebrada no ano 17. N'alguns expositores atopamos que en troques de ir para adiante, camiñan para atrás e non paseniñamente ». *A Nosa Terra*, 12-9-1923 sobre a exposición de arte galega da Coruña de 1923.

República. Ramón Cabanillas, asistente á Asemblea escríbelle ao seu amigo Raimundo Riestra unha entusiasta carta na que dá conta dos temas tratados na asemblea, onde non faltou unha proclamación, entre outras moitas, da soberanía estética de Galicia:

Veño de Lugo e aínda traio nos beizos a mel da fala barbullada a cotío os catro groriosos días da asemblea nazonalista. Non eramos moitos nin sonados, nin tíñamos de certo, esa sabencia brincadeira, decorativa, de foguete, dos homes feitos nese Madrí esbardallante i atronador ós que o centralismo falangeiro pendurou do pescozo unha campana choca, mais ¡si vosté vira a xentileza, que corazóns sangrantes, que almas acesas! ¡si se deran conta por esas terras de que maneira latexaban aqueles oitenta corazóns galegos!.
Procuramos a soberanía estética de Galicia, postos de xeonllos, non soio diante o tesouro dos nosos moimentos, sinón ó par, do milagre dos nosos paisaxes...¹³⁸

Non é allea a todos estes acontecementos e ao ambiente “nacionalista” a celebración desta exposición de 1917. A comisión organizadora que seleccionou as obras estivo composta polos pintores Soutomaior, Lloréns e Seijo Rubio e polo arquitecto Antonio Palacios. A exposición celebrouse no Palacio Municipal da Coruña de María Pita, de recente construción e que se inaugurou con ela. No acto de inauguración falaram Emilia Pardo Bazán, en representación do Ministro de Instrución Pública e José Francés, probablemente o crítico de arte máis afamado nese momento nos círculos madrileños. Tamén falaram Antonio Palacios e Ángel del Castillo, Francés comenta que asistiron máis de 50 artistas que exhibiron sobre 300 obras de pintura, escultura, gravado, caricatura e industrias artísticas. E está de acordo coa existencia dunha arte galega:

puieron la crítica y el público apreciar hasta qué punto el arte gallego se encuentra bien definido y capacitado para señalar un ciclo en la historia del arte español contemporáneo. Hube de expresar en la conferencia que bondadosamente me encomendó la Comisión organizadora, y que fué la segunda de la serie inaugurada por la condesa de Pardo Bazán, mi convencimiento de que así como en otro tiempo llegaban de Levante las normas pictóricas y las cánones estéticos tenidos por irrefutables y únicos, son ahora los artistas del Norte los definidores del arte contemporáneo. Vascos y gallegos inician la renovación saludable, señalan las futuras rutas¹³⁹.

E fai a seguinte crónica sobre as obras expostas de Asorey:

Francisco Asorey, apegado a su tierra, hallando en ese Partenón del arte románico, como llama la condesa de Pardo Bazán al Pórtico de la Gloria, la norma de su integridad estética; Francisco Asorey está consubstanciado con su tierra, y con los ejemplos escultóricos y arquitectónicos que Galicia le ofrece. Es, acaso, el más expresivo, desde luego el más esencialmente gallego de los escultores actuales. ¡Cuánta grandeza conceptiva y cuánta expresión rítmica tienen esas estatuillas del joven escultor! ¿Cómo vacilar un solo instante en

¹³⁸ Cit. Por Iglesias Baldonado, M. *Ramón Cabanillas Enríquez, Biografía en imaxes*, Cambados, edita Candeia, 2008, pax. 49.

¹³⁹ Francés, J. « Exposición de arte gallego », Nuevo Mundo, 21-9-1917

cambiar muchos de los monumentos recientemente erigidos en Galicia y obra de artistas no gallegos, por estas figuras tan características, tan empapadas de románico galicismo y sano vigor, que va modelando Francisco Asorey a la sombra de la incomparable e inmortal Compostela¹⁴⁰

Consérvase unha foto da xornada de inauguración.



41. Fotografía conservada no Museo Carlos Maside de Sada, coa que aparece o seguinte texto: “Exposición de Arte Galego no Axuntamento da Coruña en 1917”. De esquerda a dereita de pé: Alfredo Tella, Manuel Abelenda, Alejandro Barreiro, Carlos Sobrino, Antonio Palacios, José Seijo Rubio, Sotomayor, Lloréns, Castelao, Concheiro, José Francés, Emilio Madariaga (co chapeu nas mans) e González del Villar, hai dúas persoas sen identificar. Sentados: Sra de Francés, Condesa de Pardo Bazán e Puga (“Picadillo”), alcalde da Coruña.

¹⁴⁰ Revista El año artístico, 1917, Madrid, p. 362. Disponible en http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/publicaciones/listar_numeros.cmd?submit=Buscar&busq_idPublicacion=12&busq_anyo=1917&submit=Buscar [23-2-2015]



ESCULTURA	

ASOREY, (D. FRANCISCO)	
Santiago	
250	Rezos de Beatas (grupo).
251	Negros Caballeros (ídem).
252	El Altar de la Forma (ídem).
253	Lo Jondo (ídem).
254	Castelao (caricatura).
255	Relicaria (busto).
256	Tránsito (ídem).
257	O Campo (relieve).
258	Deseo (ídem).

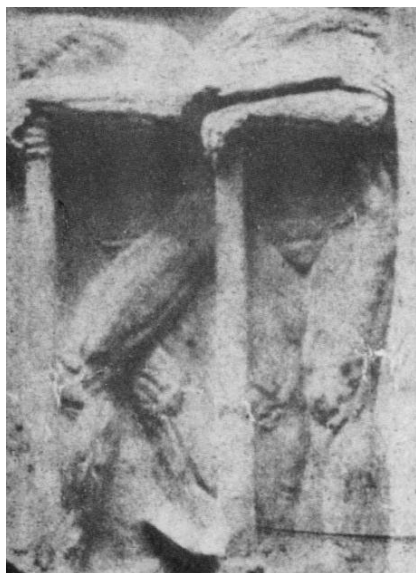
42. [esq] Portada do Catálogo da exposición de Arte Gallego de 1917, A Coruña. [dta] relación de obras presentadas por Asorey. Museo do Pobo Galego. Fotos: M. Iglesias

Asorey presenta a esta exposición as obras relacionadas arriba, moitas delas están hoxe en paradiro descoñecido.



43. Vida Gallega, 1-5-1918

A revista Vida Gallega publica o 1 de maio de 1918 esta imaxe. Nela aparecen algunhas das obras que se exhibiron na Coruña. Salvo Rezo de beatas, as outras catro obras están en paradiro descoñecido. Polas súas temáticas e tratamento quizais as poidamos emparellar. Por un lado estarían os relevos reproducidos a continuación.



45. Francisco Asorey. [esq] *Deseo* e [dta] *O campo* Paradoiro descoñecido

Nos dous casos aparecen os corpos espidos dun home e unha muller, en *Desexo* son compañeiros no amor, no *Campo*, no traballo. Asorey está experimentando. Ensaia cos nus, que non é o que máis lle gusta segundo deixou dito nunha entrevista en 1922 : « *Todas las figuras [...] –me dice Asorey–*

están sin brazos. No son anatómicas. A mí no me gusta el

*desnudo. Es muy difícil “tratarlo” y pocas veces “sale” bien*¹⁴¹ » Investiga tamén coa adaptación da figura ao marco, en liña co que está vendo na escultura románica compostelá. Busca os seus modelos no primitivismo, non no Mediterráneo como os seus contemporáneos noucentistas, senón no románico. E a busca do primitivo quizais lle leva a deformar a figura ao xeito expresionista, algo que estaba tamén nos escultores modernistas que na busca por

conseguir transmitir emocións acaban forzando a liña. A lectura iconográfica destes dous relevos podería estar tamén (dadas as influencias do románico) nunha representación da expulsión do paraíso, serían polo tanto Adán e Eva, a expulsión e a redención do pecado polo traballo.



44. [esq] Aristide Maillol, *Le désir*, 1908, Museo de Orsay. [Dta] Antoine Bourdelle, *La Danse*, 1912, Museo Bourdelle de Paris

¹⁴¹ ORTIZ NOVO, “Artistas mozos, Asorey”, El Compostelano, 21-11-1922

Na fig. 44 aparecen dous relevos de Bourdelle e Maillol con tratamentos e temática similar. O primeiro de Maillol, *Le désir* e o segundo de Bourdelle, *La Danse*. O de Maillol é máis volumétrico o de Bourdelle máis de liñas. Asorey móvese entre os dous.

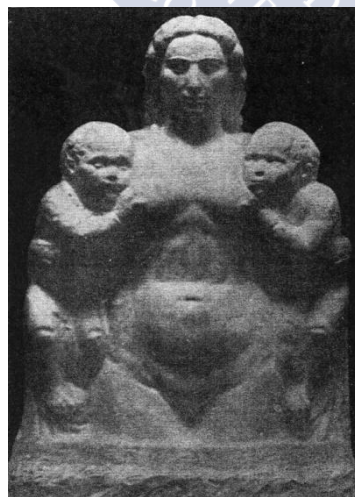


POBRES

Por Asorey.

46. Francisco Asorey, Ilustración que aparece no libro de Alejandro Barreiro, *Del Arte Gallego*. Prólogo de Antón Villar Ponte, Exposición Rexional, A Coruña, 1917.

No libro de Alejandro Barreiro sobre a exposición de 1917 aparece unha ilustración cun debuxo de Asorey no que é posible ver outro exercicio de investigación do artista en torno ao nu que ao que se ve, é algo que lle preocupa tamén neste momento. Aparece tamén por detrás un capitel ao xeito románico e unha pequena imaxe na esquerda que ten similitudes co Santiago peregrino do Pórtico da Gloria.



47. Francisco Asorey [esq] *Mater* e [dta] *Charitas*, 1917, paradoiro descoñecido

Os outros dous relevos que aparecen na foto de Vida Gallega (fig. 42) son *Mater*, que reflicte de novo e máis claramente a influencia do románico compostelán e en concreto o Pórtico de Praterías da Catedral de Santiago. Tendo en conta que nese pórtico hai tamén unha representación da expulsión do paraíso quizais sexa atinada a interpretación iconográfica que din dos relevos anteriores. E a outra é *Charitas* ou *fecundidade*, que recorda máis ás

mulleres mediterráneas da escultura catalá noucentista. Esta última obra será reproducida posteriormente na Cerámica de Pontecesures, da que falaremos máis adiante.

No libro de Alejandro Barreiro sobre a exposición da Coruña atopamos tamén referencias ás obras expostas por Asorey. O xornalista comenta que Asorey está nunha época de transición e aconséllalle que non se limite aos temas humorísticos e cualifícao como « *el más característicamente gallego de nuestros escultores* »¹⁴². Aporta Barreiro unha testemuña directa do que foi a exposición e dá ademais datos sobre obras de Asorey expostas que hoxe están perdidas e das que non temos ningunha outra referencia:

Todo acusa al artista con verdadero rango de tal, pero le preferimos en “Beneficiado”, en “Relicario”- trasunto interesante de la cabeza de Santiago que guarda la basílica santiaguesa-, en “Tránsito”- tal vez un síntoma del estado de ánimo de Asorey- y en los mismos bajorrelieves “Deseo” y “O Campo”[...] la cabeza del clérigo, en yeso patinado, tiene un intenso carácter legendario y llama justamente la atención [...] En “Rezcos” y “Caballeros negros” así como “Altar de la forma”, “Lo jondo” y la caricatura de Castelao –la otra tendencia- nos gusta mucho también pero la admiramos y aplaudimos con los temores y las reservas antedichas¹⁴³



48. Portada de A Nosa Terra, 30-11-1917, aparece reproducido o poema de Eladio Rodríguez adicado a Asorey.

Remarca nese texto o momento de transición en que (na súa opinión) se atopa Asorey, (eu o penso tamén). As obras expostas corresponden claramente a dous grupos, un é o grupo das obras caricaturescas (que son anteriores cronoloxicamente e xa foron expostas case todas): *Rezcos*, *Caballeros*, *Altar de la forma*, *lo Jondo* e *Castelao* e o outro grupo: *Beneficiado* (que non figura na relación do catálogo oficial), *Relicario* (relacionada coa figura de Santiago da Capela das Reliquias da Catedral compostelá?), *Tránsito*, *Deseo* e *O Campo* semella ser no que Asorey está investigando neses

momentos. A caricatura e o predominio da liña de influencia modernista deixa paso ao influxo da escultura románica e a preocupación pola forma. Asorey está buscando o seu camiño e ese camiño móstrallo a escultura románica da Catedral de Santiago.

¹⁴² Barreiro, A. *Del arte gallego*, prólogo de A. Villar Ponte, A Coruña, imprime La Voz de Galicia, , 1917, pax. 179.

¹⁴³ Barreiro, 1917:181

Na figura anterior aparece o poema dedicado a Asorey, do escritor Eladio Rodríguez, que foi secretario e presidente da Real Academia Galega, publicado en *A Nosa Terra* o 30-11-1917. Comenta obras que o autor debeu ver na exposición da Coruña como *Deseo*, *O Campo*, *Cabaleiros*, *Altar da forma* ou *Rezos de Beatas* e xa fala « do escultor da raza nosa »¹⁴⁴. Aparece tamén unha autocaricatura do artista. É a primeira vez que aparece este cualificativo para referirse ao escultor. Do mesmo xeito que o seu paisano Cabanillas é nomeado o *Poeta da Raza*, Asorey será o *Escultor da raza*, os dous designados como os estandartes artísticos das Irmandades da Fala. E isto acontece nos dous casos en torno a 1917, ano da publicación de *Da Terra Asoballada* e da Exposición de arte galega da Coruña.

A Nosa Terra, voceiro dos nacionalistas, daba a seguinte crónica da exposición:

dende logo a máis formosa e culta de cantas poda haber lembranza na Cruña...o primeiro auto grande, feito por galegos para galegos, sin pensar en políticos de Madrí. Un ensaio trunfal de nacionalismo artístico¹⁴⁵.

Esta exposición foi moi importante na evolución da arte en Galicia nos anos posteriores, é a primeira vez que podemos falar dunha arte galega e tamén é moi importante na carreira artística de Asorey. Asorey atópase nunha encrucillada persoal e artística: que camiño seguir? Rodin e o ambiente artístico madrileño? ou Santiago e o primitivismo románico do Pórtico da Gloria?.

Xa comentamos como as obras que presenta á exposición reflicten esta dualidade, por un lado as esculturas caricaturescas ancoradas na tradición modernista, que teñen unha boa saída comercial nos salóns dos humoristas organizados por José Francés. Por outro lado un novo camiño, mirando cara o primitivo, baseado na recuperación da forma, que ten como referente a escultura románica da Catedral de Santiago.

¹⁴⁴ Os monicacos que tallou iste home/ todo un mundo de sátiras nos mostran,/ anaquiños de barro/ onde a vida se pouosa/ y-
onde as ridiculeces aparecen/ tales como elas son, sin carantoña,/ levan consigo o misterioso alento/ da voluntá creadora/ que
no Deseo é carne,/ e no Campo é traballo e máis é forza,/ e nos finxidos 'Rezos das Beatas'/ é arte de hipocresía e de
rexoubá.../ e tén o culto enxebre/ no santo Altar da Forma.../ e vai buscar nos Negros Cabaleiros/ a gravedá estudiada das
estoas/ que charlan e latrican e discuten/ e falan de mil boubas,/ sin saber tan xiquera/ o que entre si parolan.../ Nos serios
monicacos/ d'este gran escultor da raza nosa/ hai fondos agarimos pr'os hipócretas./ Non son as almas tristes que se layan,/ nin
son as almas virxenes que choran./ Son esas almas de pasión e vida,/ de carne e sangue moza,/ que viven pr'o traballo/ e
coa carnal maternidade gozan./ Son almas satíricas da terra,/ que convidan â mofa/ e se prestan â bulra/ e parece que chaman
pola sorna./ Unhas queren espréndidos poemas/ que inmortalicen a virtude heroica/ que nas aldeas trunfa/ despois de ruda
loita,/ y-outas piden romances picareiros,/ amañados con cantigas irónicas,/ como homenaxe propio/ das vontades fofas./
Algo hai n'este satírico gallego/ de labor confortante e porveitosa;/ algo que ridime, / algo que consola:/ ¡O premio que se
debe ás almas grandes/ y-o pago que hai que dar ás almas mortas!

¹⁴⁵ *A Nosa Terra*, 10-10-1917

Nunha entrevista co crítico a Estévez Ortega¹⁴⁶ feita moitos anos máis tarde, Asorey comenta sobre estes anos:

Di Estévez « *Asorey no gusta de Madrid* ». E pregunta:

-¿Quién fue su maestro?

-Asorey: Nadie. He sido yo mi maestro. Aquí estuve un poco desconcertado. Desde los primeros momentos me dediqué a estudiar la técnica que ciertamente no me ofrecía dificultad alguna y buscar una orientación que no encontraba. Por entonces todos los escultores tenían la preocupación de Rodin. Hasta los que venían de Roma, tenían esa obsesión, como hoy obsesiona Mestrovic. Unos más otros menos en todos se veía la influencia de Rodin, que se nota enseguida; y como aquí todos se parecían y no podía aprender nada, me fui a Santiago. En Santiago me orienté y se asentó de manera firme mi vida artística. Sus edificios, su espíritu, me impresionaron. Poco a poco fui recogiendo el sentimiento de la ciudad que sin darme cuenta me marcaba el camino a seguir, y lo que más y mejor influyó en mí fue el Pórtico de la Gloria. Esa maravilla, esa genial producción, fuente de mis esculturas. Allí aprendí mi arte.

E Asorey escolle Santiago. Santiago, a escultura románica e a escultura galega. Asorey, escultor galego, atopa o seu camiño.

O 31 de maio de 1918 gaña por oposición a praza de escultor anatómico da Facultade de Medicina de Santiago. O artista deixa Madrid, ó ano seguinte casa con Jesusa Ferreiro e instálase definitivamente en Santiago.



49. Retrato de Asorey por
ksado, 1918

¹⁴⁶ Revista Vida Gallega, abril de 1928



2- OS ANOS 20. CARAMONIÑA

OS DOUS CORTEXOS

Na eirexa recadaron a un tempo dous cortexos.

*Un leva o cadaleito rosado dun meniño,
detrás do que camiña chorando manseliño
a nai en desconsolo, mollada de amargexos.*

*Outro é o dun bautizo: os endebres latexos
do recién nado atopan a quentura dun niño
nos brazos da naiciña que o cinguen de aloumiño
brandos para arrolalo, para defendelo rexos.*

*Benzoos e bautizo. Á saída da eirexa
a nai que ri emparella coa nai que lagrimexa
e cruzan as olladas con irmán simpatía.*

Ou poder da pregaría! Ou, forza da virtude!

*Chora a naiciña nova cos ollos no ataúde,
entanto a nai chorosa ó meniño sorría!*

*Versión ao galego do poema de Joséphin Soularý feito por Ramón Cabanillas, e aparecido
no libro “Versos de alleas terras e de tempos idos” de 1955*





2.1 O IDEARIO ESTÉTICO DA XERACIÓN NÓS: RISCO E CASTELAO

«Os elementos conceptuais e estimativos que cómpre considerar fundamentais na obra das grandes figuras da Xeración Nós inspíranse nas filosofías ideal-románticas [...] a filosofía de Schelling é a que máis directamente se ve reflectida na obra dos nosos autores»¹⁴⁷. Tamén aparece neles a influencia doutros autores que conformaban as posicións máis avanzadas na Europa de principios de século, tal é o caso das filosofías vitalistas (con moitas resonancias de Nietzsche), a filosofía de Bergson ou a crítica de Spengler á civilización occidental.

A concepción da realidade de Schelling ten un carácter dualista: a natureza representa o espírito visible e o espírito é a natureza invisible. Acéptase a plena compatibilidade entre natureza e espírito, obxecto e suxeito, sensibilidade e idealidade pero tamén a plena dualidade entre corpo e alma, o finito e o infinito, consciencia e inconsciencia ou lei e liberdade.

Para os románticos a beleza é a súa realidade prototípica. Na beleza encárnase no espazo finito e percibido polos sentidos, a idea e o infinito. «*Nas creación artísticas danse así, xuntos, o finito e o infinito, o ideal e o sensorial, o espírito e o substrato material*»¹⁴⁸.

Nesa especie de manifesto xeracional que é, *Nós, os inadaptados*, que Vicente Risco publica en *Nós* en 1933, exemplifícase a evolución intelectual que tiveron moitos decadentistas na fin do s. XIX e principios do s. XX. Imos facer un percorrido polas principais ideas expostas neste texto de referencia, intentando relacionalas coa influencia intelectual da concepción ideal-romántica citada.

No texto cítase a Huysmanns como o seu mestre, e a súa novela, *Á Rebours*, «*o tídoio díó todo, porque iso son os inadaptados, os que van a contraño do seu tempo*»¹⁴⁹. Fálase da lectura de autores anglosaxóns como Ruskin, Rossetti ou Poe pero sobre todo dos autores franceses do simbolismo: Verlaine, Mallarmé, Rimbaud... no teatro Maeterlinck, na filosofía

¹⁴⁷ González Fernández, A. (2008) *O espírito e a lama das formas. A filosofía de Nós: Risco, Castelao, Otero Pedrayo*. Baía edicións, A Coruña, páx. 11.

¹⁴⁸ González Fernández, 2008: 15

¹⁴⁹ Risco, V. «*Nós os inadaptados*», *Nós*, nº 115, 1933, pax. 115, A Coruña, edición facsímile de Xuntanza Editorial, 1987.

Nietzsche. Cítase a poucos autores españois: Ganivet, algúns portugueses como Eça de Queiroz ou cataláns como Maragall. De América a Rubén Darío.

Deprendimos dos nosos Mestres, a odiar o noso tempo. Os inadaptados son, por definición, os insatisfeitos do mundo sensible, os enemigos da realidade cotián, os que procuran fuxir do medio que os arrodeia. D'eiquí a conceición de arte como evasión¹⁵⁰

Menciónase ao mundo sensible e a arte como evasión, como realidade superior ao sensible, conceptos sempre presentes nos autores románticos, como sinalamos. « *Puñámol-o acento no esprito*¹⁵¹ » dise. Pero que é o espírito? Antes de explicalo Risco insiste en que ten un compoñente xerárquico, e aproveita para renegar do socialismo, « *nen a nosa moral, nen o noso pensamento, nen a nosa arte era para todos os homes*¹⁵² » e nesa liña, renega da finalidade social da arte, a arte era para os escolleitos e reitera o seu carácter de revelación mística, « *a arte era a fenestra de Mallarmé dende a cal viranselles as costas ao mundo, era a evasión dos insatisfeitos, o trunfo dos vencidos da vida*¹⁵³ ».

Continúa explicando o que é o espírito, aquilo que permite achegarse á revelación suprema da arte. Divide aos homes en *hýlicos*, *psíquicos* e *pneumáticos*, é dicir os homes vulgares, comúns (*hyle*=materia), os homes cerebrais (*psyqué*= alma ou mente) de talento pero sen espírito e os homes de espírito (*pneuma*=espírito). E describe a evolución dunha cultura na que primeiro predominan os homes vulgares, pero de súpeto pode aparecer *un fato de almas egregias* que leven a esa cultura a un punto álxido de creatividade, na que se dea un predominio do espírito. Pero co tempo esta situación pode esmorecer e van medrando os *filisteus*, os homes psíquicos que priman a utilidade e a economía, a regra e a medida e que leva de novo á sociedade ao predominio dos vulgares. Nese estadio pensa que está a sociedade da súa época e por iso os homes de espírito, os únicos capaces de crear, os verdadeiros artistas, os verdadeiros filósofos vólvense inadaptados. Pese a ser moi crítico co mundo clásico esta concepción de Risco achégase bastante á teoría platónica.

Cara a fin do texto volve a reflexionar sobre a arte. Fala dun *reino interior* que só é accesible aos homes con espírito. Cando ese mundo interior interfere co mundo normal dos

¹⁵⁰ Risco, 1933: 116

¹⁵¹ Risco, 1933: 120

¹⁵² Risco, 1933: 120

¹⁵³ Risco, 1933: 120

homes dá lugar á arte, « *A obra de arte, cando era verdadeira, era unha revelación d'aquilo mundo* ¹⁵⁴ ».

E finalmente Risco responde a unha pregunta:

O problema é coma sendo como eramos e coma somos, individualistas, inadaptados, antisocias, antigregarios, introvertidos, podemos vir parar nunha cousa que semella tan cotián e gregaria, coma é o nacionalismo galego [...] Arredor de sí, máis que unha novela, é a autobiografía non dun soio home, senón dun agrupamento, case d'unha xeneración. É a autobiografía do cenáculo do autor ao que eu pertencín tamén ¹⁵⁵. Polo seu mesmo individualismo, polo seu por min confesado egocentrismo, o noso agrupamento andivo todo o tempo dando voltas arredor de si – e cada un arredor de si mesmo- sen atoparse endexamais de todo. Xa dixen coma pelengriñamos polas metafísicas e polas estéticas. Pois ben, como aquilo inglés de Chesterton que despois de moitas viaxes polo mundo, atopou unha terra descoñecida que resultou a fin de contas a Gran Bretaña, igual nos pasou a nós. Despois de voltas e revoltas, despois de tantas viravoltas e trasvoltas polas lonxanías do espazo e do tempo, en procura de algo inédito que nos salvara do habitual e vulgar, viñemos dar na sorprendente descuberta de que Galiza, a nosa terra, oculta ao noso ollar por un peso estrato de cultura allea, falsa e ruín, vulgar e filisteia, ofrecíamos un mundo tan estenso, tan novo, tan inédito, tan descoñecido, como os que andábamos a procurar por ahí adiante. Para salvármonos do vulgar, para evadirmonos do habitual, non cumpría ollar ao lonxe; cumpría ollar ben perto, arredor de nós, en nós mesmos, adentro de nós mesmos ¹⁵⁶.

Superada esta primeira fase espiritual Risco dedícase de cheo á causa nacionalista. Xurde así outra especie de manifesto das súas ideas políticas que é a *Teoría do Nacionalismo galego*, publicada por vez primeira en 1918. Trátase dun texto político pero que exerceu unha importante influencia nos artistas das Irmandades da Fala, como Castelao ou o propio Asorey. Estas son as ideas principais do texto:

- Que é unha nación? « *A nación ven a se resolvere d'iste xeito, n-unha comunidade d'intreses espirtuaes e materiaes detreminada pol-a natureza* » ¹⁵⁷
- Conforme á máxima de *ser diferente é ser existente* que xa enunciara en *Nós*, os *inadaptados* ¹⁵⁸, Risco describe as características da xeografía e a historia galega en contraposición á do resto da península. No que respecta á xeografía, o territorio galego

¹⁵⁴ Risco, 1933: 122

¹⁵⁵ Refírese ao grupo de intelectuais que se reunían en Ourense na rúa de San Domingos onde vivían Otero Pedrayo, Florentino López Cuevillas e Vicente Risco (eses eran seguramente os inadaptados) fundadores da revista *La Centuria*, de orientación teosófica e orientalista. Os tres veñen de familias de orixe fidalga, e son novos, rebeldes e un pouco snobs.

¹⁵⁶ Risco, 1933: 123

¹⁵⁷ Risco, Vicente. *Teoría do nacionalismo galego*, en *Obras completas*, Vigo, ed. Galaxia, 1994, vol. IV, pax. 27

¹⁵⁸ A frase orixinal é de Maurice Barrès

e a súa complicada orografía é diferente e máis antiga que o bloque pirenaico, o noso clima máis chuvioso, a flora e fauna centroeuropeas... en definitiva Galicia é a terra máis europea da península.

- «*No pobo galego hai un predominio marcado do elemento loiro centro europeo, como non sucede en ningún outro pobo da Península* »¹⁵⁹ e xustifícao falando da presenza de poboación céltica e sueva que a infiltración de íberos e romanos non foron capaces de eliminar. A raza galega segue sendo a vella raza céltica e polo tanto Galicia é a menos ibérica da península.
- Para falar da lingua cita a Valle-Inclán que dixo que as linguas romances que se formaron na península eran tres: o Catalán dos comerciantes, o Galego dos labradores e o Castelán dos dominadores. Dado que galego e portugués teñen un tronco común, pertencemos á banda occidental, iso demostra que estamos máis próximos á civilización portuguesa que á castelá.
- O pobo galego é un pobo de agricultores e mariñeiros. En liña coas ideas xa comentadas de rexeitamento da mentalidade empresarial e o liberalismo, Risco afirma que o comercio e o capitalismo en Galicia foron importados. A sociedade galega vive pegada á terra e de aí que se organice en aldeas e parroquias e menos en cidades.
- A mentalidade galega é esencialmente europea. «*Temos dos britanos, o humorismo; temos dos franceses, o senso crítico; temos noso, o lirismo y-a saudade. Tres calidades que caracterizan á y-alma romántica. Falo do verdadeiro romantismo, de xeito alemán, de xeito británico; non da esaltación pasional que na Hespaña se chamou romantismo. O úneco romántico verdadeiro qu'houbó na Hespaña foi un galego, foi Nicomedes Pastor Díaz* »¹⁶⁰. Para Risco foi co romanticismo cando rexurdiu a alma galega, e contrapón o espírito deste co do Mediterráneo.

¹⁵⁹Risco, 1994: 28

¹⁶⁰Risco, 1994: 32

- O Ibero é un *pasional*, o celta un *sentimental*. O celta profesa unha adoración case relixiosa pola terra. « *Terra a nosa! é o berro que se manifesta de cote en toda a nosa expresión artística*¹⁶¹ ». Esa adoración pola terra reflicte o influxo da importancia da Natureza na concepción romántica.
- A civilización europea está en crise. O centro da civilización desprázase dende o Mediterráneo cara o Atlántico. As nacións célticas poden chegar a ter máis importancia, por que Galicia non pode ser o novo centro? E remata:

Pra eso imos nós, os nacionalistas galegos, apurar total-as posibilidades da terra e da raza, y-adonarnos aixiña do presente, hastra que podamos chamar ó Atlántico «mare nostrum»...¹⁶²

Esta confrontación cultural entre Mediterráneo e Atlántico ten o seu paralelo na oposición case dialéctica entre clasicismo e romanticismo, porque para Risco o Mediterráneo e a súa cultura representan o clasicismo, é dicir, a regra, a orde, o artificioso, o dirixido. Pola contra o Romanticismo, propio dos pobos atlánticos do norte de Europa, é o impulso creador, a liberdade por oposición á regra e o natural por oposición ao xeométrico. Baixo estas categorías vese ben o influxo de Nietzsche e os conceptos de *apolíneo* e *dionisiaco*.

Castelao reproduce tamén esta concepción dualista romántica que leva ao terreo da arte, porque independentemente da súa importante teoría e práctica política, Castelao é fundamentalmente un artista.

O arte é un gran corazón, que para latexar e conta-lo tempo que pasa, necesita dúas forzas contrarias: cando un corazón se lle corta o nervio simpático, o corazón quédase. Estas dúas forzas esistiron i esistirán sempre no arte, en un intre determinado da historia puderon chamarse romanticismo e clasicismo. Palabras ... sabes? O certo é que o romanticismo representa o predominio da forza simpática do arte. Que o enterren, se é que poden. Ti non lles digas nada; mais eu dígoche que o que enterran no é un cadavre, que é unha semente¹⁶³.

Esas dúas forzas definen na obra de arte a loita entre a forma e o contido. A arte de Castelao é de raíz simbolista e polo tanto pretende mostrar *o que non se ve*. Así o expón Risco cando fala dos *tres graos de contemplación: realista, estética e intelectual*. A primeira,

¹⁶¹Risco, 1994: 33

¹⁶²Risco, 1994: 47

¹⁶³ Castelao, A. R. « O galeguismo no arte ». Conferencia, en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, ed. Galaxia, Vigo 2000. Tomo IV, pax. 194.

realista, confórmase coa realidade e a aparencia das cousas, co que se aprecia a través dos sentidos, a pintura de Velázquez sería un exemplo, pero tamén o Cubismo que vai máis alá da realidade das aparencias e busca a realidade fonda, estrutural das cousas, o dous parten da realidade. A *estética* busca só na beleza sensible o aspecto decorativo, é o caso de Watteau, por contra:

A terceira clase de contemplación “ intelectual” que se interesa menos por comprender o que as cousas son en sí, que do que elas significan para nós, do que nós podemos adeprender contemplándoas. Para os que diste xeito ollan o mundo cada cousa é un símbolo, cada cousa val polo que suxire, polas ideas e sentimentos que fai nacer no espírito, pola significación, allea a ela mesma, que ten para nós. Tal é a orixe psicolóxica de toda arte simbolista [...] Pois isa tampouco é a maneira de contemplar dos cubistas; mais no meu sentir é a do Castelao¹⁶⁴.

Desvelar o que a natureza esconde, esa é a máxima do simbolismo que logo seguirá toda a arte das vangardas. A busca artística de Castelao vai cara o espírito, que el relaciona incluso con cuestión étnicas: « *porque nós, os celtas, amamos de tal maneira o espiritual, que si non existise a ialma, seríamos capaces de creala* »¹⁶⁵. O artista debe pasar por riba da subxección á forma externa, -por iso Castelao non gusta do Impresionismo, que se queda na aparencia das cousas- e buscar a representación expresiva do non visible. A súa concepción podería chamarse dúo-dinamicista segundo Anxo González¹⁶⁶: a Arte é alma, expresión, forza creativa, e polo tanto compoñente simpático que se concreta na forma, na materia, realidade sensorial, en definitiva, o frénico, que actúa de contrapunto. Neste fermoso texto da obra *Cousas* pódese ver esta dualidade:

Dende o adro dunha eirexa ollámo-lo val afundido na choiva. A iauga que cai a fío aplaca o fume azul contra as tellas brillantes dunha chouza. Os camiños están cubertos de lama e un vendedor de cobertores pasa cabaleiro na súa besta ferrada. Velhaí o cadro dun pintor; pero aínda hai máis na paisaxe, pois tocan a morto no campanario dunha eirexa e o son é tan amargurado como se batesen coa mesma cabeza do morto e non adiviñamos en cal casa do lugar hai desgracia porque todas, todas, están tristes¹⁶⁷.

Neste texto hai forma, o percibido polos sentidos: a igrexa, a choiva, unha chouza, o frénico, pero hai máis, hai o non percibido pero sentido, o espírito, o metapaisaxístico: a

¹⁶⁴ Risco, Vicente. « Arte nova » Conferencia pronunciada por Vicente Risco no ciclo de conferencias realizadas na Coruña co gallo da exposición de Castelao. Publicada en *A Nosa Terra*, nº 114, 20-3-1929, pax. 3, edición facsímile a cargo de edicións Edman, 1987, A Coruña.

¹⁶⁵ Castelao, 2000: 193. O galeguismo no arte...

¹⁶⁶ González Fernández, 2008: 67

¹⁶⁷ Cit. por González Fernández, 2008: 70

amargura e a solidariedade. A pintura debe ir sempre máis alá, cara o transcendente. Esta idea quizais explique que Castelao se sinta atraído pola caricatura, porque a caricatura permite ir cara o esencial, cara o sintético, outra das súas preocupacións. Na caricatura non pesa tanto o compoñente técnico da pintura, hai máis liberdade, permite unha maior espontaneidade expresiva.

Pero ir máis alá non implica prescindir da forma, da natureza. Castelao amosa moitas reticencias respecto a arte non figurativa, non gusta do naturalismo exclusivamente sensorial dos impresionistas pero tamén rexeita a abstracción.

Falei da Natureza, verba sospeitosa para algún intelectuais que xa non queren escribila con máscula; mais eu escribiría con máscula tódalas letras da verba Natureza, aínda que me chamasen panteísta...¹⁶⁸

O invento da fotografía instantánea veu demostrar que o arte comeza do outro lado do naturalismo, non podendo basarse nunha sinxela representación das apariencias. Xa non se trata de imita-lo fenómeno sinón de espresa-los sentimentos suxeridos polo fenómeno [...]. A natureza cede o seu señorío á alma e máis o arte. [...] Si os artistas mozos de Galiza me pedisen consello eu diríalles: non fuxades da Natureza nin reneguedes da nosa técnica inocente [...] Os que renegan da Natureza para seren creadores, semellan ciclistas costa arriba, ciclistas escravos da bicicleta, unha caste de cabaleiros que levan o cabalo ó lombo [...]. Cómpre coñecer primeiro a obra da Natureza, como a coñecía o Bosco e mailo Brueghel¹⁶⁹. Tampouco abunda coñece-la Natureza; é preciso amala de tal maneira que se pinte máis co amor que lle temos que co coñecemento, porque nise amor atoparemos a nosa eternidade¹⁷⁰.

E que opinan Risco e Castelao da arte das vangardas? Os dous autores reflicten nos seus escritos un coñecemento en detalle das súas características e motivacións, pero non as comparten. Do futurismo di Risco que a semellanza do Cubismo foi máis interesante a teoría que a práctica¹⁷¹. Para Castelao o Futurismo fixo unha gramática para unha lingua que non se falou nunca e o Cubismo «*vai morrendo de filosofía, as obras cubistas van xiándose pola friaxe da xeometría*»¹⁷². Pola contra atopa maior atractivo no expresionismo que supuxo un

¹⁶⁸ Castelao, 2000: 191. O galeguismo no arte...

¹⁶⁹ Como moitos outros artistas da súa xeración Castelao é un namorado da pintura flamenga. Na viaxe que realizou por Europa en 1921 grazas a unha axuda da Xunta de ampliación de estudos, visita París, Bélxica e Alemaña, e elabora un diario no que recolle as súas impresións dos países que visita e especialmente dos artistas dos seus museos. Non gusta de París, que atopa decadente, e si en cambio, do ambiente de Berlín e Múnic e sobre todo fala con admiración dos mestres da pintura flamenga. E pódese ver claramente na súa obra a influencia de autores como O Bosco, nas súas caricaturas, ou de Patimir na concepción da paisaxe.

¹⁷⁰ Castelao, A.R. «O novo espírito no arte», en *Obras Completas*, dirixida por Henrique Monteagudo, Vigo, ed. Galaxia, 2000. Tomo IV, paxs. 212-214.

¹⁷¹ Risco, V. «Triunfo y error de Marinetti» en López Vázquez, J.M. *Do primitivo na arte galega ata Luís Seoane. Na procura da identidade*. Catálogo da exposición da Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2006, CD-rom anexo con Documentación, pax. 24

¹⁷² Castelao, 2000: 202. O novo espírito...

retorno á espiritualidade e fíxase especialmente nas contribucións da arte rusa pola inspiración que ten na arte popular, na tradición e no folclore capaz de resistir a influencia estranxeira.

A admiración de Castelao pola arte rusa entronca coa súa busca dunha arte nova en Galicia, dun *novo espírito na arte* que para el debe estar na tradición, *no eterno que vive acochado no instinto popular*. Unha arte universal e nacional a un tempo:

O esforzo de crear un arte conforme ó espírito do noso tempo pode ser simultáneo en tódolos países [...] pero non pode haber arte que resista o ensamen dos séculos como non leve o cuño dunha nacionalidade [...] algún artistas mozos andan buscando a receta para fabricar obras xeniales e ó xeito dos avanzados do século pasado refusan todo canto arrecende a nacionalismo. Coitadiños! Si o mesmo Guillaume Apollinaire, aquel animador- poeta de todo arte novo en París, polaco nascido en Roma, definindo o novo espírito afirmou que o arte tiña de ser nacional, e citaba o exemplo do cine que sendo tan cosmopolita, era yankee, italiano, francés, alemán...¹⁷³

E con esa idea nos quedamos polas implicacións que ten na procura dunha arte nosa: «o porvir do arte galego non está en traer de fóra un estilo novo sinón en create, nós mesmos, o noso novo estilo»¹⁷⁴. Esta será unha idea central, como veremos, da xeración das Irmandades da Fala que levará adiante un proxecto cultural e tamén político de afirmación da nación galega e que utilizará a arte como instrumento desta afirmación.

¹⁷³ Castelao, 2000:212 O novo espírito...

¹⁷⁴ Castelao, 2000:191 O galeguismo no arte...

2.2 ASOREY, O ESCULTOR DAS IRMANDADES DA FALA



50. Asorey diante do obradoiro de Caramoniña, a carón dun tronco de castiñeiro.

O 8 de xaneiro de 1919 Francisco Asorey casa na Igrexa da Escravitude coa santiaguesa Jesusa Ferreiro Casal. Ese mesmo ano montará un obradoiro de escultura na rúa de Caramoniña, moi preto do santiagués Convento de S. Domingos de Bonaval.

Mentres Asorey se instala en Santiago está agromando o movemento das *Irmandades da Fala*. Este movemento ao que se vincula case toda a intelectualidade galega de principios do s. XX non é un feito illado e diferente ao que acontece no resto de España e de Europa. Dende o meu punto de vista constitúe a manifestación práctica dunha xeración de intelectuais excepcional na historia galega e que coincide no tempo con outras xeracións senlleiras da historia de España e de Europa que se influíron mutuamente. Neses mesmos anos botaban a andar experiencias como a Residencia de Estudiantes en Madrid ou a Escola de Bauhaus en Weimar, todas elas tiñan coma obxectivos contribuír ao progreso artístico e científico e á modernización da sociedade europea que estaba iniciando un novo século. E pénsese que coinciden no tempo personalidades como Castelao, Risco, Villar Ponte, Otero Pedrayo, Cabanillas, Asorey, Luís Iglesias, Manuel Quiroga, Antonio Palacios, Valle-Inclán, con Antonio Machado, Ortega, Picasso, Falla, Marañón... e Bergson, Yeats, Gropius, Klimt, Einstein, Stravinsky... personalidades que levaron a Europa á modernidade.

As Irmandades da Fala foran creadas por impulso de Antón Villar Ponte na cidade da Coruña en 1916. Naceran coma un proxecto político e cultural a un tempo e no que non será doado separar un do outro pese ás discrepancias que posteriormente empezan a xurdir entre os partidarios dunha acción basicamente política (os coruñeses) e os partidarios dunha acción fundamentalmente cultural (os ourensáns). Pero o que semella claro dende o principio é que a reivindicación dunha arte galega está presente desde moi cedo e será un puntal máis do seu proxecto político e cultural. E Asorey, alcumado polos irmandiños “**o escultor da raza**” vai xogar un papel de primeira orde.

Dicía Antón Villar Ponte no prólogo de *Del Arte gallego* de Alejandro Barreiro sobre a exposición da Coruña de 1917 que: «*pedía Ruskin, el prodigioso esteta, que hiciésemos de la vida una obra de arte. A nosotros se nos antoja pedir que de la obra de arte hagamos una obra política*¹⁷⁵». Arte e proxecto nacionalista van ir da man. As exposicións de arte galego sucédense con certo éxito e ata autores alleos á ideoloxía nacionalista como Estevez Ortega empezan a falar dunha “Escola Galega” como xa dixemos no capítulo anterior. A inmensa maioría dos artistas galegos que participan nestas exposicións móvese no ámbito estilístico do modernismo e non asimilan o vocabulario plástico das vangardas históricas (cubismo, futurismo, expresionismo...). Segundo López Vázquez isto vén motivado en parte polo illamento que provoca a primeira guerra mundial e polo feito de que as vangardas «*non sirven en absoluto á necesidade primordial destes momentos que para eles é a construción nacional*¹⁷⁶». Na xeración dos *renovadores* (Maside, Colmeiro, Arturo Souto, Seoane...) a preocupación por Galicia e o ideario nacionalista segue estando presente. E moi probablemente estas ideas nacionalistas frearon neles a adopción dunha linguaxe plenamente vangardista. Así o pensa Xosé Antón Castro:

Por ello consideramos que tanto la concepción ética marxista –muy poco flexible en la adopción de los artistas e ideólogos gallegos- como la toma de posición ética, que reforzaron el alineamiento visceral al lado del galleguismo, que , en ocasiones, puede subordinar el arte al ideal político-cultural, condicionaron el desarrollo de la experiencia artística del movimiento renovador en la Galicia vangardista¹⁷⁷

Justo Beramendi¹⁷⁸ confirma a incorporación de Asorey ao grupo das Irmandades da Fala de Santiago que fai xunto con outros artistas como Eiroa, Bonome ou Camilo Díaz Baliño. Dende entón a vinculación cos nacionalistas é estreita.

En 1918 morre Lois Porteiro Garea a consecuencia do terrible andazo de gripe dese ano; el estaba chamado a ser o gran líder das *Irmandades* na súa vertente política. Porteiro, brillante profesor de dereito da Universidade Compostelá, xa fora elixido concelleiro en Santiago nas eleccións municipais de 1917. Non é estraño que a súa morte conmocione a toda

¹⁷⁵ Villar Ponte, A. prólogo do libro de Barreiro, A. *Del arte gallego*, A Coruña, 1917. Pax. 16

¹⁷⁶ López Vázquez, 2006:46

¹⁷⁷ Castro, X. A., 1992: 169-170

¹⁷⁸ Beramendi, Justo, *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo, ed. Xerais, , 2007, pax. 703.

a intelectualidade nacionalista que organizará unha gran homenaxe na Coruña. O xornal *El Ideal Gallego* publica un artigo que titula "La velada en honor de Porteiro"¹⁷⁹ neste coméntase que o acto vai ser no Teatro Rosalía de Castro, decorado para a ocasión por Camilo Díaz Baliño e López Mirás; di tamén que este e Asorey teñen xa rematado un busto de Porteiro e que lerán poesías, Cabanillas, Victoriano Taibo e López Abente. Nada sabemos do que foi deste busto. No *Faro de Vigo*¹⁸⁰ do 14-11-1918 tamén se fai referencia a el e Villar Ponte imaxina en *A Nosa Terra*, -xornal recentemente creado como voceiro das Irmandades- a realización por Asorey dunha escultura en pedra que represente e inmortalice a Porteiro:

¡Que boa obra patriótica podería facernos Asorey! Unha obra tentadora para un artista que naceu como Cabanillas, no rincuncho helénico de Cambados. Soñou moitas veces Asorey con esculpir na dura pedra de granito un símbolo gallego. O símbolo soñado faise luz e imaxen plástica agora... Miguel Angel cicelou Il Penseroso para o podridero dos Médicis... Augusto Rodin fixo Le Penseur, forte nudés masculina e musculosa, representadora da intelixencia militante en vísperas de parto e vitoria... aquele corpo musculoso, rexo, de ancho peito, albergando dun imenso corazón, de mozo barudo, non levarían, copiados por un escultor enxebre, á lembranza do espírito do gran irmán pola plastificación da carne súa na pedra?. O noso pensador de granito, sentado sobre a nosa terra mais nosa porque é na que os seus restos acougan, ollando por milagre do arte como das propias cinzas resurdía en espírito e en verdade para vivir en nós¹⁸¹.

Interesante resulta tamén a crónica que fai *A Nosa Terra*, Titúlase "*A primeira gran escultura galega*" :

Cando deixou Castelao o automove que o truxo dende Santiago á Cruña para asistir ó estreno da farsada de Cabanillas [refírese á obra, *A man de Santiña*], vímolos portar un paquete de moito bulto, que tiña a silueta d'unha nena. Castelao, eisi; asemellábase a San Cristobo... Traguía –dixo- una sagra ofrenda; desexaba amostrala de camiño. E fumos á "Irmandade". Rachou alí unos papés e apareceu diante dos nosos ollos una xoya do arte escultórico. Unha picariña que mesmo parece de carne e óso; una sinxela neniña aldeán que coidase fai empezar a falar. Tod'o poema tristeiro da muller galega que non ten xuventude; que pasa da infancia a maturidade sin ir apenas á escola, porque ten que apañar o molime no monte, alindal-as vacas e atender ós traballos da chouza, sirvindo hastra de naiçña dos seus irmáns pequenos... Nos ollos azús, no xesto da fronte, na espresión enteira da faciana con córes de cereixa, da rapaciña, refréxase aquilo e moito máis aínda. É cariña de nena onde hai xa algo de vellez.

¹⁷⁹ 10-11-1918

¹⁸⁰ « El laureado escultor cambadés Francisco Asorey, que reside entre nosotros, acaba de modelar en yeso un admirable busto del malogrado profesor de al Universidad Compostelana, víctima de la epidemia reinante –Luis Porteiro Garea, busto destinado a la solemne velada necrológica que la "Irmandá da Fala" de la Coruña celebrará el próximo viernes en su honor. Es un trabajo primoroso que revela las notabilísimas condiciones artísticas de Asorey, al que felicitamos con todo el calor de nuestro entusiasmo »

¹⁸¹ Villar Ponte, Antón, « In Memoriam », *A Nosa Terra*, nº 7, 5-11-1918, pax. 2, ed. facsímile, A Coruña, edicións Edman, 1988

Leva o pano típico na cabeza, un pano roxo e fforeado. E entre as manciñas do traballo, gordas, fortes e con oquiños nos artexos acariña unha cruz de romaxes.

Toda a escultura está tallada n'un tronco de castiñeiro. E a cor do traxe é a mesma da madeira. ¿Non vos gusta?- preguntaba Castelao cheo de nobre entusiasmo artístico. Pois verdes: cheguei ó taller de Asorey, atopeime con isa obra súa que eu non coñecía, e tolo de contento, leveina para o hotel onde tod'a noite estiven sin dormir ollándoa con fondo agarimo. E trúxena á Cruña, para que poidan admirala tódol-os cruñeses. É sin dúbida a primeira escultura galega. [...] Agora-concluiu Castelao- poderánse decatar as xentes nosas do grande e xenial que é Asorey. [...] A picariña de Asorey, marca una nova orientación na escultura da Terra. Asorey vai camino de ser o millor escultor español. ¡A nosa sinceira embora para o xenial artista!¹⁸²



51. *Picariña*, foto aparecida no Libro de Otero Túniz do ano 1959

O símbolo galego do que falaba Villar Ponte no artigo anteriormente reproducido, finalmente atopouno Asorey na figura da muller galega. E esta escultura dunha nena galega é o primeiro paso nunha longa andaina que culminará coa Santa de 1926. Castelao dáse conta da transcendencia da obra á que titula *a primeira escultura galega*. O costumismo ou rexionalismo ao estilo do que practicara Isidro Brocos¹⁸³, estaba xa superado. O modernismo e simbolismo xa introduciran os símbolos na escultura. Esta escultura exemplifica este cambio, non é só unha representación dunha nena, é un símbolo de Galicia e o primeiro exemplo de escultura galega como di Castelao. A procura dun



52. Camilo Díaz Baliño no seu despacho. Vese a *Picariña* por detrás

novo camiño artístico por Asorey, do que falamos ao final do capítulo anterior, está aquí. Asorey atopa a súa idea transcendente, e esa idea é Galicia, e o seu símbolo, a muller galega. Castelao, gran artista, decátase de seguida.

Con esta obra, e as que virán despois, a ponte entre a arte de fin de século e a nova arte galega das vangardas estaba posta, e foi Asorey quen a puxo. O desprezo que moitos artistas de vangarda fixeron da obra de Asorey é notoriamente inxusto porque Asorey propiciou o cambio. Non quero dicir que sen Asorey non tería habido vangarda escultórica en Galicia, pero si que esta houbera sido diferente.

¹⁸² *A Nosa Terra*, 25-4-1919, nº 87, T. 2, Edición facsímile, A Coruña, ediciones Edman, 1988

¹⁸³ E que seguían practicando moitos escultores de principios de século



Por desgraza a escultura en madeira está perdida¹⁸⁴, consérvase, porén, a escaiola no Museo *Carlos Maside* de Sada, regalo de Asorey ao seu amigo Camilo Díaz Baliño, do que conservamos unha foto na que se ve a escultura na súa casa en Santiago.

53. Foto de Asorey dedicada a Camilo Díaz Baliño facilitada polo seu fillo Isaac Díaz Pardo, leva a dedicatoria; “A mi amigo Camilo, Francisco Asorey, 1928”.

A escultura de *Picariña*¹⁸⁵ presentouna Asorey á Exposición Nacional de Belas Artes de Madrid de 1920, certames que se viñan celebrando cada dous anos dende o século pasado; nela pasou un pouco desapercibida (non leva premio ningún) pero recibe algunhas boas críticas, como a do escultor Mateo Inurria que ese ano recibira a primeira medalla. A escultura está feita en tres cuartos (non se ve ata os pés), isto supón unha gran novidade. Trátase dun bloque compacto, sen ocos, con visión preferentemente frontal e certa rixidez. A mirada é intensa como se a figura concentrase a forza cara dentro. Son sinais de identidade da escultura de Asorey estes anos e reflicten o influxo da arte primitiva que caracteriza á escultura de principios de século.

Podemos facer unha comparación, a modo de alternativa estilística, entre *Picariña* e a *Rosa María* de Julio Antonio. As dúas tratan un tema similar.

¹⁸⁴ Na revista *Vida Gallega* 15-7-1919 coméntase que os artistas e afeccionados coruñeses queren adquirir por subscrición a obra para que non salga de España. Na obra de Otero Tüñez de 1959 figura na colección Miguel Martínez de la Riva en Madrid. A día de hoxe nada sabemos dela.

¹⁸⁵ O director de *Vida Gallega*, Jaime Solá, tamén se refire a esta obra remarcando a ligazón desta coa tradición galega da escultura polícroma en madeira: « *A Picariña de Asorey, está ejecutada sobre un bloque de madera [...] La madera, que cubre nuestros montes, es la materia más adecuada para plasmar el alma de Galicia. [...] la madera es blanda, es dulce, es fácil; es en suma sensual. [...] esta picariña ejecutada en piedra sería una cosa rígida, como una cosa muerta. Hecha sobre madera parece que lleva dentro la virtud de revivir hecha un soplo de nuestra vida genuina, del casticismo montaños. [...] Asorey ha coloreado esta escultura, lo mismo hizo con sus piedras, ya en el s. XII, el Maestro Mateo. [...] He aquí dos tendencias ya: a labrar sobre madera y a pintar las esculturas. Con aquella se retraerá el arte al primitivismo originario, a la congruencia con el medio. Con esto se servirá al sensualismo racial, revistiéndolo y alegrándolo con exteriorizaciones sensuales [...] Este escultor que puso en A picariña toda la juventud, pero toda la tristeza de las últimas niñas montañosas, obligadas a abdicar prematuramente de las alegrías juveniles en nombre de un arcaísmo costumbrista que sólo merece ser conservado en la eternidad del arte plástico* ». *Vida Gallega*, nº 129, 15-7-1919

A concepción inicial é parecida: predominio da visión frontal, rixidez, roupas tradicionais.



54. Francisco Asorey, *Picariña*, 1920, Museo Carlos Maside de Sada, escaiola.
Foto M. Iglesias.



55. Julio Antonio, *Rosa María*, 1909, MNCARS.

O material difire, madeira, máis próxima a escultura popular e bronce, máis refinado, máis elitista.

As referencias formais remiten a modelos primitivistas en Asorey (como a escultura exipcia) e a modelos renacentistas na de Julio Antonio (Donatello, Desiderio da Settignano...). Esta inspiración renacentista vai ben co ambiente modernista da época e da xeración do noventa e oito (pénsese nas Sonatas de Valle-Inclán), pero este inspirarse na arte dos museos (como fixo tamén Julio Romero de Torres) foi unha vía que a longo prazo quedou morta porque mirou demasiado cara o pasado. Pola contra Asorey escolle modelos primitivistas pero que integra nun

estilo persoal e orixinal, con maior proxección de futuro e perfectamente imbricado no proxecto nacionalista das Irmandades da Fala.

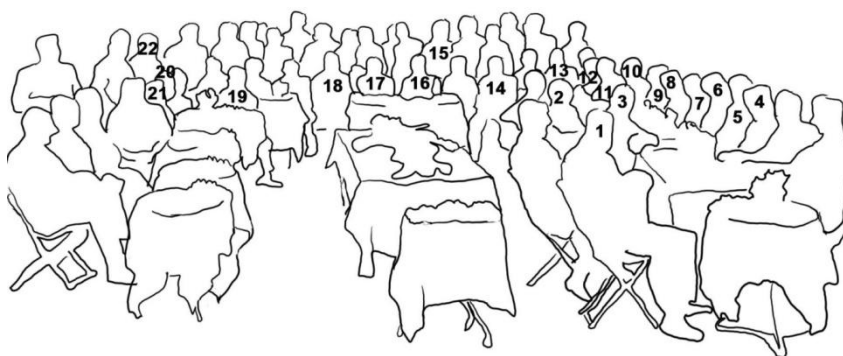
Esta obra inicia a extraordinaria serie de esculturas feitas en madeira policromada que Asorey vai presentar ás Exposicións Nacionais. Trátase por tanto de obras persoais, non relacionadas cos numerosos encargos que o escultor ten, senón obras destinadas a acadar o recoñecemento artístico en Madrid e polo tanto que reflicten con máis exactitude as súas ideas artísticas. Este feito quizais condicionou a traxectoria artística de Asorey, na que predominan os encargos fronte ás obras persoais, polo que a liberdade e a experimentación coa que podía traballar viuse reducida.

Non podía faltar Asorey, nin os compañeiros irmandiños, nese ano de 1920 ao acto de ingreso do seu amigo Ramón Cabanillas na Real Academia Galega, que tivo lugar no

Balneario de Mondariz en agosto de 1920. A el acudiron unha boa representación dos membros da Real Academia e dos intelectuais nacionalistas.



57. Xantar na Finca das Pías, propiedade dos irmáns Peinador no Balneario de Mondariz, onde tivo lugar o ingreso na Real Academia Galega de Antonio Rey Soto e Ramón Cabanillas en agosto de 1920.



56. 1- O avogado celanovés Manuel Lezón, os académicos: 2. Wenceslao Requejo, 3. Fernando Martínez Morás, 4. Andrés Martínez Salazar, 5. Bieito Fernández Alonso, 6. Marcelo Macías, 7. Amador Montenegro e 8. Francisco Asorey, 9. José Palacios (irmán do arquitecto), 10. Antón Villar Ponte, 11. Ramón Cabanillas, 12. Vicente Risco, 13. Vítor Casas, 14. O xornalista ourensá José Fernández Gallego, 15. Antonio Rey Soto, 16. Adela Lezón (filla de Manuel Lezón), 17. Eva Rodríguez (muller do pintor Lloréns), 18. Francisco Lloréns, 19. Eladio Rodríguez, 20. Antonio Palacios, 21. Uxío Carré Aldao, 22. Enrique Peinador.

A *Picariña* seguiralle outra obra, *Naiciña* de 1922, que Asorey tamén presenta á Exposición Nacional. Pese ao éxito de público e crítica, a obra só obtén unha bolsa de viaxe, que lle servirá ao artista para percorrer España. O escándalo que se vive en Galicia é

monumental, os compañeiros Irmandiños tómano non só como unha afronta a Asorey senón a toda Galicia e unha comisión (presidida polo seu amigo Cabanillas) empeza a organizar unha homenaxe de desagravio en Cambados. Tivo lugar o domingo 20 de agosto de 1922, e toda a prensa galega se fixo eco. Carecemos dunha foto do acontecemento pero temos a fotografía ben elocuente das crónicas de prensa coma esta do xornal vigués *Galicia* (22/8/1922):

El banquete se celebró en el castañar de uno de los pazos señoriales de la hidalga villa marinera. Sirviendo de fondo a la cabecera de la mesa, se extendía un gran tapiz con el escudo de Galicia bordado en terciopelo rojo. Todos los comensales llevaban prendida en la solapa una banderita con os colores de la enseña gallega. En la presidencia, se sentaron, con Asorey, el senador por la Universidad, Sr. Gil Casares; el diputado por el distrito, Sr. González Garra; el exgobernador de Barcelona, Sr. Portela Valladares; el jefe del nacionalismo gallego, D. Vicente Risco y representaciones de los ayuntamientos de Compostela y Cambados. Los restantes comensales, hasta un número de 115, se acomodaron en dos largas mesas, artísticamente decoradas. (...) A la hora de los brindis, Ramón Cabanillas en nombre de la comisión organizadora, irguióse para dar lectura a una infinidad de adhesiones y para ofrecer el homenaje con palabras elocuentes y sentidísimas, inflamadas de fervor hacia el artista y sus obras. A continuación hablaron el Sr. Gil Casares, en nombre de la Universidad de Santiago, exaltando a Galicia y a sus nuevas ansias de resurgimiento; y el canónigo compostelano, señor Alonso Polo, que cantó la grandeza de nuestra raza y dijo que para que España se salvara, habría que catalanizar o galleguizar a la península. Refiriéndose a la obra de Asorey, añadió que no fue premiada, no porque su Naiciña no fuera digna de la medalla, sino porque la medalla no era digna de su Naiciña. Basilio Álvarez, hizo un canto magnífico, por su elocuencia tribunicia y cautivadora, de los valores artísticos e intelectuales de Galicia en la hora presente, y pintó la religiosa emoción que sienten todos los gallegos ante Naiciña, la creación magna de Asorey. El Sr. Lugrís Freire, que como el anterior y primero de los oradores se expresó en gallego, habló con cálido verbo en nombre de la “Irmandade da Fala” de La Coruña. Francisco Lloréns, el glorioso paisajista, con raro dominio de la oratoria y gran claridad de pensamiento, pronunció una breve glosa a la vida artística de Asorey. Seguidamente habló en nombre del Ayuntamiento de Compostela, el concejal D. Eloy Artime. El Sr. Portela Valladares pronunció en nuestra lengua un sentido discurso del que debe destacarse un apasionado llamamiento que dirigió a la juventud gallega, alentándola a seguir en la vida de las ideas y las luchas. El formidable humorista, Alfonso Castelao, hizo luego un discurso admirable por su forma y por la profundidad del pensamiento, acerca de las nuevas orientaciones del arte en Europa, para concluir afirmando que el arte gallego debe crearse sobre las manifestaciones folklóricas de la raza. El Sr. Rey Alvite dio lectura a un artículo de D. Narciso Correal. Después pronunció unas intensas y sugerentes palabras, estudiando el nuevo arte y la significación de la obra de Asorey, el joven y cultísimo intelectual orensano, Eugenio Montes, espíritu cultivado y selecto. Habló después Isidoro Millán, quien pronunció un discurso brillantísimo, lleno de sentidas evocaciones y recuerdos de la vida artística de Asorey y de efusión devota y sincera, hacia la obra del gran artista. Xavier Bóveda leyó tres hermosas composiciones poéticas, glosando en primorosos versos “Los caballeros santiaguistas”, “Picariña” y “Naiciña”. Vicente Risco, a insistentes ruegos de los comensales, pronunció unas cálidas palabras, haciendo resaltar la significación galleguista del acto, y haciendo ver que el caso de Asorey debe aleccionar a los demás artistas, inclinándoles a no abandonar nunca la tierra deslumbrados por los oropeles cortesanos. Asorey, profundamente emocionado y conmovido, en palabras todo sentimiento y fervor, dio las gracias a los asistentes.

La gran cantidad de comensales y adheridos que asistieron al banquete, nos obliga a reducir su enumeración a los nombres que recordamos: Manolo Quiroga, Enrique Peinador,

Francisco Camba, Ramón Sobrino, Isaac Fraga, Villar Grangel, Jesús San Luis, Lisardo Barreiro, Fernández Mazas, Manuel y Fernando Cabanillas, Bouza Brey, Juan Gil, Enrique Vidal, Ramiro Padín, Ernesto Zárata, José Padín, Miguel Botana, Darío Fole, Adolfo Caamaño, Joaquín Fole, Ramón Vidal, Antonio Gelpi, Antonio Magariños, Fernando Botana, Carmelo Vidal, Lorenzo Fraga etc. etc.

Por la prensa regional asistieron, el director de El Noroeste, de La Coruña, D. Eladio Rodríguez, el del Diario de Galicia, de Santiago, Sr. Alonso Polo; el del Correo de Galicia de Buenos Aires, D. José Lence, el redactor de El Eco de Santiago, Sr. Fernández González, el corresponsal del Faro de Vigo y La Voz de Galicia, Sr. Rey Alvite y el director de Galicia, Sr. Paz Andrade.

Especialmente emotiva é a crónica de José Lence no *Correo de Galicia* de Bos Aires do 24-9-1922:

Ocorre entonces una cosa extraordinaria que me conmueve mientras un agudo escalofrío recorre todo mi cuerpo. Asorey crispera los puños que eleva al cielo y grita “Terra a nosa” y veo que aquellos doscientos hombres, todos dueños de robustas inteligencias y de temperamentos exquisitos; hombres, en fin, de grande y reconocido talento, imitan el gesto de Asorey y con los puños en alto y la mirada en el cielo, como rindiendo culto a una deidad invisible gritan a un tiempo la palabra sacrosanta “Terra”.

Efectivamente, esta xuntanza non foi só un acto de homenaxe-desagravio a Asorey senón unha gran manifestación nacionalista. Luís Rei¹⁸⁶ pensa que nese xantar leu Cabanillas este poema dedicado a Asorey polo premio a Naiciña; o poema fala dos loureiros que corta na “*nosa Terra Santa*”, a rúa de Fefiñáns lindante á casa de Asorey e utiliza o vocabulario simbólico dos seus combativos poemas desta época: espada, fouciña... a redención de Asorey equipárase á redención de Galicia, o cicel do escultor á espada redentora:

VERSOS Á PRESA

Cando vin que en Castela foi premeada

”Naiciña”, polos cutres na inxusticia,

maxinei teu cicel honrosa espada

redentora dos aies! de Galicia.

E entón dixen: traballando decote,

co numen enxendrado, neste rueiro,

¹⁸⁶ Rei Núñez,, Luís : *Ramón Cabanillas. Crónica de destellos e saudades*. Vigo, ed. Galaxia, 2009, pax. 259

chegará a ganar premeos a pote
que che tendrá que da-lo mundo enteiro.
E esquírbosche, ca miña musa tola
e sin ter un anaco de trobeiro,
a fin de que coroes a cachola
con estes ramalliños de loureiro.
Quedo namentras: afiando a fouciña
con que os cortei na nosa “Terra Santa”,
aprand-os premeadores de “Naiciña”
Que a croalos tamén... pola graganta...
I agora qué lle vou mandar a Paquiño?
Voulle a mandar os loureiros... i a fouciña...

E conta tamén Luís Rei, que Eudosa, a muller de Cabanillas e outras damas cambadesas entregáronlle un ramo de flores a Asorey que este foi depositar despois á tumba de seus pais no cemiterio de Fefiñáns.

Desta celebración sae tamén unha recollida de adhesións para que sexa Asorey quen se encargue da realización do Monumento a Curros Enríquez na Coruña que os emigrantes americanos están dispostos a sufragar. O xornal *O Progreso*¹⁸⁷ de Pontevedra conta que no banquete se leu una adhesión de varios coruñeses para que o Monumento a Curros o faga Asorey. Entre os asinantes coruñeses estaban: Linares Rivas, López Abente, José Baldomir, Angel del Castillo, Luis Peña Novo, Manuel Lugrís, José Lesta Meis ou José Seijo Rubio, e en Cambados asinaron tamén: Cabanillas, Lloréns, Enrique Peinador, Castelao, Basilio Álvarez, Francisco Camba, Domingo Villar Granjel, Juan Luis López, Eugenio Montes, Isidoro Millán, Lisardo Barreiro, Roberto Blanco Torres e Vicente Risco. Empeza o longo camiño para a adxudicación do monumento, do que falaremos máis adiante.

¹⁸⁷ 30-8-1922

A Naiciña e outras obras posteriores en madeira de Asorey responden a un esquema común: certa rixidez (hieratismo), formas compositivas simples e xeométricas (triángulos), mirada intensa, volumes rotundos e macizos... estas mesmas características podémolas atopar tamén en esculturas doutras etapas artísticas e que probablemente serven de inspiración ao artista. Todas elas están probablemente dentro da idea dos Irmandiños de crear unha arte galega de raíz popular, en liña co que expresou Castelao nunha conferencia que xa reproducimos anteriormente¹⁸⁸:

O porvir do arte galego non está en traer de fóra un estilo novo sinón en crear, nós mesmos, o noso novo estilo. E todos cantos preferimos ser escravos da Natureza a ser escravos das leises dos homes¹⁸⁹, proclamamos a necesidá de que os sentimentos galeguistas sexan zume da terra e celme da tradición, non entendendo por tradición a serie de aitualidades superpostas, sinón o eterno que vive acochado no instinto popular.



58. [esq] fotografía de Ksado dos anos 20, do orixinal en madeira e [dta] Virxe románica en madeira do Museo Metropolitano de Nova York.

Poñemos estas dúas imaxes xuntas para remarcar unha vez máis a débeda de Asorey coa escultura románica. Repítense os materiais (madeira policromada), a actitude ríxida, a frontalidade, a expresión das miradas... trátase da mesma busca do primitivismo que fan as correntes simbolistas e as primeiras vangardas pero aquí ben asentadas na tradición artística galega.

¹⁸⁸ discurso pronunciado en Vigo un 25 de xullo de 1930, publicado en *Nós*, 15-10-1930, nº 82, T. IV, pax. 156, edición facsímile de Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987.

¹⁸⁹ Referencia velada de Castelao contra a arte das vangardas e o Cubismo en particular.



60. Francisco Asorey, *Naiciña*, 1922, Museo de Pontevedra, escaiola.



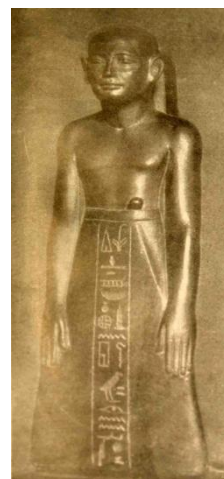
59. Fotografía do estado da escultura na actualidade, foi localizada pola familia do artista en Arxentina (Museo de Artes decorativas Forma e Odilo Estévez de Rosario de Santa Fe)

Naiciña representa a unha nai que acode co seu fillo a unha romaría. O neno (ou nena) vai vestido coas súas mellores roupas e leva na man un medallón no que na foto da imaxe en madeira parece verse un Santiago a cabalo¹⁹⁰ (por seren patrón de Galicia?). A figura da nai está como agochada (intúese un xeonllo baixo a roupa) e agarra con forza ao fillo, deixando ver os dedos grosos dunha nai traballadora. Estas *naiciñas* ou *maternidades* están moi presentes en toda a arte da época, na pintura e na escultura. E no caso concreto galego podemos adiviñar o seu simbolismo ó ler textos coma este de Luís Seoane:

Se a cantiga ou a música popular galega encerran elementos sorprendentes de sensibilidade, e a través delas pódese auscultar a alma popular de Galicia, outro tanto ocorre con esas imaxes labradas polos nosos pedreiros. O amor máis cándido e máis grande ós doces mitos humanos do cristianismo fixo que estes homes de mans rudas, afeitos a desbastar a pedra, separaran a fe da letra e a que unha muller do pobo, a Virxe, levara para sempre entre eles o fillo. Nai e fillo entre a multitude labrega e costeira. A faciana da nai abáixase repetidamente sobre a faciana do fillo. É a dor resignada –desde os levantamentos dos campesiños dos séculos XIV e XV–, de todos os humildes de Galicia e é a perduración no tempo, ata hoxe, nas maternidades dos nosos pintores –Castelao e Colmeiro sobre todo–, daquela divindade celta, a Mater Gallaeciae, que incorporaron á súa paganía os romanos. Galicia simbolizouse decote na nai. Cando os emigrantes deciden facer un monumento en Galicia, pensan en representar todo o seu pensamento coa simboloxía da nai¹⁹¹

¹⁹⁰ Moi similar por certo a unha das medallas conmemorativas das que falamos no primeiro capítulo, a da homenaxe ao exército, do ano 1917, que reproducía claramente a escultura da *Batalla de Clavijo* dun tímpano da Catedral de Santiago.

¹⁹¹ Cit. Por López Vázquez: 2006: 121



61. [esq] Estatua funeraria exipcia dun escriba, Museo Calouste Gulbenkian. [dta] fotos que acompañan ao texto de Carlos Maside, « En torno a la fotografía popular ».

Carlos Maside no artigo « *En torno a la fotografía popular* »¹⁹² publicado por Galaxia en 1951, fai unha magnífica análise das imaxes fotográficas das clases populares de principios de século, imaxes ríxidas, conxeladas no tempo, ben distintas ás imaxes da burguesía desa época nas que se leva unha maior naturalidade. E descobre a razón de ser destas normas de representación que tamén aparecen en outros estilos do pasado como a estatutaria exipcia: a busca do permanente, do que non morre, da inmortalidade:

Todas las figuras erectas o sentadas, se ordenan en ejes verticales, sin escorzos que alteren su unánime sometimiento a la ley de la plomada [...] El ademán, el gesto están suprimidos; toda la actitud naturalista, toda sensación de movimiento, de instante de tiempo han sido eliminados [...] una atmósfera de rito, de misterio, emana de estos retratos. Así gustan estas gentes sencillas de ver plasmada su imagen; así guardar la estampa de la niñez pasada, de la juventud perdida; así dejarla a los suyos, substraerla a la muerte¹⁹³.

O primitivismo da escultura exipcia, a arte arcaica grega ou da arte medieval indican modos de ver diferentes ao naturalismo renacentista e barroco e están influído tamén na obra de Asorey.

¹⁹² Maside, C., « En torno a la fotografía popular », publicado en *Pintura actual en Galicia*, col. Grial, nº 2, Vigo, Galaxia, 1951, pp 21-26.

¹⁹³ Maside, Carlos, 1951: 22



62. « *Un grupo de assembleistas de la prensa contemplando el precioso grupo escultórico en madera de "Naiciña"»* . Fotografía e pé de foto aparecida en Vida Gallega, nº 179, setembro de 1921. O segundo pola esquerda é o académico Eladio Rodríguez.

1922 é un ano que marca un fito na arte galega. Por un lado a escola rexionalista galega chega a un punto culminante cos éxitos obtidos na Exposición Nacional de Belas Artes de Madrid, por outro lado, o rexionalismo empeza a estar superado e unha nova xeración de artistas galegos irrompe con forza.

En 1922 Francisco Lloréns e Juan Luís obteñen a medalla de primeira clase da Exposición Nacional de Madrid, Asorey só unha bolsa de viaxe pero gran éxito de crítica, e parece que tivo votos para conseguir a primeira medalla¹⁹⁴. Estes éxitos animarán aos artistas galegos a organizar os anos seguintes novas mostras de arte galega nas principais cidades galegas (Ferrol en 1922, Santiago e A Coruña en 1923, Vigo en 1924). Pero as cousas mudaran, por exemplo cambiara a situación política dentro do nacionalismo. En 1922 tivo lugar a IV Asemblea de Monforte onde se consolida a primeira escisión entre os compañeiros irmandiños, Valentín Paz Andrade recolle o dato da participación de Asorey nesta asemblea¹⁹⁵. En Monforte créase a Irmandade Nacionalista Galega (ING) promovida por Risco e o grupo ourensá das irmandades, de orientación católica e tradicionalista, que se

¹⁹⁴ A bolsa de viaxe foi de 500 pesetas, véxase Pantorba, Bernardino, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España.*, Madrid, Ed. Alcor, 1948, pax. 244.

¹⁹⁵ « entre os que interviñan de primeira achega ao galeguismo, contouse con algunhas personalidades consagradas. Unha, a do catedrático Xohán Viqueira. Outra, a do escultor Francisco Asorey » en Paz Andrade, V. *Castelao na luz e na sombra*, Sada, ed. Do Castro, 1982, pax. 170.

escinde así do grupo coruñés, liberal e republicano. E a partir de 1923 o nacionalismo terá que adaptarse á nova situación política do Estado co inicio da Ditadura de Primo de Rivera.

No terreo artístico Manuel Antonio, poeta de Rianxo e Álvaro Cebreiro pintor e debuxante, os dous moi novos e algo “insolentes”, asinan o manifesto *Mais Alá*:

Nós tencionamos tan só facer unha protesta forte, densa e implacábel contra os vellos. Os vellos non son os que escribiron fai moitos anos –aqueles son os devanceiros. Os vellos son os que escriben hoxe como si vivisen no antonte dos séculos [...] Tida en conta a importancia primordial que o Arte ten nos rexurdimentos raciaes (miudean os movementos nazionalistas que comezan polo arredismo artístico) chegaremos a coidar sinón fracasado polo menos de remouta eficacia o actual movemento rexurdente na Galicia si non se consegue un troque radical no aspecto da nosa Literatura. Porque é pretender andar cos pes atados o tratar de libertarnos dos trabamentos esternos sin facer denantes o mesmo coa podredume interior [...] Momias que fan esculturas á súa imaxen e semellanza. Mentras eles, cinguidos ó pasado, siguen cincelandos estátoas feitas, fagamos nós coas nosas inquedanzas, unha nova figura, grotesca quizáis pero nova ó fin, pró retablo dos tempos [...] O herdo dos devanceiros redúcese pois a un exemplo de voutade e patriotismo, ispido de toda eficacia literaria como non sexa pola reación que produce o desagrado[...] A literatura paisaxista o xeito de fotografía iluminada con notas de turista burgués, é a maor caloña do noso paisaxe, que aínda agarda a sensibilidade complexa do noso tempo pra ser interpretado¹⁹⁶.

Este manifesto tivo consecuencias no aspecto literario pero tamén no artístico, coincide coa irrupción dunha nova xeración de artistas, dos que temos dous grupos, os chamados “os novos” ou renovadores e os que se aglutinan en torno á revista *Alfar*, máis vangardistas. Era un sinal de que o panorama artístico estaba mudando tamén.



63. [Esq] Ofrenda a S. Ramón exposta en Santiago en 1923, aparece en *Vida Gallega* 20-9-1923. Como se pode apreciar a figura aparece enriba dun pedestal de pedra. [dta] Foto aparecida na *Gran Enciclopedia Gallega*, edición de 1974, nótese que a escultura tiña aínda o pedestal que logo foi retirado polo Museo.

¹⁹⁶ López Vázquez, José Manuel, 2006: 26, CD-rom anexo con Documentación



64. Francisco Asorey, *Ofrenda a San Ramón*, 1923, Museo Provincial de Lugo. Foto: Museo P. de Lugo

Despois de a *Naiciña* Asorey acomete a *Ofrenda a San Ramón* que presenta ao Salón de Outono madrileño de 1923.

A escultura representa unha vez máis a unha muller galega, vestida coas roupas tradicionais labregas: saia estampada, mandil con follas de carballo debuxadas, mantón con flocos cruzado no peito, manteleta cubríndolle os ombreiros, cravada con puntas que semellan abelorios e típico pano vermello na cabeza dos que tanto lle gustaban a Asorey e do que tiña unha boa colección no seu estudo (hoxe perdida). Outros detalles metálicos adornan a escultura: medallón dourado no peito cunha imaxe da Virxe da dor e

arracadas tamén douradas. O feito de introducir estes adornos metálicos na escultura repetírase en obras posteriores e constitúe un sinal de identidade do artista que mete un elemento que representa a un tempo unha característica que pode ser tanto da tradición barroca como da escultura contemporánea.



65. Cruceiro situado a carón do Santuario da Virxe do Corpiño, en Vila de Cruces

A escultura representa a unha muller que acode cunha ofrenda a S. Ramón Nonato, santo patrono das embarazadas e avogoso para os bos partos. Leva nunha man a ofrenda (unha candea rizada) e na outra a modo de exvoto unha pequena imaxe do santo que porta os seus atributos: unha custodia, tres coroas e a palma, símbolo do martirio nos santos. Parece ser que Asorey se

inspirou para a disposición da Ofrenda na figura de S. Antonio de Padua¹⁹⁷ que está no cruceiro situado trala cabeceira do



66. Francisco Asorey, *Ofrenda a San Ramón*, 1923, Museo Provincial de Lugo. Foto: MPL

Santuario da Virxe do Corpiño, en Vila de Cruces [imaxe esq]. S. Antonio porta un lirio na man dereita e un neno Xesús sobre un libro na esquerda.

O xornal *Galicia* (24-7-1923) comenta que:

Difiere de obras anteriores en el policromado: Asorey, para que el trabajo realizado sobre la madera conservara toda su virtualidad, la policromó con anilinas, prescindiendo del empaste. De este modo y sin que los efectos de colorido pierdan su importancia, a través de las anilinas, se perciben en todas las partes de la obra, incluso en el rostro, la madera y el minucioso trabajo de talla realizado por Asorey que una vez más se ha hecho acreedor al dictado de escultor de la raza gallega.

Efectivamente todas estas obras están feitas en madeira (de castiñeiro) policromada; cunha policromía moi particular que ninguén utilizara antes, xa que aplica a pintura ao óleo (mesturada con cera)

¹⁹⁷ Otero Túñez, 1959:110.

directamente sobre a madeira, sen a capa de estuco intermedia que usaba a imaxinería tradicional; deste xeito a madeira absorbe parte desa pintura (axúdaselle practicando cunha



67. A Ofrenda tal como se exhibe no Museo Provincial de Lugo. Foto: Adela Leiro

ferramenta una serie de pequenos buratos), posteriormente rásase a pintura e deste xeito deixa ver a textura do material e as marcas que o escultor fai coa gubia. O resultado final reforza enormemente a expresividade da figura. Permite ter policromía, como na imaxinería tradicional (dende o barroco ao románico) pero non se oculta o material e vese o traballo do escultor, como na talla directa da escultura contemporánea. Tradición e modernidade.

Diversas testemuñas de alumnos de Asorey ou do seu fillo

Paco na Escola de Artes e Oficios de Santiago fálannos do secreto con que levaba Asorey o tema da policromía que aplicaba. Todos falan de que cando policromaba pechábase nunha sala do taller para que ninguén vise a súa “fórmula secreta”. Uns atácano dicindo que non é

estraño que non deixara continuadores dado que non ensinaba a súa técnica, outros deféndeno dicindo que el tampouco tivo mestres, tivo que aprender por si só¹⁹⁸. Esta obra volve repetir esquemas compositivos de obras anteriores: escultura maciza, sen ocos, forma triangular, visión frontal...

Esta escultura está hoxe no Museo Provincial de Lugo a onde chegou, segundo información do propio Museo, procedente da colección de Ramón Bauzá a quen lla comprou José Fernández López que logo a dona ao museo lucense. A escultura como podemos ver está sobre un pedestal de cristal que permite ver, si a miramos dende abaixo o carácter oco da mesma. Pero a escultura orixinal, tal como se pode apreciar en fotos antigas, estaba sobre unha base de granito, como é frecuente que Asorey sitúe as súas obras.

En 1923 ten lugar na Coruña unha nova exposición Rexional galega, Asorey expón a ofrenda a San Ramón. Coincidindo coa exposición o escultor Ángel Ferrant escribe na revista vangardista *Alfar* o artigo: *El regionalismo en el arte*. Como velada crítica a esta corrente

¹⁹⁸ Esta forma de actuar parece común a outros escultores, falando de Buciños M.A. Rodríguez di que: « Sobre todo foron coñecementos técnicos o que adquiriu na Escola de Belas Artes de San Fernando, e cos escultores citados, como aprendiz. Estes non desvelaban as aleacións dos bronce que utilizaban, o cal, segundo o propio Buciños, hai que entender como algo normal» véxase: Rodríguez González, M.A. *Os materiais, procesos e formas na escultura contemporánea (1940-1994)*, Santiago, Servizo de publicacións e intercambio científico da USC, tese doctoral en CD-rom, 2004

artística reflexiona sobre o carácter colectivo ou individual da arte, sobre se é o artista o que debe someterse á colectividade ou a colectividade ao individuo?, e tamén sobre a Tradición e a Natureza: « *Por sí sola, la tradición no fermenta sino en un producto híbrido, que cuando más, podrá repetirse, pero nunca sucederse* » Pola contra, « *Naturaleza viene a ser sinónimo de Vida [...], la Naturaleza es enunciado; la Tradición es fórmula*¹⁹⁹ ». Ferrant visita a exposición da Coruña e fai unha crítica das obras alí expostas e dedica unas liñas á obra de Asorey: bota de menos a utilización do nu que na súa opinión provoca que se lle preste maior atención ao contido e menos á forma, que é para el o substancial. Con todo indica que prefire esta obra ás demais esculturas.

En cuanto a la escultura, lo que primeramente lamentamos es el desprecio del desnudo. Patentiza esto, el olvido de los continentes de limpias emociones estructurales, ocasionando una preferente atención al contenido. Fácil confusión de lo externo con lo substancial, que llevada a un mayor grado de exaltación en la obra, es causa de que solamente se note como cosa viva aquella parte que, en lo natural, fue aditamento u oropel. Esto es lo que nos sugiere la talla policromada que, por otra parte, preferimos a lo demás²⁰⁰

Con motivo desta exposición difundíronse uns comentarios satíricos , obra probablemente destes novos artistas que empezan a facerse notar no panorama artístico galego. Alí se etiqueta a Asorey como « *imaginero elevado y leñador diestro* »²⁰¹ e non é dos que peor parado sae. Bromas a parte, o que indican estes escritos é que a hora do Rexionalismo pasou. No grupo de artistas do grupo Alfar o cambio é máis radical, entre os novos, ou *renovadores*, tal como ten sinalado López Vázquez, baixo a aparencia dunha linguaxe máis vangardista, acorde cos novos tempos, seguirán ancorados na mesma temática rexionalista: a muller, o ruralismo, o románico... que perduran na arte galega ata os anos sesenta!

O ano 1924 Asorey presenta de novo outra obra á Exposición Nacional, *O Tesouro*, outra vez o éxito de crítica e público é moi grande: « *...Está en el centro de la sala quinta, a “todo honor”. Está colocada para atraer a los visitantes. Han recogido esa escultura todos los fotógrafos. Publican la fotografía todos los periódicos. Es el gran éxito de la exposición [...] se espera que la más alta recompensa en la sección de escultura, será adjudicada a*

¹⁹⁹ Ferrant, Ángel. « El regionalismo en el Arte », revista *Alfar*, 1922 en López Vázquez, 2006:102, CD-rom anexo con Documentación.

²⁰⁰ López Vázquez, 2006:103. CD-rom anexo con Documentación.

²⁰¹ « Comentario a la tercera Exposición regional Gallega », Imprenta Moret, A Coruña en López Vázquez, 2006:104. CD-rom anexo con Documentación



68. Asorey no taller de Caramoniña. A parte de *O Tesouro* é posible ver tamén as obras *Rezo de Beatas*, *Picariña* e o busto de Lino Torre. Foto de Ksado

*Francisco Asorey. Es de justicia*²⁰² ». Pero o xurado non o ten en conta e Asorey debe contentarse cunha segunda medalla. O xornalista Juan de la Encina²⁰³ describe con acerto os motivos que rexen na valoración dos xurados das exposicións:

Las exposiciones nacionales han sido viveros de caciquismo artístico y, en el caso más favorable, no han servido sino para la constitución de una especie de burocracia de las artes, tan engreída, insolente, tan intrigante y dogmática como desprovista de auténtica capacidad.

A sensación en Galicia é de novo de aldraxe, e así se reflicte especialmente na prensa nacionalista: Cabanillas escribe en *A Nosa Terra*²⁰⁴ :

Cando xa tiñamos casi adormecido aquel triste recordo da inxusticea cometida, fai dous anos con Asorey, volven os ventos da Corte a facer resoar na nosa, xa ben cortida orella, esta palabra que tan amargamente nos fire e atromenta o corazón. Outra vez trunfaron a inxustícea e o mercantilismo; outra vez lle rapiñaron a Paquiño Asorey a primeira medalla que tan lexitimamente lle pertencía. Da outra vez cando o noso artista foi levado ó Gólgota madrileño para ser crucificado a veira da súa “Naiciña” a admiración e o cariño, unidos a indinaceón, guiaron os meus pasos a “Terra Santa”, que é o lugar donde está emprazada a chouza donde se meceu teu berce e despios de cortar uns ramalliños de loureiro, mandeillos misturados con estas “berzas”, que son crara expreseón do entuseasmo do agarimo e da protesta: [...] [Reproduce a poesía Versos A-presa]

¿Y agora que lle vou mandar a Paquiño? ¡Voulla mandar os loureiros... y a fouciña!...

Tamén en *A Nosa Terra* titulan « *O Trunfo da Arte Galega* »:

Un comentario merece nesta nota o trunfo abranguido pola arte galega na capital da Hespaña. Bonome, e sobre todo Asorey, trunfaron definitivamente impoñéndose ca súa arte. E a arte destes grandes artistas fíxose e inspirouse en Galicia, na propia terra, no ambiente que conocen, nas xentes que ven de cote; sen ter que lle pidir nada emprestado a outros pobos nen a outras artes. Así as árbores do país déronlles as madeiras, que nas súas mans tomaron forma e cobraron vida convertíndose nesas figuras tan admiradas, que representan a nosa vida e a nosa arte. Unha arte tan groriosa que asombra a todos. [...] Todo os pobos que destacan en calquera das manifestacións artísticas é sempre por adicarse con preferencia os seus artistas a

²⁰² El Ideal Gallego, 3-6-1924

²⁰³ La Voz de Galicia 29-5-1924

²⁰⁴ 22-6-1924, nº 201, T. 2, Edición facsímile, edicións Edman, A Coruña, 1988

unha modalidade propia do país. Galicia vai recobrando persoalidade no aspecto artístico, neste aspecto particularísimo da talla en madeira mais que en ningún outro porque este mais que todos os demais é unha arte propia, orixinal²⁰⁵

E o xornal GALICIA, (22-6-1924), « *Asorey y su Tesouro* »”:

Al escultor de la raza gallega, Francisco Asorey, premiáronle en la exposición Nacional de Bellas Artes con segunda medalla. A juicio de la crítica, O Tesouro es la obra más original y más definitiva del certamen. Sin Embargo, se le negó una recompensa de primera categoría ¿Por qué?. Porque España –en las justas de arte como en las escalas burocráticas- es un país de escalafón, de ascenso por antigüedad. Si Fidias o Rodin resucitaran en España, y dieran en la humorada de enviar alguna de sus obras inmortales a la exposición de Bellas Artes, no hubieran tenido mejor suerte que nuestro Asorey.



69. O Tesouro exposta na igrexa de Fefiñáns no ano 1986, coincidindo co 25 aniversario da morte de Asorey. Foto de Adela Leiro

En homenaxe por haber obtido unha 2ª medalla e supoñemos que tamén en desagravio por non obter a primeira, sucédense os actos en honra do artista, destacaremos dous, a que lle fai en Madrid o Centro Galego en gran medida por iniciativa de Basilio Álvarez, que é neses momentos o seu presidente e que envía a Jesusa Ferreiro este telegrama: « *Más de un centenar de comensales reunidos hoy en banquete en torno al gran escultor Asorey, el más alto valor artístico de nuestra tierra, rinden a la esposa del maravilloso artista el testimonio de su profundo respeto y felicítanla por la dicha que significa estar unida a gallego tan preclaro*²⁰⁶ ». A prensa comenta que asistiron intelectuais e políticos como Martínez Anido, Pérez Nieva, Menéndez Pidal, Rodríguez de Viguri, Portela Valladares (que ofreceu 6000 pts por *O Tesouro* para regalarlla á Casa de Galicia), Sotomayor, José Francés ou Calvo Sotelo²⁰⁷.

²⁰⁵ 1-7-1924, *A Nosa Terra*, nº 202, T. IV, Edición facsímile, edicións Edman, A Coruña, 1988

²⁰⁶ *El Ideal Gallego*, 8-7-1924

²⁰⁷ *El Regional de Lugo* 8-7-1924



70. Foto da homenaxe no Mosteiro de Sobrado dos Monxes. Foto de Chicharro facilitada por José Manuel Asorey

A segunda das homenaxes que citaremos é a que se fai no Mosteiro de Sobrado dos Monxes da que conservamos unha foto de Chicharro; a crónica do Ideal Gallego do 22-7-1924 comenta:

El domingo por la mañana (día 21) en varios automóviles, un grupo de buenos amigos y admiradores del escultor de la raza gallega, Francisco Asorey, se dirigió a Sobrado de los Monjes, para ofrendarle al pie de las ruinas del famoso monasterio cisterciense, un homenaje de cariño entrañable y fervoroso afecto. Con tal motivo, allí, en trono suyo, se congregaron don Luis Blanco Rivero (rector de la Universidad), don Miguel Castro Afizcúa (general de brigada), don Antonio Eleizegui (decano de Farmacia), don Marcelino Blanco de la Peña (presidente de la cámara de comercio), don Vicente Goyanes Cedrón (catedrático de Medicina), don Manuel Villar Iglesias y don José Puente Castro (profesores de medicina) don Augusto Bacariza Varela (profesor de derecho) y los señores don Segundo Martínez de la Riva, Abelardo Nieto, Ángel Acosta, Juan Harguindey Pérez, Bernardo Harguindey Echevarría, Andrés Díaz de Rábago, Francisco Porto Rey, Avelino Cimadevila Rey, Jesús Gómez Araújo, Ramón Pimentel de Portugal, Francisco García Villar, Jacobo Martínez, Salvador Echevarría, Jesús Rey Alvite, Juan Luis López (laureado pintor), Rafael Ferreiro (padre político de Asorey) y Alejandro Gómez Ulla. En Sobrado el señor Asorey fue recibido con muestras delirantes de entusiasmo. Se dispararon bombas y se le vitoreó con verdadero fervor.

Os participantes son maioritariamente santiagueses e do ámbito universitario.

A xunta xeral de socios do Centro Galego de Madrid adquire a obra en 6.500 pts e concédese ao artista a posibilidade de dispoñer dela se aparece un comprador que mellore o prezo, como así foi²⁰⁸. A obra é finalmente adquirida polo director do xornal ABC Torcuato Luca de Tena e a escultura queda por tanto en Madrid (o autor renunciou previamente ao 2º premio en metálico da Exposición que supoñía a adquisición da obra polo Estado en 4.000 pts).

²⁰⁸ La época, 11-8-1924, pax. 3



71. Vistas en detalle de O Tesouro. Foto: M. Iglesias



72. Unha trenza loura vese por baixo do pano da cabeza. As mans agarran con forza o becerro e o ramallo de carballo.
Fotos: M. Iglesias





74. Francisco Asorey, *O tesouro*, vista lateral. Col. Particular. Foto: Unidad Móvil

O Tesouro representa a unha moza galega levando en brazos, un chato, un becerro. Di Otero Túnñez²⁰⁹ que Asorey imaxinou a obra contemplando en Santiago, na feira semanal do xoves a unha rapaza que cruzaba a Porta do Camiño (moi preto do seu estudo) levando orgullosa a súa compra, “o seu tesouro”²¹⁰. Tamén sinala Otero a relación iconográfica con outras esculturas primitivas e primitivistas da arte antiga e moderna como son a figura funeraria en madeira do chamado *alcalde do pobo* que ten a típica disposición da perna en actitude de camiñar, simboloxía que se pensa que indica o acceso ao mundo dos mortos. Idéntica actitude recolle a escultura grega arcaica como vemos no kouros grego *moscóforo* ou *o que leva o becerro* como ofrenda

aos deuses, pero a perna adiantada xa non ten seguramente a simboloxía funeraria anterior, é unha mera copia iconográfica. Esta imaxe recóllea á súa vez o mundo cristiá para representar simbolicamente a Cristo o *bo pastor*. E de aí se pode saltar a escultura contemporánea onde Picasso representa para a cidade de

73. [esq] *Alcalde do pobo*, Museo exipcio do Cairo [dta] *Moscóforo*, Museo da Acrópole de Atenas



²⁰⁹ Otero Túnñez, 1959: 111

²¹⁰ José Travieso Quelle aporta outra versión, estaría Asorey sentado nun banco a carón da fonte de santa Clara, perto da súa casa, cando viu unha moza que se adaptaba a o que el estaba buscando, propúxolle posar e tras algunha reticencia aceptou, tratábase dunha veciña do barrio de san Caetano que anos despois emigrou a Montevideo. Véxase Travieso Quelle, José, «La modelo de O Tesouro», La revista de los gallegos, nº 23, 1970 pp 31-34

Vallauris un home cun cabrito nas mans con parecidos



75. [esq] Joan Rebull, *Moza do cabrito*, Reus, [dta] Picasso, *Home de Vallauris*, Francia

trazos primitivos e a simboloxía de ofrenda das obras anteriores.

Tamén aparece nas ilustracións a escultura de Joan Rebull, contemporáneo de Asorey. As referencias á escultura arcaica grega tamén están presentes e a figura semella unha Koré, cos pregues ríxidos e rectos do seu vestido. Parécennos acertadas as relacións que establece Otero porque a figura do Tesouro á parte do tema que describe utiliza un tratamento da imaxe que repite esquemas “primitivistas”: a perna adiantada, o efecto macizo, sen ocos (nin sequera entre as pernas)

e a actitude simbólica, como de ofrenda... Pero no Tesouro a rixidez tórnase en naturalidade e a escultura axudada pola policromía parece realmente viva. O pelaxe do becerro, os flocos do mantón e os pregues da roupa da moza contribúen a darlle vida e movemento. A policromía está dada con mestría, Asorey domina a forma pero tamén a cor; predominan os tons cálidos: ocre, vermellos pero con algúns azuis e verdes equilibrando.



76. *O Tesouro*, vista posterior, foto: M. Iglesias

Tense falado tamén da “frontalidade” das esculturas de Asorey, característica propia da estatutaria antiga. A multifacialidade era unha característica da escultura de Rodin, en contraposición, os escultores que o suceden, ao mesmo tempo que recuperan a forma, fan predominar un punto de vista frontal, Asorey segue este mesmo camiño. López Vázquez relaciónao cunha nova concepción do tempo e o espazo: « *a escultura do século XX en tanto que afirma o ‘ser’ en contraposición ao ‘devir’* »

*evitará toda tensión que exprese posibilidade de movemento e redundará no seu efecto de 'estatua', é dicir, de estático*²¹¹ ».

No *tesouro* Asorey fai destacar un punto de vista frontal pero a escultura invita a rodeala. A figura trabállase con detalle por diante e por detrás. A obra admite unha visión frontal pero tamén de perfil.

A figura da rapaza leva na man un ramallo de carballo, non é a primeira vez (nin a última) que as follas de carballo aparecen en obras do noso escultor, seguramente cunha función simbólica. O simbolismo do carballo está moi presente na cultura vasca, que Asorey coñece na súa xuventude, o carballo é a súa árbore ancestral á que renden culto case relixioso na sala de xuntas de Guernica. Esta árbore tamén é importante na cultura galega, omnipresente en toda Galicia, é a nosa árbore propia, símbolo de forza, de vigor... así que non debe ser casual que Asorey a repita insistentemente: na placa en honra de Jose Ramón Bugallal, no deseño da capa de O Fidalgo, na saia da Ofrenda a San Ramón... aquí no Tesouro e tamén noutras obras posteriores que iremos sinalando.



77. O Tesouro, visión frontal

Foto: Unidad móvil

Pode resultar interesante comparar esta obra coa doutro autor coetáneo que a miúdo se inclúe na xeración dos novos: Eiroa.

Xosé Eiroa naceu en Santiago en 1892, é dicir, só tres anos despois que Asorey, pero autores, como Fernández del Riego ou Luís Seoane sitúano dentro da xeración dos novos artistas galegos. A súa morte prematura (1935) quizais influíu na súa valoración artística un tanto esaxerada se temos en conta o escaso da súa produción, tamén debeu de influír o feito de que Luís Seoane lle dedique unha monografía en 1957. A diferenza de Asorey, a obra de Eiroa conectaba mellor coas correntes renovadoras da escultura galega nos anos 20 e 30 e seguramente o separou da nova xeración a actitude de Asorey

un tanto orgullosa, que dende a posición dun artista con experiencia que se sabe mestre pode dar leccións aos novos artistas. Motivacións políticas posteriores axudaron tamén a este distanciamento. A obra que nos vai servir de alternativa estilística é a *Leiteira*, cuxa escaiola se conserva no Instituto Padre Sarmiento de Santiago.



78. Xosé Eiroa, *A leiteira*, Instituto de Estudos Galegos, Padre Sarmiento, Santiago, escaiola

A temática e composición das dúas esculturas é similar, dúas escenas cotiás do ambiente santiagués: dun día de mercado ou das leiteiras que carrexan o leite ás casas dos señoritos. As dúas figuras están en actitude de avanzar e adiantan unha perna, teñen movemento, a visión é principalmente frontal pero admiten outros puntos de vista. As dúas esculturas están vestidas con traxes tradicionais.

Pero entón que cambia? que fai que a obra de Eiroa sexa renovadora e a de Asorey rexionalista? Son xustas as palabras que lle dedica Seoane?: « *Eiroa xurdiu na escultura de Galicia con características propias, desvencellado dos antecedentes da xeneración anterior, e con vontade de estilo que entronca coa grande escultura galega medieval*²¹² ».

Si atopamos unha diferenza importante, os detalles realistas de *O Tesouro*. Eiroa renuncia ao detalle, seguramente porque carece da destreza técnica de Asorey pero tamén porque o seu interese vai máis cara o espazo e a forma, o tema é puro pretexto para investigar sobre o volume e neste aspecto está

compartindo a mesma preocupación que os renovadores da escultura galega, por iso a súa obra foi “mellor entendida” pola nova xeración de artistas galegos.

Mentres tanto o escultor cambadés está chegando á cima da súa carreira. Cabanillas publica na revista *La Temporada* de Mondariz (29-6-1923) este famoso poema dedicado no que se refire ao *Tesouro* e á traxectoria artística de Asorey:

²¹² Seoane, Luís, *Eiroa*, Vigo, Galaxia, 1957, pax. 11

A ASOREY

¡Ditoso o que se sabe guiar pol-as estrelas!

¡Ditoso ti que nado baixo o feitizo delas
atopaches o sendeiro e acertache a voar
co corazón a arder, nos beizos un cantar!

Cuberto das silveiras e as edras silenzosas,
a céltiga roseira morría sin dar rosas.

E surdéu “Picaríña”. o gomo milagreiro
e na mesma ponliña, fillas do mesmo amor,
o sol de cada maio puxo unha nova fror,
até que o derradeiro, abrindo a Edade de Ouro,
floreceu por enteiro na rosa de “O Tesouro”.

¡Ditoso o que se sabe guiar pol-as estrelas!

¡Ditoso o que no fondo das íntimas arelas
encontra a nova Vida e a misteriosa traza
dos místicos ensonos da súa enxebre Raza!

¡Bendito ti que soio, na noite escurecida,
forxando a chave de ouro dende Mateu perdida,
guiado das estrelas, soupeche eternizarte
abrindo a Porta-Santa da Catedral do Arte!

Cabanillas intúe que co tesouro, Asorey chega a unha obra cume na súa traxectoria.
Outra será *A Santa*, feita dous anos despois e para mostrar de novo na Exposición Nacional de

Belas Artes de Madrid (1926). A escultura impresionou enormemente ao público madrileño, así a describe o crítico Antonio Méndez Casal na Revista *Blanco y Negro*, (16-5-1926):

Contraste rudo con esta obra de fina espiritualidad [refírese ao S. Francisco] forma el Desnudo de moza gallega, del mismo artista. La impresión primera es repelente. Una joven rubia, de pelo de mazorca de maíz, de claros ojos azules, de carnes opulentas, del tipo que hace evocar las incursiones de los normandos en nuestras rías bajas (llevándose cuanto podían, sin dejar en compensación otra cosa que próxima descendencia a plazo fijo), aparece bravamente plantada, sosteniendo sobre sus hombros un macizo yugo de bueyes y unas hojas de roble, el árbol gallego secular. Una recia cuerda cruza su tronco. Unas manos rudas, brutales, de muñecas que denotan un constante labrar la tierra, sujetan lo que transporta. Desconozco la intención del autor al componer tal figura. Sospecho que el yugo equivale a un atributo de esclavitud de la hembra a la tierra que cultiva. Esta obra es de un realismo crudo, brutal; pero, dentro de esta intención tan magníficamente acusada del autor, es obra lograda con gran fuerza. Como escultura realista no cabe más. Asorey no estilizó, no acentuó, no deformó. Parece haber visto en esta hembra, que no tiene de hembra más que el sexo, una representación plástica, una síntesis de la ruda vida de la mujer gallega campesina. En lo que todos convendrán es que esta obra constituye una certera captación de un trozo de vida, aún cuando se trate de una vida que no es grata a todos los paladares.

Ou José Francés no *Heraldo Gallego* de Bos Aires (25-7-1926):

Desnuda, generosa y audazmente desnuda, está la mujer; el pañuelo “marelo” le cubre la testa y de él escapan hacia la espalda las sierpes rubias de las trenzas. Su rostro sereno, rubicundo, que rara vez sonríe, tiene una orgullosa resignación a las bajas tareas. Sus manos toscas, deformes, enrojecidas, de dedos rartos, de uñas roídas, de falanges rugosas sostienen el yugo enguinalado de hojarasca verde sobre sus hombros. Su vientre está hinchado por la gestación incesante. Sus piernas macizas, toscas, sin sensual ritmo, soportan el torso. Una de ellas adelanta el pie, ancho, endurecido por su destino de desnudez sobre la tierra y las piedras. Tampoco las rodillas costrosas, que conocen las caminatas de hinojos por las cuestas hacia ermitas milagreras, ocultan su deformación... El paladar estético, empalagosamente untado de las mieles helénicas y las dulzonas pasticherías clásicas, siente bruscas náuseas ante este áspero y fuerte fruto de la tierra; las miradas hipócritas a gusto con la fría escayola, el relamido mármol o el disimulador bronce, se asustan de esta talla humana de humana realidad hasta en el color [...] Su tufo agrio de mujer que limpia establos, ordeña vacas y amamanta hijos, cava la tierra y cocina para los suyos, no es ciertamente el aroma químico de los perfumistas de moda, ni el de la carne de placer o simplemente limpia por el baño cotidiano de la recomendable higiene. [...] Y es así como debe verse “la Santa” de Asorey, antitética del “Santo” [refírese ao S. Francisco] surgido de las mismas manos e igual intelecto. Como a la hembra deformada por el trabajo, el dolor y la maternidad, como a la víctima de un erróneo estado social y, sobre todo, como a la mujer destinada a vivir y morir en pobreza, que nunca podrán sugerirnos las Venus de Museo, las marimachos de ateneo y las zongolotinas de burguesía sobredorada.



**79. A Santa. Foto de
Adela Leiro**

A sociedade madrileña non estaba acostumada á dureza destas imaxes. As figuras núas que ven nas exposicións son idealizacións que pouco teñen que ver coa realidade. Exprésao ben Asorey cando lle preguntan sobre que impresión causará esta obra en Madrid: « -¡No lo sé! Allí... que todo lo que ha de concurrir a la exposición de escultura va tan acabado y perfilado, principalmente en desnudos de esbeltez extrema, entre las obras de yeso, destacarán las mías seguramente. En desnudos policromados es la primera vez que concurren a la exposición²¹³ ». E nunha entrevista de Estévez Ortega a Valle-Inclán, o autor galego dedícalle esta crítica na revista Vida Gallega « Es un imaginero malo. No tiene idea de la escultura. ¿Ha visto usted en su vida algo más grotesco que su Santa? ¡Y primera medalla! ¡Están locos! La escultura necesita aire. Vea la Victoria. Se lo supone uno en seguida. ¿Pero Santa? Está debajo de una campaña neumática²¹⁴ ».

Esta vez Asorey atrevese a representar unha figura núa, pero non para reflectir graza e beleza senón un corpo deformado polo traballo e o sufrimento. A figura adianta unha perna que se apoia nun soporte posterior. Rexas mans sosteñen vara e xugo, e por detrás asoman (de novo) follas de carballo. A muller mira á fronte, con mirada firme, non lle dá medo a vida nin o traballo. Unha vez máis a figura de “Santa” era tamén unha metáfora de Galicia enteira.

Todas a obras que acabamos de analizar teñen unhas características comúns: son figuras femininas e mulleres labregas que acoden a romarías relixiosas (Ofrenda a S. Ramón, Naiciña), feiras (O Tesouro) ou mostran a dureza da vida no campo (A Santa).

Tense sinalado a exaltación que fan os nacionalismos hispánicos da vida agraria que no caso galego está máis que xustificado polo esmagante predominio da poboación e a economía campesiña na sociedade galega da época e polo feito de que o ideario nacionalista provén en gran parte e recolle as reivindicacións dos movementos agraristas de principios de século. Di Ramón Villar Ponte no *Eco de Galicia* da Habana (7-1- 1923):

²¹³Revista Domeq, 1-5-1926

²¹⁴ Estévez Ortega, E. « Don Ramón del Valle-Inclán nos pone como no digan dueñas » , *Vida Gallega*, nº 323, 1926.

Non pode estranar nin sorprender a ninguén que nós, os nazonalistas, teñamos pra o agro, pr'as suas xentes unha especial devoción, un fondo e forte recoñecimento que nos leva a consagrarlles a iles e aos seus problemas característicos, sempre en lugar preferente, o noso mais sincero desvelo e a nosa mais lexítima preferenza



80. *Santa ou Santa muller galega*. Arquivo do fotógrafo Moreno, Ministerio de Cultura, Madrid. A obra foi adquirida posteriormente polos emigrantes galegos do Centro Gallego de Montevideo onde se atopa actualmente

Pero o público madrileño que contempla estas obras nos salóns das Exposicións Nacionais, a miúdo ve nelas unha manifestación rexionalista e folclórica, e non a reivindicación política que está detrás de todas elas. Esas mulleres son una representación alegórica de Galicia, da Terra nai da que falan os Irmandiños con devoción case relixiosa.

Dirá o poeta da Raza « *Galicia, nai e señora, sempre garimosa e forte; preto e lonxe; onte, agora, mañán... na vida e na norte*²¹⁵ ». é Galicia tamén a *Velliña Vella* do relato de Risco que se inspira no *Cathleen ni Houligan* do escritor irlandés Yeats (na que a vella é Irlanda), autor de referencia para os Irmandiños , que traduce ao galego e publica Antón Villar Ponte en *Nós*. Son representacións simbólicas, en definitiva, dunha *Terra asoballada* e para a que se pide explicitamente a autonomía política.

Hai outro elemento común a todas estas figuras femininas, xa que todas elas reproducen o tipo racial *céltico*: ollos azuis, pelo louro Xa comentamos como Vicente Risco recupera de novo o *Celtismo* de Murguía e Pondal, a teoría da orixe céltica da poboación galega. Sírvelle como un elemento de diferenciación respecto ao resto de España: nós somos celtas, eles iberos, a nosa cultura é atlántica, a deles mediterránea.... E este ideario está fortemente arraigado nos membros das Irmandades. Asorey mostra, por tanto, nestas obras un elemento máis do ideario nacionalista.



81. A escultura do S. Francisco no obradoiro de Caramoniña. Foto de Ksado

Puidera parecer que a obra que culmina toda esta serie de esculturas en madeira dos anos 20, o *S. Francisco* escapa a este esquema de análise simbólica, pero sinceramente, creo que non; un artigo publicado na revista *Nós* (15-5-1926) e que aparece sen sinatura di:

Aseguran que Asorey fixo esta obra, porque aló en Madrí puñéronlle a chata de que non sabía tratar mais que temas galegos. E anque así fora qué?... E si o San Francisco é un tema universal, deixará de ser galego?

Asorey é un simbolista, como todos os decadentistas, e a imaxe do Santo é tamén un símbolo, un símbolo de Galicia. Deuse ben conta tamén Cabanillas da simboloxía do Santo e así o mostra no poema que leu na cerimonia de inauguración do Monumento a S. Francisco que se fixo en Santiago o 24 de xullo de 1930 no que remata dicindo:

²¹⁵ Cabanillas Enríquez, Ramón. *Poesía galega completa*. Vigo, Ed. Xerais, 2009, pax. 156.

...e benzoa esta terra que é tan túa
por homilde e por probe e por gallega!



82. Grupo de críticos contemplando as obras que se van exhibir na Exposición de 1926. Á dereita da imaxe apréciase o S. Francisco

E será con esta obra, como Asorey consegue por fin a 1ª medalla da Exposición Nacional de Belas Artes de 1926 que o consagra como un escultor de primeira categoría dentro do ámbito hispánico.

Un mes antes aparecía este artigo sen sinatura en *Nós*:

O San Francisco de Asorey. Vimos en Santiago a derradeira obra do insigne escultor. En madeira policromada –madeira vivente, madeira espiritualizada en dous sentidos: espiritualizada polo traballo a un tempo miúdo e xigante, espiritualizada pola plasmación do sentimento, dun sentimento no que non hai dúbida que a vida do Seráfico Padre (a máis exemplar das vidas humanas) foi intimamente vida: madeira con alma- traballada con minucia ata o derradeiro detallíño, cun longo e demorado esforzo de atención, e conservando cada mordedela da goiva no pau, a impronta do traballo material que se volveu arte e vida, o sinal do procedemento, como en certos xaponeses y –en algúns occidentais - con conciencia arfinesca, que traballaban á luz da lámpara da verdade.

O Santo, figura alongada ata máis do natural, coroado de froles e paxaros por riba da groseira cogulla que lle cobre a testa, ofrece a súa carne mártir, cos brazos en cruz, apoiado nun penedo e no couce dun arbore, que desprende unha pola, apegado á terra polo sentimento fraternal, crucificado na Natureza por propia vontade, cos sagrados estigmas en pés e maus, os cravos xa cobertos pola pel, pés e maus de Cristo dun imitador de Cristo real e verdadeiro, pechados os ollos á luz do mundo, abertos por adentro á luz interior onde frolecen xa as estrelas do ceo, alma chea de bestas e paxaros e homes e arbres e terra e penedos, que recolle en amor a Natureza inteira para levarlla a Deus. O lobo, empoleirado atrás do Santo asoma por riba do brazo dereito para acochar no seo fraternal unha testa de prodixiosa realidade, traballada pelo por pelo, pechados tamén os ollos, como un can cando o acariñan rañándolle antras orellas. A estofa grosa como un cilicio que cobre a medias a probe carne do santo, está por diante coberta de remendos de teas ordinarias ou preciosas, que marcan nela unha gran cruz²¹⁶.

E unha vez que se coñece a boa nova da concesión da 1ª medalla escribe *A Nosa Terra*:

²¹⁶ *Nós*, 15-5-1926, nº 29, T. II, edición facsímil, Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987.

Xa os nosos lectores saben do trunfo conquistado polo xenial escultor galego Francisco Asorey na exposición nacional ao ser premiada a súa obra “San Francisco” coa primeira medalla. Leticia fonda causou en Galicia a grata nova, é indiscutible que para Asorey é un éxito grande o conquistado xa que o coloca á altura dos primeiros escultores hespañoles. Isto con respecto aos que non sabían da valía do escultor da nosa raza mais para nós e para os galegos que se preocupan das nosas cousas non era preciso este máximo galardón. Asorey ten un nome e unha reputación dentro dos lindeiros da nosa terra e da nosa raza que a crítica hespañola e o fallo do xurado calificador ven agora a confirmar. Asorey é grorioso continuador da estirpe galega de maxistrás imaxineiros que en épocas distintas tivo expresión xurdia no Maestro Mateo, en Ferreiro e hoxe nel. Leva no corazón o misticismo da arte pura, alma de artista en toda a súa integridade, da verba, e sinte rebulir na súa alma a forza dinámica da raza galega que él acerta a expresar na súa obra grandiosa. Nós, anque bastante excéuticos no que se refire aos marchamos de procedencia como a que se lle acaba de adxudicar a Asorey, non negamos a súa eficacia polos beneficios de popularidade e económicos que pode reportar ao artista e sinceramente enviamos ao querido Asorey a nosa felicitación mais entusiasta e cordial ao mesmo tempo que coidamos que xa conquistado este trunfo debe pensar en abranguer aprausos doutras críticas que o poñan en relación coa arte europea na seguranza de que non lle será difícil conquistalo pois ten capacidade dabondo para elo. Mais importancia, coidamos nós. Ten eso para él e para a Terra representada sempre na súa obra²¹⁷.

Xa remarcamos en liñas anteriores como a imaxe do S. Francisco non difire demasiado das obras en madeira dos anos 20, nin en simboloxía nin en linguaxe formal. Un artigo do crítico José Francés bo amigo de Asorey, recalca neste artigo (do que xa reproducimos un fragmento para falar de Santa) como o “Santo” e a “Santa” aparentemente tan diferentes, son en certa medida dúas caras da mesma moeda:

[...] El Santo es el místico desposado con la pobreza y el ensueño. La Santa es la aldeana, desposada con el trabajo y el dolor. Ambos son míseros y creyentes. Ambos saben los nombres humildes de las plantas, las aves, las bestias y conocen las caricias del sol cuando los ortos. Pero ¡Cuan diferentes son sus existencias y la misión que las magnifica! El beato de Asís mira más al cielo que a la tierra; la esclava de Galicia da a la tierra sus ojos, su llanto, sus manos, sus muertos... Cubre el hermano Francisco con un sayal remendado, el cuerpo enflaquecido, y encapucha con la tela tosca y parda su rostro donde el alma entera se hace expresivo gesto de renunciación. Sus manos finísimas, casi transparentes, de dedos alargados, muestran las llagas simbólicas. Sobre sus hombros asoma el lobo de Gubbia, “el terrible lobo, las fauces de furia, los ojos de mal...”²¹⁸

Esta interpretación conxunta das dúas obras que dá José Francés parece acertada e pode corresponder tamén a unha representación en clave simbólica da vida activa e contemplativa. Así a *Santa* sería a carne, a materia... a vida activa. E o *Santo* o espírito, a alma... a vida contemplativa.

²¹⁷ *A Nosa Terra*, 1-7-1926, nº 226, T. V. Edición facsímile, edicións Edman, A Coruña, 1988

²¹⁸ *Heraldo Gallego* de Bos Aires, 25-7-1926

San Francisco foi un santo italiano nacido en Asís no s. XIII, a historia da súa vida, contada entre outros por S. Buenaventura, di que era fillo dun rico comerciante; pero el abandona esa vida acomodada para dedicarse á fundación e expansión da Orde franciscana que nace fundamentalmente como reacción á corrupción da Igrexa medieval, predicando unha vida baseada na pobreza. É famoso tamén S. Francisco polo seu contacto coa natureza e as súas criaturas que abre o seu pensamento a un certo panteísmo, o separa da mentalidade pechada da Igrexa medieval e o achega a concepcións máis naturalistas e modernas que triunfarán a finais da idade media e no Renacemento. O pintor que mellor ilustrou os episodios da súa vida foi Giotto que se encargou de decorar con frescos a basílica dos Franciscanos en Asís. Outros santos ligados á orde franciscana foron Sta Clara de Asís, fundadora da segunda orde franciscana, feminina, e S. Bernardino de Siena. Haberá tamén unha terceira orde destinada a laicos. A ligazón de Asorey coa orde franciscana foi moi estreita como teremos ocasión de volver a sinalar. Parece ser que S. Francisco deixou escrito un poema titulado “*Cántico do Sol*” do que aparece un fragmento traducido ao galego na revista *Nós*²¹⁹, o que nos pode dar idea da penetración do franciscanismo na xeración Nós:

CÁNTICO DO SOL, ASEGÚN SAN FRANCISCO

Moi outo, omnipotente e bon Señor

Para ti son as gabanzas, a gloria e a honra e toda beizón.

Para ti soilo, Moi Outo, conveñen

E ningún home é dino de dicir teu nome

Gabado sexas, Meu Señor, con todas as creaturas tuas

Particularmente, Meu Señor, o irmau Sol

O que dá o día e por íl ti nos alumas

E íl, fermoso e raiolante c’un grande esprendor

De ti, Moi outo, leva a sinificación

²¹⁹ Revista Nós, Nº 34, 15-10-1926, edición facsímile, Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987.

Gabado sexas ti, Señor, pol-a irmá lua e as estrelas

No ceo ti fixéchelas, craras, preciosas e belas...

E foron varios os escritores modernistas que tamén se achegaron aos versos e á figura franciscana como o escritor galego Valle-Inclán (bo amigo de Asorey) ou Rubén Darío que recreou nun poema a lenda do lobo de Gubbio amansado por S. Francisco:

LOS MOTIVOS DEL LOBO

El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal,
bestia temerosa, de sangre y de robo,
las fauces de furia, los ojos de mal:
¡el lobo de Gubbia, el terrible lobo!
Rabioso, ha asolado los alrededores;
cruel, ha deshecho todos los rebaños;
devoró corderos, devoró pastores,
y son incontables sus muertos y daños.

Fuertes cazadores armados de hierros
fueron destrozados. Los duros colmillos
dieron cuenta de los más bravos perros,
como de cabritos y de corderillos.

Francisco salió:

al lobo buscó

en su madriguera.

Cerca de la cueva encontró a la fiera
enorme, que al verle se lanzó feroz

contra él. Francisco, con su dulce voz,
 alzando la mano,
 al lobo furioso dijo: "¡Paz, hermano
 lobo!" El animal
 contempló al varón de tosco sayal;
 dejó su aire arisco,
 cerró las abiertas fauces agresivas,
 y dijo: "¡Está bien, hermano Francisco!"...

Nas primeiras décadas do s. XX o franciscanismo tivo gran expansión. O decadentismo e simbolismo interesáronse pola espiritualidade, esta necesidade a algúns autores levounos cara a heterodoxia do esoterismo e á afiliación en sociedades secretas mentres outros mantivéronse na ortodoxia católica dentro de ordes laicas como a terceira orde franciscana ou orde terciaria. A implantación da orde terciaria en Galicia foi moi grande, incluso despois de producirse a exclaustación dos monxes con motivo da desamortización no s. XIX. Cambados, Santiago, Herbón ... tiveron conventos franciscanos e contaban con numerosos membros terciarios como Cabanillas (que foi amortallado co hábito franciscano) ou quizais o mesmo Asorey.

Isto pode explicar por que Asorey escolle facer un S. Francisco, pero hai máis motivos. Deixou dito nunha entrevista que se decidiu a facer a imaxe dun Santo para presentar á Exposición Nacional porque: «*Que me llamen imaginero y no hacer santos...* ». Probablemente tamén comprendeu que tiña máis posibilidades de ganar unha primeira medalla tallando esta figura. Di ademais nesa entrevista que pensou en facer un Santiago peregrino pero finalmente decidiuse por S. Francisco. Intuímos que ademais da súa afinidade coa ideoloxía franciscana, inflúe o feito de que estaba próxima a conmemoración do VII centenario da morte do Santo e Asorey xa recibira o encargo de facer o monumento. Ademais San Francisco era en certa medida un “santo galego” pola afinidade que recalcaron os versos de Cabanillas (pobreza e humildade) e polo feito de que segundo a tradición tamén estivo en Galicia a onde veu en peregrinación a ver a tumba de Santiago e onde fundou un Convento



83. Xosé Ferreiro, *San Francisco*, Retablo da Igrexa de S. Francisco de Santiago, madeira policromada

extramuros da cidade. Non habería que esquecer tampouco que San Francisco é o santo patrono de Asorey.

Dos tipos iconográficos utilizados para a representación do Santo de Asís, hai dous que son especialmente frecuentes: o San Francisco asceta e o San Francisco en éxtase, recibindo os estigmas. O S. Francisco asceta «*aparece meditando sobre la pasión de Jesús y, consecuentemente, mostrando su desprecio por las vanidades del mundo, simbolizado lo uno y lo otro por el crucifijo y la calavera respectivamente*²²⁰». Este é o xeito como aparece representado por Ferreiro tanto no retablo como na fachada da Igrexa dos Franciscanos de Santiago.



84. Xosé Gambino, *San Francisco*, Retablo da Igrexa do Convento franciscano de Herbón, madeira policromada

O outro modelo iconográfico, San Francisco recibindo os estigmas, adoita representarse en Galicia co Santo axeonllado e os brazos abertos en aspa, ese é o modo preferido por Gambino para o seu S. Francisco da Igrexa do Convento de Herbón. Asorey escollerá para o seu San Francisco esta última versión pero cunha variante porque o seu San Francisco levanta os brazos cara o ceo en actitude de pregaría ou de ofrenda, coa mesma linguaxe formal que se viña usando na arte relixiosa dende épocas remotas. Nas fotografías seguintes aparecen reproducidas varias imaxes de diferentes épocas pero que teñen en común a extensión

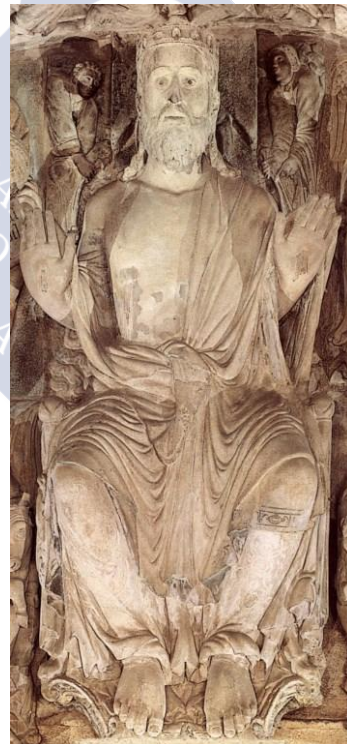
dos brazos en actitude orante. Son repertorios xestuais que as diferentes culturas utilizaron como símbolo e medio de poñerse en contacto coa divindade e que aquí repite Asorey seguramente con esa mesma fin.

²²⁰ López Calderón, Marica, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Santiago de Compostela: Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009. Tese doutoral , pax.433 , dispoñible en <<http://hdl.handle.net/10347/2546>> [14-6-2015]



85. [esq] Deusa sumeria Lilith, placa Burney, British Museum, [centro] Exvoto íbero en bronce do Museo Arqueológico de Murcia, e [dta] pintura mural das catacumbas de Sta Priscila en Roma.

O Santo de Asís ensina ademais os estigmas: nas mans, nos pés e no costado, as mesmas chagas de Cristo que segundo a tradición apareceron tamén no corpo do santo. O pobre saial que o cubre ábrese no peito para mostrar a ferida do costado, pero tamén mostra o corpo fraco do Santo, consecuencia dunha vida de pobreza e privacións.



86. [esq] San Francisco de Asorey, foto: Adela Leiro. [dta] Cristo, Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago. As analoxías son evidentes.

O Santo de Asorey mostra as chagas (véñse os cravos incrustados na carne de mans e pes) como o Cristo do seu admirado Pórtico da Gloria. Viste un pobre saial, tipicamente franciscano pero que no hábito deixa ver uns remendos que aproveita para introducir un certo colorido na escultura reproducindo eses motivos florais que tanto lle gustaban (xa aparecían nas saias das esculturas anteriores) e que van ben co tema franciscano. Unha corda con tres nós (símbolo dos tres votos franciscanos: pobreza, humildade e castidade) suxeita a túnica. Como se citaba nalgún dos artigos anteriores a distribución das cores debuxa unha cruz. Tras o santo vese nun lado como o lobo de Gubbio apoia manso a cabeza contra Francisco e no outro asoman (como non) uns ramallos do tronco de carballo que está detrás, servindo de apoio á escultura. Trátase dun esquema compositivo sinxelo, simétrico e cruciforme, sen dúbida con connotacións simbólicas como a de recordar a cruz en “tao” franciscana ou a significación de Francisco como o “Alter Christus”. A testa está cuberta coa capucha do hábito e sobre ela, remarcada en cores azuis, aparece unha poliña de oliveira, tamén con significación simbólica.



87. Francisco Asorey, *San Francisco*, propiedade do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en depósito no Museo Provincial de Lugo, fotos: Museo P. de Lugo



88. *San Francisco*, detalle, foto: Adela Leiro

O xesto do santo cos brazos abertos e os ollos pechados reforza, cun recurso moi sutil pero moi efectivo, a espiritualidade da figura e consegue transmitir un efecto livián na escultura que vai ben co tema. Os ollos pechados tamén concentran a figura sobre si mesma e reforzan o carácter místico da obra.

Nesta fermosa foto en branco e negro de Adela Leiro (fig 88) podemos concentrarnos na técnica de traballo na madeira que usa Asorey e que reforza a expresividade da figura. Véñense ben as marcas da gubia que non oculta a policromía e que son moi diferentes cando tallan o corpo do Santo que cando tallan as roupas; no primeiro caso parece que afondan na carne, marcando regos na madeira.

Facemos aquí un inciso para comentar que dous textos que transcribimos en páxinas anteriores con motivo da concesión da primeira medalla ao S. Francisco aconsellan a Asorey buscar o éxito fóra das fronteiras galegas e españolas:

Aseguran que Asorey fixo esta obra, porque aló en Madrí puñéronlle a chata de que non sabía tratar mais que temas galegos. E anque así fora qué?... E si o San Francisco é un tema universal, deixará de ser galego? De todos xeitos, consigueu con il un dos seus maiores acertos. E agora, alá vai con il para Madrí... en demanda cecais doutra terceira medalla! Seica lle poñen medo os Pirineus [...] Vaia para Madrí, onde somentes tres ou catro, e non dos que máis estimanza gozan, comprenden a arte grande; os outros, ou xusgan cun rancioso criterio de importación; ou un clasicismo noxoso, ou a moda [...] ²²¹

²²¹ Autor anónimo, Revista Nós, nº 29, 15-5-1926, T. II, edición facsímile, Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987

Enviamos ao querido Asorey a nosa felicitación mais entusiasta e cordial ao mesmo tempo que coidamos que xa conquerido este trunfo debe pensar en abranguer aprausos doutras críticas que o poñan en relación coa arte europea na seguranza de que non lle será difícil conquerilo pois ten capacidade dabondo para elo²²².

Por que permanece Asorey en Galicia, sabedor de que fóra podía acadar maior recoñecemento?. O pintor Felipe Criado, bo amigo seu, que lle fixo un magnífico retrato nos anos 50 comentounos en entrevista persoal ²²³ que Asorey sendo mozo tiña xa buscado taller para instalarse en Madrid (un que ocupara anos antes Joaquín Sorolla) pero foi a insistencia da súa futura muller o que o decidiu a instalarse en Santiago. Parece que o propio artista lle comentou nas sesións de posado para o retrato que lle fixo, que anos despois arrepentíuse desta decisión. O mesmo nos dixo unha antiga alumna súa no Instituto Rosalía Castro, Marina López. Porén as numerosas testemuñas que o propio Asorey aporta en diversas entrevistas din o contrario:

Entrevista de Julio Sigüenza e Santiago Liste Mourenza a Asorey en 1926 :

P. Diga usted: ¿Y por que no cambia de residencia? Madrid, por exemplo, más grande, más ambiente, más proximidad de triunfo...

R. No, no. Madrid menos que ninguna ciudad. Yo soy gallego en todo, y creo firmemente que el artista gallego que aspire a ser “gallego”, intérprete del alma nacional, tiene que residir aquí, en Galicia, mejor aún, en Santiago de Compostela.

Ou a de de Joaquín Pesqueira no Faro de Vigo no ano 1927²²⁴: « *Yo no vivo en Madrid, porque en Madrid no sé trabajar: no tengo ideas* ».

Entrevista con Jesús rey Alvite no Ideal Gallego en 1953²²⁵:

-¿Está dispuesto a trasladarse a Venezuela? -Tengo la invitación de ese viaje para encargarme del monumento que este país pretende dedicar al libertador Bolívar. Me duele mucho ausentarme, pues por quedarme en esta meiga región, no tuve estudio en Madrid hace 40 años. – Molesto? – Todo lo contrario. De haberme ido tendría el nombre que gozo? Lo que soy, íntegramente se lo debo a Galicia y concretamente a Compostela.

²²² Autor anónimo, *A Nosa Terra*, nº 226, 1-7-1926, T. V, edición facsímile de edicións Edman, A Coruña, 1987.

²²³ A entrevista tivo lugar en abril de 2011. Felipe Criado faleceu en nov. Do 2013

²²⁴ Pesqueira, J., « El escultor de Galicia Francisco Asorey », *Faro de Vigo*, 20.03.1927

²²⁵ *El Ideal Gallego*, 25-1-1953

Porén si hai unha de 1926 na que Asorey comenta:

Levareina á exposición co San Francisco [refírese a Santa]. Vou en busca da primeira medalla. Si a gano penso ir a París. Levarei algunhas obras que teño preparadas. Quero salir deste Santiago que me afoga

E o certo é que Asorey non se moveu apenas de Galicia, foi a súa muller a causa como pensaba Felipe Criado? ou foi a súa indecisión? non o sabemos, pero só realizou visitas esporádicas a Madrid, a pesar de que manifestou nalgunha ocasión a súa intención de ir a América e de que recibiu invitacións para acudir a Oviedo, a Bos Aires (invitado por Eva Perón) ou a Barcelona (pola exposición do seu Cristo en madeira, 1952) e non foi.



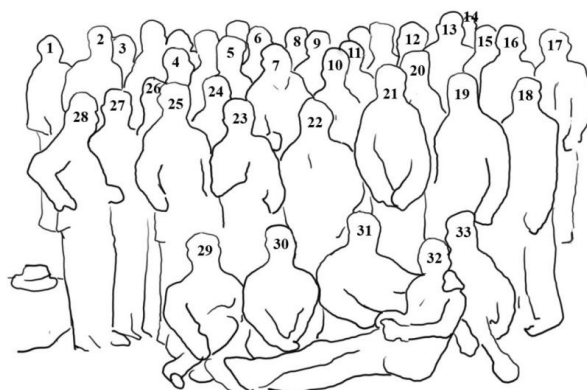
89. Biblioteca do Seminario de Estudos Galegos, ao fondo pódese ver a escultura de Códeo. Apareceu en Vida Gallega, 20-1-1928

Coincidindo con ese ano 1926 e pouco antes de que o noso escultor recibise o premio polo S. Francisco ten lugar o seu ingreso o 10 de xuño de 1926 como socio de número (co nº 21), no *Seminario de Estudos Galegos* coa obra *O Códeo*. Nese mesmo día tamén ingresan os artistas Mariano Tito Vázquez, cun óleo, Ksado, cunha catalogación de fotografías e Camilo Díaz Baliño cun gravado. *O Códeo* instalouse na Sala da biblioteca.

O SEG é outra iniciativa dos nacionalistas para promover o desenvolvemento cultural e científico de Galicia. Na foto inferior podemos ver unha parte importante dos seus membros, todos destacados intelectuais galeguistas.



90. II Xuntanza xeral dos membros do Seminario de Estudos Galegos, 1926, Asorey está lixeiramente separado do grupo na esquina superior esquerda, a continuación Roberto Blanco Torres e Camilo Díaz Baliño, que compartirán o mesmo destino nos amargos días da Guerra Civil.



91. 1. Francisco Asorey, 2. Roberto Blanco Torres, 3. Camilo Díaz Baliño, 4. Xulio Balboa, 5. Magariños Negreira, 6. Augusto Casas, 7. López Abente, 8. Xaime Quintanilla, 9. Valeriano Villanueva, 10. Martínez López, 11. Antón Villar Ponte, 12. Castelao, 13. Luis Bouza Brey, 14. José Filgueira Martínez, 15. Ánxel Casal, 16. Evaristo Correa Calderón, 17. Catá, 18. Leandro Carré Alvarellos, 19. Lugrís Freire, 20. Otero Pedrayo, 21. Xosé Filgueira Valverde, 22. Salvador Cabeza de León, 23. Luis Tobío Fernández, 24. Vicente Risco, 25. Victoriano Taibo, 26. Requejo, 27. Luis Iglesias, 28. López Cuevillas, 29. José María Castroviejo, 30. Xavier Prado, 31. Feijóo, 32. Urbano Lugrís, 33. Urbano Losada.



92. Francisco Asorey, *Códeo Compostelán*, Instituto de Estudos Padre Sarmiento, Santiago, escaiola. Foto: M. Iglesias

Asorey entrega esta escultura en escaiola para o ingreso no Seminario de Estudos Galegos como era preceptivo para todos os membros. Otero Túnñez sitúa a obra dentro das anteriores a 1920, así que é posible que a obra estivese xa feita con anterioridade. Descríbeo como un seminarista, alcumado así polas codias coas que se alimentaban os estudantes pobres. Viste tradicionais roupas de sotana e esclavina, leva libro de estudante coa lenda “Códeo Compostelano” e cruz e cuncha de vieira. Por detrás hai unha columna rematada nun pote e do que colgan froitos. No pote aparece un relevo que pode representar a S. Miguel vencendo ao diaño. A expresión do rostro recorda ao dunha escultura clásica, en

liña coas obras de Julio Antonio, ou doutras obras de Asorey como a Cabeza de 1914. Este é un motivo máis para darlle a razón a Otero Túñez en canto á datación. A exuberancia de columna e froitas así como a escena no pote quizais buscan marcar un contraste entre a tentación (á que alude seguramente a figura de S. Miguel e o demo) e a fame do estudante.



93. *Códeo Compostelán*, detalles. Fotos: M. Iglesias

2.3 OS ENCARGOS DOS ANOS 20

Acabamos de analizar as principais obras feitas por Asorey en madeira nos anos 20, todas elas teñen elementos en común: foron feitas para as exposicións nacionais madrileñas, son polo tanto obras máis persoais que os encargos, están feitas en madeira policromada e todas responden a temas, tratamentos e simboloxías similares.



95. Asorey e Manuel Quiroga fronte ao busto en barro deste último. A foto foi publicada en *Vida Gallega* 10-2-1920, obra de Ksado



Pero do taller de Asorey saíron neses mesmos anos outras obras notables, froito de encargos e das que imos falar a continuación. Seguindo unha orde cronolóxica empezaremos por *O Retrato de Manuel Quiroga*. Este pontevedrés foi un afamado violinista que sufriu un trágico accidente en Nova York (foi atropelado por un camión despois dun concerto) que truncou a súa carreira como intérprete. O molde en barro corresponde a 1920. Posteriormente a partir deste molde e sen que poidamos precisar a data exacta, fíxose unha escultura en bronce que conserva a Afundación²²⁶ (antiga CaixaGalicia) e unha escultura en pedra de gran que por unha fotografía familiar sabemos que estaba xa feita en 1934 pero que non foi colocada no monumento ata o ano 1949. Atópase este monumento en Pontevedra nos xardíns que hai diante da actual Facultade de Belas Artes. Otero²²⁷ fai referencia a unha crónica de prensa (que non especifica) na que se di que o busto en barro foi presentado en público nun concerto que

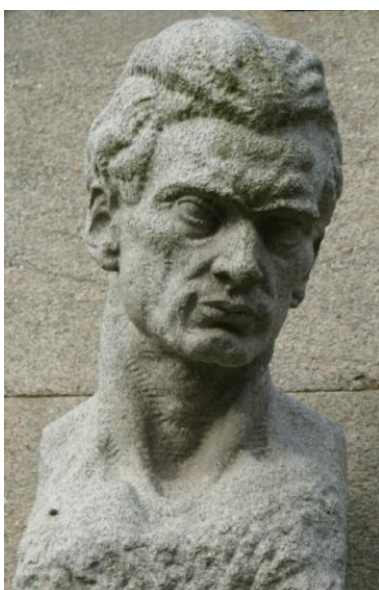
94. Nesta bonita foto familiar que corresponde ao ano 1934 aparecen retratados Asorey, a súa muller Jesusa e os seus fillos Francisco (ou Paco) que nacera en 1921 e Jose Manuel (Pepe) que naceu en 1927, nesta foto teñen polo tanto 7 e 13 anos. Vese tamén aos outros “membros” da familia, o can Chaparro e un carneiro que pacía na horta do estudo de Santa Clara onde está tirada a foto. Por detrás de todos eles podemos ver a imaxe en pedra de Manolo Quiroga.

²²⁶ A web de Afundación tena datada en 1926

²²⁷ Otero Tüñez, 1959: 96

dou Quiroga no Teatro Principal de Santiago de onde saíron ambos “a hombros” do público. E como dicíamos o Monumento en honra do violinista non foi levantado ata 1949 como se pode ver na inscrición do mesmo.

Asorey fai un magnífico retrato, dinámico, vivo. A cabeza do violinista xira lixeiramente, cos músculos do pescozo en tensión e esa tensión confírelle movemento e viveza. Como será usual en Asorey a pedra non está lisa, nin sequera no rostro, o cicel dentado escarva lixeiros sucos e intuímos a pel do personaxe.



96. Francisco Asorey, O violinista Manuel Quiroga, xardíns da facultade de Belas Artes de Pontevedra.



De 1920 é tamén o *Panteón de Marujita Gil Sarabia* situado no Cemiterio de Pereiró de Vigo. Foi encargo do seu pai (fotógrafo e cineasta vigués) para acoller os restos da filla recentemente falecida (moi nova) a consecuencia da tuberculose. A figura da moza leva no regazo unhas flores e por detrás dela axexa a figura da morte que leva unha gadaña que ensina cara adiante do monumento. A morte vai segar coa súa gadaña a vida de Marujita e as flores do seu regazo que a simbolizan tamén a ela. O

97. Francisco Asorey, *Panteón de Marujita Gil Sarabia*, 1920, Cemiterio de Pereiró, Vigo.

panteón combina o mármore para a rapaza e o corpo da morte, bronce para a gadaña e pedra de gran para o resto. Anos máis tarde tamén morrerían de tuberculose e moi novas outras dúas fillas de Gil. O escultor Camilo Nogueira fixo entón un engadido ao monumento (na parte frontal). As tres irmáns repousan aquí xuntas.

O grupo escultórico produce calafríos e chama a atención de todos os que visitan o cemiterio, tanto pola crueza da representación como pola historia trágica que encerra.



A presenza das flores é claramente simbólica, a forma do monumento permite colocar flores frescas enriba, tal como se pode ver na foto inferior onde aparece o pai das rapazas. As flores poden recordar a unha pomona (deusa romana da horta e os xardíns) ou a símbolos da vánitas, como é a rosa.



98. Fotografía do Panteón nos anos en que se fixo, aparece José Gil, seu pai e vese o nome da defunta gravado na fronte e a firma de Asorey no lateral que logo quedaron ocultos ao ampliar o panteón. Apréciase ben a brancura do mármore hoxe moi sucio polo paso do tempo e a contaminación. A foto apareceu no catálogo da exposición do centenario do Museo do Pobo Galego.



99. Detalles do Panteón. A rapaza toca a man da morte. Fotos: M. Iglesias

Abaixo a figura de Marujita mira cara o ceo, como as Inmaculadas barrocas, figura que por certo aparece no seu medallón, quizais como símbolo de pureza. A morte axexa detrás traizoeira. A escultura de Bourdelle que aparece a continuación, día e noite, ten unha disposición similar.



100. Panteón de Marujita Gil e Antoine Bourdelle, día e noite, Museo Bourdelle, Paris.



102. Francisco Asorey, *Panteón de Marujita Gil*, 1920, Cemiterio de Pereiró, Vigo



101. Asorey modelando no seu obradoiro a escultura. Aparece no nº 138 de Vida Gallega de xaneiro de 1920.



103. Francisco Asorey, retrato de Miguelito Gil Armada, 1920, Pazo de Fefiñáns, Cambados

Miguel Gil Armada era fillo de Miguel Gil Casares, catedrático de medicina en Compostela, e Joaquina Armada Losada, donos do Pazo cambadés de Fefiñáns. Miguel morreu moi novo e na súa honra os seus pais encárganlle este bronce a Asorey. Consérvase nun dos salóns do pazo, en concreto o que está

decorado con papel pintado do s. XVIII. O retrato é moi realista e expresivo e capta moi ben a mirada inocente e alegre do retratado. Sigue recordando a Rodin e á moda dos retratos da época de poñer a figura saíndo dunha base informe e menos pulida, pero a influencia de Rodin na escultura de Asorey vai desaparecendo pouco a pouco e impoñéndose o seu persoal estilo. Está gravado na fronte do retrato o nome do neno como se pode ver, e o escudo familiar coa coroa do vizcondado de Fefiñáns e a serea dos Mariño de Lobeira.



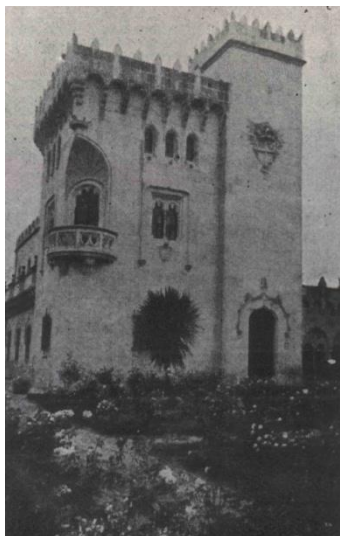
104. Francisco Asorey, *Paquiño Asorey*, 1921, col. familia Asorey

O 20 de febrero de 1921 nace o primeiro fillo, ao que lle poñen o nome de seu pai, Francisco. Consérvase unha escultura en mármore sepia, representando o neno cuns poucos meses e un debuxo feito tamén polo artista cando o neno tiña 20 meses, segundo se ve escrito no mesmo debuxo.

Son varias as esculturas de nenos que fixo Asorey. O mármore sepia utilizado xunto a textura delicada da talla lembran as esculturas en cera de Medardo Rosso.



105. *Debuxo de Paquiño Asorey*, 1922, col. Familia Asorey



106. Santo Anxo, Ourense, edificio do museo-biblioteca en torno a 1923.

En 1923 colócase na capela do Asilo do Santo Anxo (da Garda) de Ourense o *Sepulcro de Dolores Santamarina Valcarcel*, condesa de Oselle. A edificación de estilo neogótico fora feita por iniciativa de Ángela Santamarina de Temes, marquesa de Atalaya Bermeja, sobriña de Dolores, que promoveu a construción dunha capela e panteón familiar, museo, biblioteca e logo tamén asilo para nenas orfas. Como curiosidade o “Asilo” está situado ao lado da (desaparecida) factoría do fundidor Malingre, que tanto traballou para Asorey.

O sepulcro foi deseñado por Asorey en estilo neogótico acorde coa arquitectura na que se sitúa. Otero comenta que ben puido inspirarse para facelo nos monumentos funerarios góticos de Castela que posiblemente visitou con motivo da bolsa de viaxe que obtivo por *Naiciña* na Exposición Nacional do ano 22.



107. Francisco Asorey, *Sepulcro de Dolores Santamarina Valcarcel*, 1923, capela do Asilo do Santo Anxo (da Garda), Ourense.

O sepulcro ten esculpido enriba a figura da defunta, vestida co hábito franciscano e un can aos pés, símbolo de fidelidade nos sepulcros medievais. Todo está feito en mármore de cor sepia pero tallando este de diferente xeito, máis pulido para cara e mans da defunta e máis basto para destacar a textura do hábito. Fronte a esta marcada horizontal que traza o sepulcro levántase en vertical un Cristo e unha serie de figuras ao redor del. Case todas aluden alegoricamente á *Caridade*, a virtude principal destas adiñeiradas damas.

Leva unha inscrición latina na parte superior entre os anxos que voan enriba da cabeza de Cristo sostendo unha coroa (a

modo de dosel gótico); e outra en Castelán, baixo a escultura da defunta, con letras que imitan a escritura gótica e que indica: “DOLORES SANTAMARINA VALCARCEL, VIUDA (de) VARELA, 1834-1922”.

As figuras da parte superior que rodean a Cristo teñen dous personaxes principais que son dúas damas, unha de pé á dereita é máis nova e outra sentada á esquerda. Puideran ser a representación da tía (Dolores, a defunta) e a sobriña (Ángela, a que fixo a igrexa). A dama sentada está dando cunha man unha esmola a outra muller que ten no regazo a un neno, e coa outra man acarriña a outro neno. Esta figura de pé cos dous nenos lembra ás representacións alegóricas que se fan na arte cristiá da caridade como a escultura do artista italiano Bartolino que aparece nun dos libros da biblioteca de Asorey. A ese lado aparecen outros dous mendigos, un home, de pé e unha muller vestida de aldeá, axeonllada. Do outro lado da figura de Cristo outro mendigo vello é axudado a levantarse por outro home.



108. *Caridade educadora* de Bartolino [esq], *O Expolio do Greco* [centro] e o *Cristo* de Berruguete do retablo de S. Bieito de Valladolid [dta].

A concepción espacial tende ao *horror vacui* dos tímpanos medievais e ao espazo medio limitado típico do gótico. A obra reproduce en certa medida o realismo que caracteriza a estatutaria funeraria gótica pero tamén ten elementos dun certo idealismo clásico como a dama sentada que semella unha matrona romana e outros elementos que recordan a autores do manierismo hispánico como a posición encurvada das pernas de Cristo ou o violento escorzo do home que levanta ao vello que podemos atopar en obras de Berruguete e O Greco e que Asorey ben puido ver nesa viaxe de estudos que fixo. Por motivos que descoñecemos a escultura non encaixou exactamente no arco da capela como se pode ver na foto.



109. Vista frontal do Panteón



Aparece datado no ano 1924 (pero probablemente foi inaugurado en 1925) o monumento a Félix Soage Villarino, levantado na Alameda de Cangas do Morrazo.

110. Podemos ver unha foto do arquivo do fotógrafo Pacheco co monumento recentemente inaugurado, foi publicada na revista Vida Gallega (20-10-1925)

Trátase do primeiro monumento conmemorativo público que acomete Asorey. Os monumentos conmemorativos tiveran unha enorme expansión na época da Restauración, entre 1875 e 1902. Coincidiron no mesmo tempo histórico un novo réxime político que había que consolidar e un importante desenvolvemento industrial e urbano que permitiu por un lado ter a dispoñibilidade de recursos para acometer os monumentos e por outro a capacidade técnica das novas fundicións de onde saíran enormes esculturas en ferro ou bronce.

Os monumentos públicos foron elementos que adornaban prazas e parques dos ensanches das cidades españolas en plena expansión urbanística. Pero tamén eran instrumentos de propaganda ao servizo dun réxime e dunha ideoloxía liberal que buscaba consolidarse. Os temas máis representados nestes monumentos eran os relacionados coa Guerra da Independencia²²⁸ ou o descubrimento de América, seguidos da representación de políticos e do rei Afonso XII.

As características destes monumentos eran similares: grandes pedestais²²⁹ en granito sobre os que se dispoñía a figura ou figuras, normalmente de pé e en bronce. Rodeaba ao monumento un pequeno xardín cercado que o separaba do entorno. Na base do monumento non faltaban figuras alegóricas. Polas mesmas datas e motivos similares triunfaba a pintura de historia con representación dos principais mitos históricos da nación española. Pero se na pintura predominaba o narrativo, na escultura, en parte por un motivo elemental de economía de medios, triunfaba o simbólico.

²²⁸ Xa tivemos ocasión de comentar no capítulo anterior que o profesor Álvarez Junco demostrou a instrumentalización que os liberais españois fan deste episodio histórico como medio para consolidar a idea de España e o seu proxecto político liberal e centralista v. Álvarez Junco, J. *La idea de España en el s. XIX*, Madrid, ed. Taurus, 2009.

²²⁹ A complexidade construtiva deses enormes pedestais facía necesario que colaborasen arquitectos e escultores.

Co cambio de século e o inicio da Guerra do 14, van cambiar as características dos monumentos en España e en toda Europa:

La sociedad europea había sufrido con la Gran Guerra de 1914 una conmoción inimaginable y las imágenes públicas de sí misma que hasta entonces había proyectado van a entrar indefectiblemente en crisis, con una fractura histórica y generacional sin precedentes. Ya no podrán ser protagonistas de los monumentos los personajes de la historia, agotadas la celebración de las efemérides, ni los políticos coetáneos y menos los altos mandos militares, conductores del mayor desastre humano provocado durante cuatro años de esa calificada Gran Guerra²³⁰.

Os monumentos van cambiar, o pedestal desaparece e así a escultura achégase máis ao espectador, este cambio xa o adiantara Rodin cando diseña os seus burgueses de Calais. Agora xa non se representará tanto a personaxes da política senón do mundo civil: escritores, científicos, filántropos... O monumento simplifícase, seguen aparecendo figuras alegóricas pero a miúdo en baixorrelevo que a estética do Art-Déco axuda a difundir. O homenaxeado, representado a miúdo en bronce, xa non está de pé, é un busto. Todos estes cambios podemos aprecialos se comparamos o *monumento de Elduayen*, en Vigo, inaugurado en 1896, obra de Agustín Querol e o de *Félix Soage* que está xusto en fronte, na outra banda da ría.

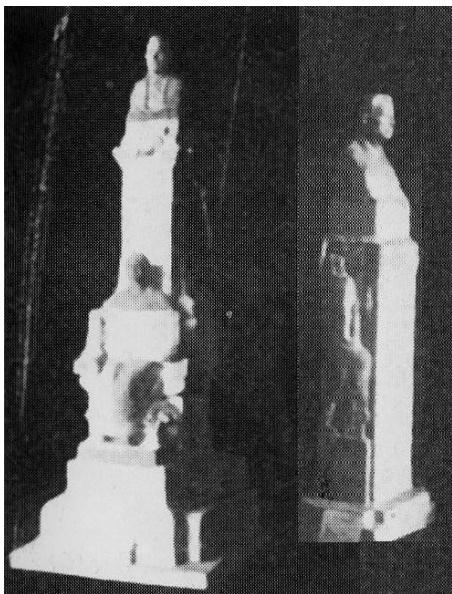


111. [esq] Agustín Querol, 1896, *Monumento a Elduayen*, [dta] Francisco Asorey, *Monumento a Félix Soage*, 1924, Cangas do Morrazo

No monumento a Elduayen podemos ver as características dos monumentos decimonónicos: separación entre o monumento e o público a través dun pequeno xardín e as

²³⁰ García Guatas, M. *La imagen de España en la escultura pública (1875-1935)*, Zaragoza, Mira editores, 2009, pax. 265.

cadeas, figura de corpo enteiro, gran pedestal, moitas figuras alegóricas... pola contra a obra de Asorey busca unha maior proximidade co espectador, e unha maior sinxeleza. O pedestal é máis sinxelo, na forma e no significado: un barco. Hai unha soa figura alegórica, e xa non se trata de musas ou ninfas senón dun mariñeiro, máis entendible e que conecta mellor co público dunha vila mariñeira como é Cangas. E o homenaxeado está representado a través dun busto, nada que ver coas afectadas figuras anteriores.



112. [esq] Maqueta do Monumento a Pais Lapido de Mateo Larrauri, 1917. [dta] Maqueta presentada por Asorey co título de *Bizancio*.

Non é a primeira vez que Asorey diseña un monumento conmemorativo. En 1917 convocárase concurso público para levantar un monumento en honra de Pedro Páiz Lapido, membro do comité organizador da Exposición Rexional Galega de 1909, na que participara Asorey. O escultor presenta un proxecto titulado *Bizancio* que non resulta gañador pero si recibe un premio en metálico²³¹. Nesta foto temos oportunidade de comparar o proxecto gañador, obra de Mateo Larrauri²³² [esq.] e o de Asorey [dta]. O de Larrauri resulta máis “decimonónico” o de Asorey máis esquemático, máis moderno, pero ao xurado gustoulle máis o de Larrauri.

113. [esq] Figura alegórica do Monumento a Félix Soage, 1924 e [dta] figura alegórica do Monumento a Loriga de 1933.

O monumento de Cangas continúa na liña do esquematismo. José Félix Soage foi un mariñeiro de Cangas que emigrou a América, fixo fortuna e despois doou diñeiro para diversas obras na súa vila natal como a

Praza de abastos. Sobre un pequeno estanque sitúase o seu monumento que combina pedra de gran e bronce. O metal aparece no busto do homenaxeado e na cara e mans da figura do



²³¹ Gaceta de Galicia, 26-5-1917

²³² As traxectorias artísticas de Mateo Larrauri e Asorey cruzáronse en varias ocasións, neste concurso público no que gañou Larrauri e na oposición á praza de escultor anatómico da Facultade de Medicina en 1918, na que gaña Asorey.

mariñeiro que sostén un remo. As dúas figuras aséntanse sobre unha base con forma de barco. O monumento mira cara o sur, cara Vigo, como a vila de Cangas. Leva gravada a inscrición: «Cangas al filántropo José F. Soage Villarino MCMXXIV». A simetría e simplicidade do monumento e o emprego de bronce e pedra non só no busto, senón tamén nas mans e cara do mariñeiro, lémbra-nos ao monumento do aviador Loriga, en Lalín, que Asorey fará en 1933.



114. Francisco Asorey, *Monumento ao médico Maximino Rodríguez Fornos*, 1925, Concello de Mondariz. Fotos: M. Iglesias

A prensa dá conta da inauguración no Concello de Mondariz en xullo de 1925 do *Monumento ao médico Maximino Rodríguez Fornos*. O grupo escultórico está situado nos xardíns que hai diante da igrexa parroquial do Concello de Mondariz (non confundir con Mondariz-Balneario). Este médico morreu a consecuencia, segundo as crónicas, de atender un parto difícil no que conseguiu salvar ao neno pero no que el contraeu unha infección, septicemia, que o levou á morte. En agradecemento os seus veciños, por subscrición popular, levantan este monumento. Asorey combina como no monumento anterior a pedra de gran e o bronce (para o busto do médico e detalles como as serpes e símbolos inferiores). A descrición iconográfica do tema que aparece na maior parte dos textos fala que están aí representados o busto do médico e

rodeándoo a familia implicada no trágico suceso: pai, nai e neno. A propia bisneta do médico nos confirmou esta interpretación segundo o que ela escoitara na casa.



115. Na parte posterior do monumento aparece gravado na pedra: *“Este monumento fue hecho por suscripción popular, 1925”*. E unha placa en bronce que indica: *“Al doctor Maximino Rodríguez Fornos. Homenaje de los hijos de Mondariz residentes en La Rep. Argentina año 1924”*

Pero creo que se pode facer unha interpretación mitolóxica. A figura do “pai” aparece medio núa, a figura da “nai” embarazada (e leva as mans á barriga) e a figura do “fillo” está agarrando dúas serpes. Consultando o “Diccionario de mitología griega y romana” de Pierre Grimal²³³ atopamos que:

Asclepio, el Esculapio de los latinos, es a la vez el héroe y el dios de la Medicina. Hijo de Apolo, las leyendas relativas a su nacimiento varían de un modo considerable. La más corriente –y es la versión seguida principalmente por Píndaro– cuenta que Apolo había amado a Corónide, hija del rey tesalio Flegias, a la que hizo concebir un hijo. Pero durante este embarazo, Corónide había cedido al amor de un mortal, Isquis, hijo de Élato. Advertido de su falta por la indiscreción de una corneja –o tal vez por sus dotes adivinatorias–, Apolo dio muerte a la infiel y, en el momento en que su cuerpo era colocado sobre la pira para quemarlo, el dios arrancó de su seno al niño, vivo aún. Tal fue el nacimiento de Asclepio [...]. El culto a Asclepio, comprobado en Tesalia, en Trica, donde tal vez tuvo su origen, se estableció principalmente en Epidauro (Peloponeso), donde se desarrolló una verdadera escuela de medicina, cuyas prácticas eran sobre todo mágicas, pero que preparó el advenimiento de una medicina más científica. Este arte era practicado por los Asclepiadas, o descendientes de Asclepio. El más célebre es Hipócrates, cuya familia descendía del dios. Los atributos ordinarios de Asclepio eran serpientes enrolladas en un bastón y también piñas, coronas de laurel, a veces una cabra o un perro.

E no *Dictionary of Greek and Roman Mythology*²³⁴ atopamos esta referencia sobre Hipócrates: « *According to soranus he was the 19th in descent from Aesculapius (...). His mother's name was Phaenarete, who was said to be descended from Hercules* ».

Do que se deduce que na mitoloxía clásica as figuras de Apolo, Asclepio (ou Esculapio) deus da medicina, Hipócrates, médico lexendario e Hércules, tiñan unha relación, polo que pode ser verosímil a interpretación que vou dar.

²³³ Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, ed. Paidós, 2009, paxs. 55-56

²³⁴ VVAA, *Dictionary of Greek and Roman Mythology*. London-NY, Ed. William Smith, Tauris., 2007

Penso que a figura do “pai” pode ser Apolo, a da “nai” a súa muller Corónide, nai de Asclepio e o “nenó”, Hércules, que aparece estrangulando as dúas serpes que Hera (muller de Zeus) enviou para matalo, tal como contan tamén os relatos mitolóxicos. Todos estes mitos en torno ao deus da medicina e o seu descendente, o famoso médico Hipócrates así como a aparición de símbolos como as serpes, asociadas tamén ao veneno e aos remedios para a curación (e que aparecen no bastón de Esculapio e que representa á profesión médica) van ben co tema representado, a homenaxe a un médico. E e non é algo estraño na obra de Asorey atopar referencias mitolóxicas, como veremos.



116. Apolo semiespido, Hércules agarrando as serpes e Corónide coas mans no ventre. Na parte inferior de Hércules aparecen uns detalles en bronce, simétricos ás serpes da parte superior, que non identifico con claridade. Parecen acios de uvas ou quizais piñas, símbolos tamén relacionados con Asclepio-Esculapio.



117. [esq] *Hércules matando as serpes* (ca. 1560), Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles. [dta] A foto dos actos de inauguración do monumento, apareceu na portada do xornal ABC do 19 de agosto de 1925



118. Francisco Asorey, *Monumento a Vicente Carnota*, 1925, Ordes, A Coruña. Fotos: M. Iglesias

Tamén coincidiu no ano 1925 a inauguración dun monumento na vila de Ordes en honra de Vicente Carnota. Vicente Carnota Pérez (1855-1920) foi fundador do xornal *El Noroeste* e asiduo colaborador de *La Voz de Galicia*. Carnota descubriu a súa vocación relixiosa a unha idade considerable. En 1912 foi ordenado sacerdote en Jaca. Nesta localidade aragonesa exerceu como profesor no Seminario durante un tempo. Posteriormente, de regreso en Galicia, foi capelán do antigo cárcere compostelán. Tras a

súa morte unha comisión, presidida polo médico

compostelá Barcia Caballero inicia a recollida de fondos na que participarán os seus veciños e tamén os emigrantes galegos da Habana. Unha crónica recente da *Voz de Galicia* (5-7-2003) comenta que á inauguración en 1925 acudiu «boa parte da intelectualidade galega do



momento. Entre outros persoeiros, estiveron presentes o pintor Camilo Díaz Baliño e o xornalista Roberto Blanco

Torres ». O monumento combina o bronce (busto e detalles decorativos) coa pedra de gran. Coa novidade de mesturar no mesmo busto os dous materiais (o bronce parece que sae da pedra) cun resultado ben logrado. A figura non está totalmente frontal, xira lixeiramente a cabeza e mira cara abaixo, cara o espectador que contempla o monumento. Os motivos decorativos lembran o estilo art-déco, de moda neses momentos. Entre eles unha grilanda con boliñas e con tramos rectos simulando follas que se repetirán en numerosas obras e que constitúen case unha marca de autoría (ver por exemplo a Lápida a Bernardo Barreiro de 1921 ou o Monumento a García Barbón de 1926).

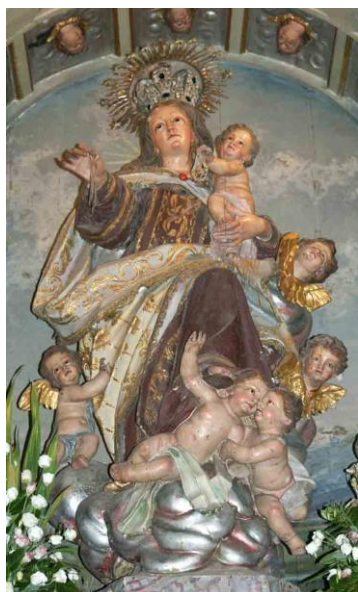


119 . Francisco Asorey, *Virxe do Carme*, 1925, da Igrexa de Sta María dos Baños, Cuntis. Foto: M. Iglesias

Virxe do Carme, esta imaxe foi un encargo da nai do dono do Balneario, Marcial Campos para a Igrexa de Sta María dos Baños de Cuntis. Aí se atopa na actualidade xunto con outras obras de imaxinería relixiosa entre as que hai un Cristo que Asorey atribúe a Ferreiro, “o mellor imaxineiro relixioso galego” segundo el mesmo di²³⁵. O noso escultor volve nesta obra á imaxinería tradicional, o seu primeiro oficio. E resolve o encargo, unha vez máis, con gran calidade. Representa a virxe do Carme conforme ao esquema iconográfico habitual, ben diferente da versión “mariñeira” que crea o imaxineiro compostelán Xosé Rivas Rodríguez a principios do s. XX. A virxe de Cuntis é representada conforme ao relato do profeta Elías que dende a cima do monte Carmelo ten unha visión na que emerxe do mar a Virxe sobre unha nube e sostida

por tres anxos. As roupas son marróns, como o hábito dos monxes carmelitas, e leva no peito

²³⁵Rey Alvite, José , « Una excursión artística a Cuntis », Faro de Vigo, 16-10-1922.



o escudo carmelita que aparece nos escapularios: o monte Carmelo coa cruz e tres estrelas. A Virxe está sentada e o neno está de pé sobre o seu regazo. Cunha man aguanta ao neno e adianta a outra para coller o escapulario en tea. Dous anxos saen da base e flanquean a imaxe. Asorey volve a usar a técnica de policromía tradicional das imaxes relixiosas: estuco que cubre a madeira e policromía a base de estofados e pan de ouro. Aparentemente conserva a policromía orixinal. O modelo iconográfico que sigue Asorey aseméllase máis á Virxe do Carme do convento do Carme de Padrón, atribuída tradicionalmente a Filipe de Castro.

120. Virxe do Carme,
Convento do Carme, Padrón.
Foto: M. Iglesias



121. Francisco Asorey, *Lápida de Rodríguez Carracido*, 1924, escalinata interior do Colexio de Fonseca (actual biblioteca Xeral da Universidade de Santiago).

A *Lápida en honra de Rodríguez Carracido*, foi inaugurada en 1926. O xornal *El Heraldo Gallego* de Bos Aires, (28-11-1926) inclúe esta crónica:

EL SABIO DR. CARRACIDO RECIBIÓ EL HOMENAJE DE SU CIUDAD NATAL. A las once y media de la mañana salió el señor Rodríguez Carracido del domicilio del decano de la Facultad de Farmacia, señor Eleizegui, alma de este homenaje, para trasladarse al edificio de Fonseca, donde iba a celebrarse el acto solemne del descubrimiento de la lápida que se le ofrendó [...] La lápida dedicada al insigne profesor, modelada de forma magistral por el gran Asorey, está colocada en la escalinata que conduce al piso alto del edificio [...] Yo pasaré a la inmortalidad por vuestros cariños y por el mérito

artístico de la obra que realizou uno de los escultores mejores de España, el ya ilustrado Asorey [dixo Carracido].

José Rodríguez Carracido foi un avantaxado alumno compostelá que tivo a facultade de Farmacia de Santiago e que chegou a ser Reitor da Universidade de Madrid. Asorey recibe o encargo de facerlle esta lápida en homenaxe varios anos antes. Nalgún medio de prensa dise que aproveitou a estancia en Madrid cando a Exposición de 1922 (a de Naiciña) para tomar debuxos do natural do homenaxeado²³⁶. A placa é de bronce pero cun marco en mármore. O retratado viste a toga de doutor e ten detrás a unha figura alegórica (unha vez máis) dunha Minerva, deusa, entre outras cousas, da intelixencia, as artes, o coñecemento e a sabedoría. Repite esquemas doutras obras de Asorey, está de fronte pero xira lixeiramente a cabeza e ten as mans xuntas (lémbrese o mariñeiro do Monumento a Soage e máis adiante veremos os de Loriga e Aller). Abaixo o emblema de Farmacia: a copa e a serpe e a inscrición que di: « *Testimonio de cariño al Excmo-Sr-Dr Jose Rodríguez Carracido sabio biólogo-orador elocuentísimo- hijo de Santiago-alumno esclarecido de esta facultad de farmacia- Rector de la Universidad de Madrid etc. etc. MCMXXIV* ».



O 28 de setembro de 1927 inaugúrase en Vigo coa asistencia dos Reis de España, Afonso XIII e Vitoria Uxía, o *Monumento a José García Barbón* na rúa homónima, moi preto da finca de Vista Alegre na que el residiu. Consérvanse no Arquivo Pacheco de Vigo, fotos do acto de inauguración.



122. Apréciase nas dúas fotografías anteriores a primeira localización do monumento na mesma Avenida García Barbón e a carón do muro da rúa Afonso XIII. Posteriormente foi trasladada á Glorieta Isaac Peral, nun lugar de moito tráfico onde está exposta a máis contaminación e é menos accesible para vela.

²³⁶ Faro de Vigo 21-7-1922

José García Barbón foi un emigrante galego en Cuba de onde volveu con 53 anos cunha gran fortuna. Inicialmente instalouse en Verín, a súa vila natal, onde fundou o Hotel Balneario de Cabreiroá , posteriormente trasladouse a Vigo. Alí promoveu numerosas obras como o Teatro García Barbón (feito sobre o solar do queimado Teatro Rosalía Castro) ou a Escola de Artes e Oficios. Tras a súa morte, en agradecemento, o pobo de Vigo promove a realización deste monumento (pero inicialmente pensouse nun máis modesto).



123. Francisco Asorey, *Monumento a García Barbón*, 1926, Glorieta Isaac peral, Vigo. Fotos: M. Iglesias



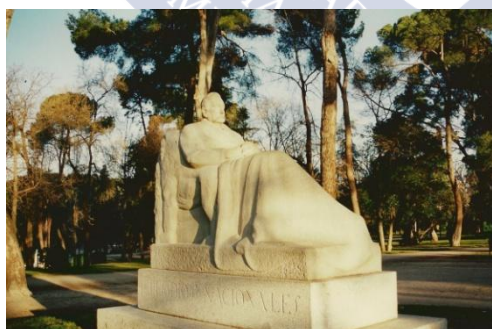
O monumento combina pedra de gran de diferentes cores e bronce: granito rosa para os elementos xeométricos que rodean a estatua sedente en bronce de García Barbón e pedra de gran ocre para a parte posterior lisa do monumento e a figura alegórica superior. Aparece gravada na pedra A GARCÍA BARBÓN- VIGO na parte inferior e ARTE e INDUSTRIA en cada un dos piares-columna que enmarcan a estatua en bronce. A figura alegórica que está na parte superior do monumento representa ao deus Hermes xa que

aparece representado medio nu e agarrando un caduceo: unha vara con dúas serpes enroladas



que é o signo que o identifica. A figura de Hermes, deus do comercio vai ben co tema de homenaxear a un home que se dedicou aos negocios²³⁷. Pero dado que é ben coñecida a pertenza do homenaxeado á masonería é probable que o monumento poida lerse seguindo claves masónicas.

Organizacións secretas ou semisecretas como a masonería, teosofía, rosacruzistas, rotarios ... tiveron gran implantación na Galicia de principios do s. XX como xa sinalamos no primeiro capítulo, e tamén entre certos círculos de emigrantes galegos en América, especialmente na Habana e Bos Aires. García Barbón afiliouse á masonería na Habana, onde tamén o fixo o seu amigo Policarpo Sanz. De aí que non me pareza desatinado que elementos da simboloxía masónica como as columnas, o triángulo (entre as pernas de Hermes) e a figura do propio deus aparezan nesta obra. Asorey non foi masón, non temos referencia ningunha neste sentido, pero moitos dos seus amigos si o foron.



124. [esq] Mariano Benlliure, *Monumento a Menéndez Pelayo*, 1919, Santander. [dta] Victorio Macho, *Monumento a Benito Pérez Galdós*, 1918, Madrid.

García Barbón aparece sentado, do mesmo xeito que algúns anos antes fixeron tamén Benlliure con Menéndez Pelayo e Victorio

²³⁷ « es una de las citas recurrentes del panteón clásico que más tiempo perduró a lo largo del s. XIX y del siguiente » en García Guatas, 2009: 235.

Macho con Galdós nos seus monumentos. Asorey varía un pouco o esquema de representación, de xeito que a figura xira lixeiramente sen estar totalmente de fronte nin de perfil co que ao meu xuízo consegue unha maior frescura e naturalidade na pose. A solución de Benlliure é máis realista, ten máis detalles, como corresponde a un escultor decimonónico, a solución de Victorio Macho reflicte o interese do novo século pola forma en menor medida que polo detalle, simplifica as formas e xoga cos volumes. Asorey sitúase nunha posición intermedia entre o realismo decimonónico (hai detalles pero xa non son o máis importante) e a simplificación contemporánea, de xeito que o monumento responde a un esquema moi xeométrico, na liña do art-déco que trunfa nestes anos: columnas e grilandas dispóñense simetricamente enmarcando as dúas figuras que ocupan o centro. Igualmente para o noso escultor o xogo cos símbolos é fundamental.

Tamén destaca no monumento a alternancia de materiais e texturas que o enriquece enormemente. Pedra rosada nas columnas ao lado do verde do bronce. A pedra varía en cor (rosa e ocre) e en texturas: moi lisa na pedra rosa e nas partes posteriores que serven de base á figura alegórica pero no Hermes usa o punteiro no triángulo que está entre as pernas o que lle dá un aspecto basto e usa os ciceis dentados no resto que dan un acabado tan característico do autor.



No ano 1922 morría en Santiago o Cardeal e Arcebispo José Martín de Herrera, para o que o escultor valenciano Mariano Benlliure fixera en 1915 unha placa en bronce que hoxe loce na Fachada do Tesouro da Catedral de Santiago. Tras a morte o escultor cambadés recibe o encargo de esculpir un *panteón en mármore para colocar na Igrexa de Nosa Señora dos Remedios do Colexio das Orfas*, situado na rúa homónima.

125. Mariano Benlliure, Lápida do Cardeal Martín de Herrera, 1915, Praza das Praterías, Santiago



126. Francisco Asorey, *Panteón do Arcebispo Martín de Herrera*, 1927, Colexio das Orfas, Santiago.



O traslado dos restos ao novo panteón non se producirá ata o 14 de decembro de 1927. Asorey usará mármore de diferentes cores: branco para a representación central, grises e marróns para os laterais. Leva o escudo arcebispal na parte superior e unha inscrición gravada no mármore da parte inferior: « *Aquí esperan la hora de la*

resurrección las veneradas reliquias del Excelentísimo y Reverendísimo Sr. D. José Martín de Herrera y de la Iglesia Cardenal de la Santa Iglesia Romana y arzobispo de Santiago. Consagró su vida al bien espiritual y temporal de su pueblo. Rogad por él. VIII-XII-MCMXXII [data da morte] R.I.P »

O cardeal está representado como Pontifical, coa roupa das cerimoniais importantes levando capa pluvial, tiara de bispo en mitra e báculo.

Aos lados, axeonllados, ábreulle a capa (segundo Otero Túñez²³⁸): Manuel Caeiro (que fixo o encargo) e Jerónimo Coco, personaxes que xa aparecían na escultura de Asorey dos *Cabaleiros negros*. Por detrás vese a imaxe do apóstolo Santiago tal como aparece no Camarín do altar maior da Catedral de Santiago. O escultor xoga coa profundidade do relevo, baixorrelevo no fondo, medio relevo na figura do Arcebispo. A utilización do mármore e a decoración superior que rodea ao Santo lémbrenos obras do Renacemento italiano. A imaxe ten moitas similitudes coa de Benlliure (fig. 76) e é superior en calidade. Asorey mídese con éxito cun dos escultores consagrados da escultura hispánica.

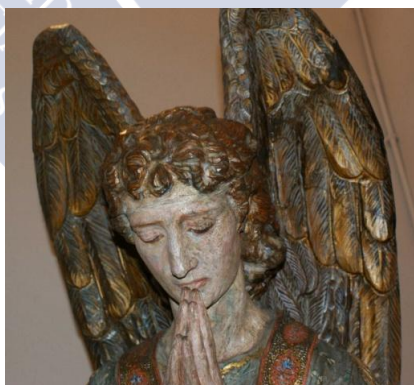
²³⁸ Otero Túñez, 1959:117



127. Mateo Inurria, *Ecce Homo*, Igrexia de Santa María de Guernica.

Por estes anos recibirá Asorey un encargo procedente do País Vasco, quizais aínda lembraban o bo facer do escultor nos anos en que estivo en Barakaldo. Trátase nesta ocasión de facer dous *anxos orantes* en madeira que irán colocados nunha das capelas da Igrexa de Sta María de Guernica flanqueando o Cristo flaxelado ou *Ecce Homo* do escultor Mateo Inurria.

Nesta foto procedente dunha publicación parroquial, aínda se pode apreciar a colocación dun dos anxos a un lado do Cristo de Inurria. Na situación actual o Cristo foi retirado desta capela e aparecen os anxos sos como se pode ver na fotografía seguinte. Os anxos están feitos en madeira policromada seguindo a nova técnica que Asorey utilizou nas figuras de mulleres (a diferenza da Virxe do Carne de Cuntis), é dicir, aplicando a pintura directamente sen empregar estucos. Tamén recorre de novo a usar elementos metálicos incrustados. As obras deberon de colocarse en Guernica en 1928. Asorey está creando un novo estilo na imaxinería relixiosa, e xa non volverá a usar o estuco nas imaxes relixiosas en madeira.



128. [esq] Situación actual dos anxos na capela. [dta] Detalle do anxo da dereita.



129. Francisco Asorey, *Anxos orantes*, 1927, Igrexa de Santa María de Guernica, Biscaia. Fotos: Maribel Iglesias.



130. Anxo orante da contraportada do Pórtico da Gloria que puido servir de referencia a Asorey para os anxos de Guernica. Esa colocación dos pés, que se repite noutras imaxes do Pórtico, tamén será utilizada por Asorey noutras imaxes posteriores, como o neno Xesús da Virxe dos Desamparados de Bos Aires de 1949.

A *Cerámica Artística Gallega*, fundada por Eugenio Escuredo Lastra en 1925, pasou logo a chamarse *Cerámica Celta*, xa dirixida por Ramón Dieguez Carles. Aquí se fixeron en cerámica deseños de destacados artistas galegos como Bonome, Castelao, Maside e por suposto Asorey. Tiveron especial éxito en América, sobre todo entre a colonia galega de Bos Aires onde se venderon miles de pezas. Entre as obras de Asorey fixéronse copias en cerámica entre outras de *O Tesouro*, *Canónigos*, *Mater* ou *Rezo de beatas* que aparecen reproducidas aquí.



OBRAS DE LA 'CERAMICA CELTA'	
En venta en Buenos Aires	
"LA ALBORADA" — BELGRANO 2141	
"Sepulcro del Apóstol"	\$ 8. —
"Arqueta antigua"	6.50
"O cruceiro"	8. —
"Cegas aldeanas"	16. —
"Naciña"	12. —
"O cego i-o rapaz"	12. —
"O piorno"	12. —
"O Tesouro", tamaño grande	16. —
"O Tesouro", tamaño chico	8. —
"Aldeana coa coroa"	8. —
"O botafumeiro"	8. —
Representante general	
ELADIO BAUTISTA — SAN MARTIN 153	
Bahía Blanca	

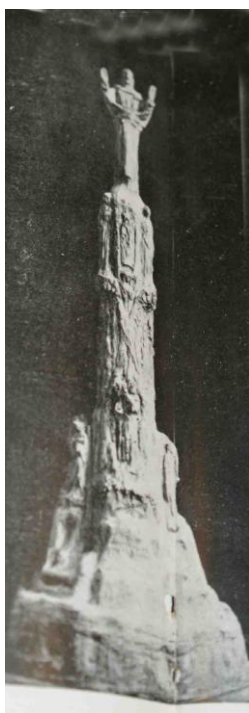


2.4 O MONUMENTO A SAN FRANCISCO

A obra bisagra que pecha o capítulo do predominio das obras nacionalistas dos anos 20 e abre a dos grandes monumentos dos anos 30 é o *Monumento a S. Francisco* situado diante do Convento dos Franciscanos de Santiago.

O encargo fora feito xa en 1926, coincidindo coa conmemoración do VII centenario do aniversario da morte de S. Francisco de Asís. Colocouse a primeira pedra en outubro de 1926, coincidindo coa celebración do Centenario e a gran peregrinación franciscana a Santiago²³⁹. O xornal *El Compostelano* (16-10-1926), facía a seguinte crónica:

Día solemne en honor a S. Francisco de Asís. El hoyo donde fue colocada la primera piedra para la estatua, fue abierto al pie del peldaño más bajo de la escalera de piedra y acera que conduce al convento, cuyo acceso al campillo se varió y será terraplenado éste y desaparecidos los árboles. Dicho grandado de piedra en dos de sus caras tiene grabado a pico: “Francisco Asorey hizo este monumento levantado por suscripción popular a San Francisco de Asís en el 7º centenario de su muerte, siendo papa Pío XI, Rey de España, Alfonso XIII, Provincial de Santiago, Samuel Eiján, 16 de octubre de 1926. En el cunco grabado en hueco en dicha piedra, fue guardada el acta y monedas y tapada la oquedad con una laja de piedra revestida de cemento.



O nº 791 do Eco Franciscano de novembro de 1926 reproduce unha foto da maqueta [esq] que o artista tivo que presentar. O xornal *El Compostelano* describe o monumento deste xeito:

En el primer centro [sic] representa un paralismo [sic] entre la predicación del apóstol y la de los padres franciscanos. En el segundo cuerpo se halla un ángel y a cuyos lados figuran los tres votos que hacen los que ingresan en la Orden del gran Asís, que son pobreza, obediencia y castidad, y en el último cuerpo aparece San Francisco apoyándose en el mundo²⁴⁰.

Desta descrición deducimos que Asorey modificou o proxecto inicial, facéndoo máis complexo, con máis figuras. Deixa constancia tamén da conexión entre San Francisco e Santiago Apóstolo, cara o que

²³⁹ A iniciativa foi de Franciscanos, Terceiras Ordes e Xuventudes Antonianas. Samuel Eiján, Ministro Provincial da Orde, crea unha comisión organizadora e iníciase unha recadación por subscrición popular. Redáctase un contrato no que Asorey está obrigado a presentar unha maqueta do proxecto en xeso (El Eco Franciscano 1-11-1926 publica unha foto). Axústase a obra en 40.000 pts e especificanse os materiais a usar e as dimensións: 9 mtrs de alto, que na obra final chegará a 12 mtrs.

²⁴⁰ El Compostelano, 16-10-1926

mira o monumento. E tamén comparten proxecto e monumento, a composición triangular e o sentido ascensional.



131. Fotos de Chicharro, Arquivo do Instituto de Estudos Padre Sarmiento.

A inauguración prodúcese o 24 de xullo (véspera do Apóstolo) de 1930. Non faltará á cita o seu amigo Ramón Cabanillas que le para a ocasión o poema “O Santo de Asís en Compostela” publicado anos máis tarde no seu libro *Camiños do Tempo*. Tamén len discurso no acto Zacarías Martínez, Arcebispo

compostelá, o político Luís Rodríguez de Viguri en representación do Ministro de Graza e Xustiza e o avogado pontevedrés (de raíces cambadesas) Isidoro Millán Mariño. Consérvanse fotos do monumento ao pouco de seren inaugurado, de varios fotógrafos: Chicharro, Pacheco... Hai unha completa crónica do acto na revista *El Eco Franciscano* do 1-8-1930.

O monumento levántase coma un gran cruceiro a 12 mts de alto. Asorey manifestou en varias ocasións que a pedra debía ser o material utilizado, a que mellor ía coa pobreza franciscana:

Asorey, ¿en que materia piensa usted construir el monumento?: -A S. Francisco debe erigírsele un monumento franciscano. Ni bronce, ni aplicaciones metálicas, ni siquiera mármoles. Esta riqueza de material desdice del ideal franciscano. Todo de granito. Esto es muy franciscano- y también compostelano observamos nosotros- La riqueza y vistosidad debemos gastarla en el trazado y ejecución de la obra. En la piedra podemos grabar ideas que materias más finas quizás, jamás despierten en el espectador²⁴¹.

Nas crónicas da prensa aparecen descricións bastante detalladas como esta de *El Eco de Santiago* (25-7-1930):

Crucero debido al escultor Paco Asorey que se levanta frente al convento de S. Francisco”. ‘He aquí otra obra genial de Asorey. inspirada en la vida del pobrecillo de Asís, va

²⁴¹ El Compostelano, 26-7-1930

recogiendo sus principales motivos temáticos, con esa seguridad y fortaleza que caracterizan el “modo” del ilustre autor de “O Tesouro”. Constituyen el basamento del Crucero unos recios bloques de piedra... que simbolizan las perezas de aquella sociedad medieval en que alumbró el genio del Serafín de Alvernia... En el cuerpo superior del monumento, dos grupos representativos de la aristocracia y de la clase humilde, ofrendan su devoción a S. Francisco, expresando de esta suerte el culto unánime que despertó en todos los estamentos sociales. En los planos laterales podemos admirar, diestramente trazados, al “hermano cordero” y al “hermano lobo”, ejemplos de la mansedumbre y la fiereza, domeñadas por el “quid divinum” que ilumina las palabras del santo. Es tan bella la expresión de las figuras, que los labios recitan, sin querer, las estrofas de Rubén Darío, tan divulgados. En la parte posterior del crucero, presidida por el escudo franciscano, sintético y sugerente, se agrupan los continuadores de la Orden, su escolta de honor, frailes mayores, frailes menores y hermanos terciarios [...] Rodea el monumento y lo sujeta el cordón franciscano que al anudarse, forma cornisas, capiteles y pedestales. Sobre el más alto, se arrullan... tres gracias, que no son ciertamente las de Rubens, sino estas otras, tocadas de las celestiales locuras: La Castidad, La Pobreza y la Obediencia... En el frente, elevándose del plano de las figuras, surge la del Santo de Umbría, bellísima, rodeada de una sinfonía de lirios y de rosas. Corona el monumento –que tiene la exaltación de un vuelo místico– un Cristo alado, ingrátido, de ensueño, que solo descubre la cabeza herida, parte del torso y los brazos, en ademán de perdón. Al fondo, como en silueta, cruz o estrella, imagen de más altos destinos. De las manos de crucificado descienden a las del “Poverello” quirnaldas de palomas, que encarnan la adhesión al Redentor. Un magnífico monumento, síntesis de tantas cosas sublimes, que atraerá, con la devoción de las gentes, el aplauso del artista, de quien puede decirse, lo que escribió de Velázquez, interpretando su ‘Cristo’ famoso, la noble pluma de Gabriel y Galán: ‘lo amaba, lo amaba – nació en el pecho-’.

Asorey sentiuse moi próximo á ideoloxía franciscana, boa proba disto é a calidade que consegue nas dúas magníficas obras sobre S. Francisco, o de madeira e este gran monumento en pedra; a humildade, a pobreza e a devoción case relixiosa polo traballo coa que viviu Asorey toda a súa vida convérteno nun terciario máis, orde á que quizais se acabou adherindo do mesmo xeito que fixo o seu amigo Cabanillas.



132. [esq] O monumento ao lado da Igrexa conventual. [dta] Data e sinatura de Asorey. O monumento leva a inscrición na base: “La caridad franciscana erigió este monumento al Pobrecillo de Asís en el VII centenario de su muerte, MCMXXVI”



133. Francisco Asorey, *Monumento a San Francisco*, 1926-30, Campiño de San Francisco, Santiago. Fotos: Maribel Iglesias. [dta]Vista outonal coa pedra húmida e os musgos trepando polo monumento, antes da limpeza e restauración que se fixo no 2013. [esq] Unha vista xeral da parte dianteira onde se ve a forma lixeiramente piramidal da obra coroadada pola figura do San Francisco, Cristo detrás e a cruz a modo de estrela.



134. Poema de Cabanillas reproducido na revista “El eco Franciscano” de xullo de 1930

Reproducimos a pé de páxina o poema íntegro²⁴²

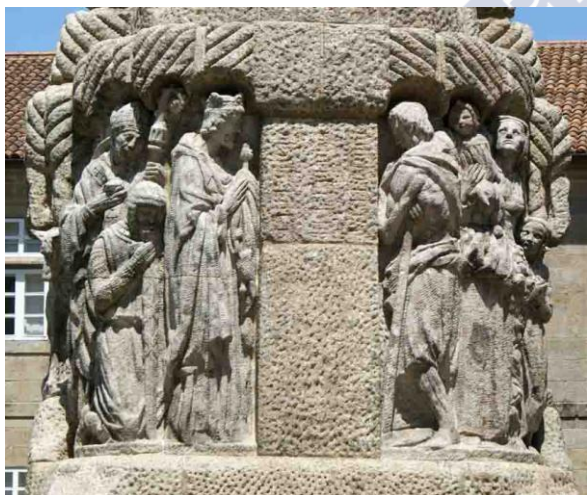
²⁴² CANTA EL POETA DE LA RAZA ANTE EL MONUMENTO DE SAN FRANCISCO, Y DICE: No chan era o silencio/en no ceo era a verba/vivía o mundo tempos/ de impiedade e de guerra./ Unha voz no-escoitaba dende os días lonxanos/da Redención,voaba por montes e devesas./Era o decir soave/dunha canción sinxela/tecida de humildade, de amor ó sacrificio/e de amor á probeza./Campaña de ouro, ó seu doce tanguido/ todo esperta e rexurde, todo vibra e latexa:/ o verme escuro fita/ó sol que as altas nubes labarea,/o sol desce bicando/rochedos e alboredas,/relocen remansadas/as ágoas da tromenta,/espiga en lirios albos/a erba miudiña,levián e silandeira,/refulxen con doirada craridade/os mantelos da néboa/e, os degaros conxénitos vencidos,/o lobo baixa da fragosa serra.../ É a voz do ALTER CHRISTUS, /nada de rivortorto na campia deserta,/resoante nos vales de Espoleto/ e nos ermos de Albernia:/é a voz garimosa,/ en caridade acesa/ de Francisco de Asís, o Cabaleiro/ da Sagrosanta Orden da Probeza/que descendo as valgadas do Pedrouso, /rimbado da Beleza,/ rodeado de pombas/camiña a Compostela./ Das Navas de Tolosa/na xornada sangrenta/os berros da vitoria/a España entoleceran./Diviñizada a Forza,/c-o mantelo de púrpura cuberta,/das tendas de Annasir/ó forzar as cadeas,/as espadas trunfantes/cara os ceos erquera.../Mais, tramontando os cumes/dapirenáica serra/ da ermida de Subiaco/baixa o Santo poeta./ E iescoitade o miragro/ que ó mundo desconcerta!/ ¡Ós locentes aceiros/ da armadura guerreira/contrapón os farrapos/do sayal mendicante, da túnica cincenta;/á pica de combate,/á espora cabaleira,/o bordón e a sandalia/das



Un monumento destas dimensións precisa dunha unión estreita entre a arquitectura e a escultura. Asorey resólveo ben, e o programa iconográfico adáptase perfectamente á forma da arquitectura. A estrutura piramidal do monumento permite colocar unha base ampla e maciza que se chanta sobre un espazo

problemático polo desnivel existente. Asorey coloca grandes pedras, traballadas rudamente e confire así á obra un aspecto agreste, natural,

coma se o monumento se levantase sobre calquera monte galego. E ao mesmo tempo é un canto en honra da harmonía entre ser humano e natureza, o espírito franciscano perfectamente recollido.



A integración do monumento no entorno arquitectónico no que se levanta era outra dificultade a resolver, pero a utilización de pedra de gran (con leves toques de policromía no santo) malia a humidade do clima galego fixeron que a obra pareza da mesma época que o convento que ten detrás. Por riba dos pedestais hai un cortexo de figuras que se dirixen cara o centro do monumento: o pobo chan á dereita representado por unha

xornadas eternas;/ó fachendoso casco empenachado/a calda capucha miserenta;/á espada escintilante e feridora/o cordón de delor e penitencia,/e ó balbordo da loita/a verba da homildade,/a caridosa verba/que chama irmán ó lobo/o paxaro, e o verme, e a cobra ponzoñenta,/a man sempre tendida/ó que famento ou un cruza a vereda,/ e os seráficos beizos con que bica/do gafo desterrado a carne lazarenta...!/ ¡Ou ti, santo dos santos,/fogueira sempre acesa,/o das chagas diviñas/ nos pes, nas mans e no costado abertas,/como nadas no ceo/luminosas como estrelas!/ ¡Ou, ti, santo dos santos,/ cabaleiro e poeta/que deixache do Pórtico da Groria/nas pedras milagreiras/un recendo diviño que perfuma/toda a terra galega!/ ¡Fai verdecer en rosas/con froración eterna/esta groriosa Casa/da tua man ergueita/carón da Tumba sagra/na nobre Compostela,/ e benzoa esta terra que é tan tua/por homilde e por probe e por gallega!

parella de campesiños cos seus fillos e as clases poderosas simbolizadas por un nobre (axeonllado), o rei (de pé diante) e un bispo (detrás), é a sociedade medieval na que xurde o franciscanismo. Contrasta o traballo da pedra que crea ricas texturas: traballada con punteiro no centro, con ciceis dentados nas figuras e que dá paso na parte alta aos bloques con formas debuxadas que remiten ao cordón franciscano. A pedra sempre traballada, nunca lisa, axuda a reter a luz nas esculturas.



O bispo leva tiara e báculo, o nobre espada, o rei cetro e coroa. O pai campesiño apoiase nun sacho, a nai leva aos fillos e unha grilanda de flores. Vese tras eles unha ovella e un año. En todo o monumento a intención das figuras é máis simbólica que narrativa.



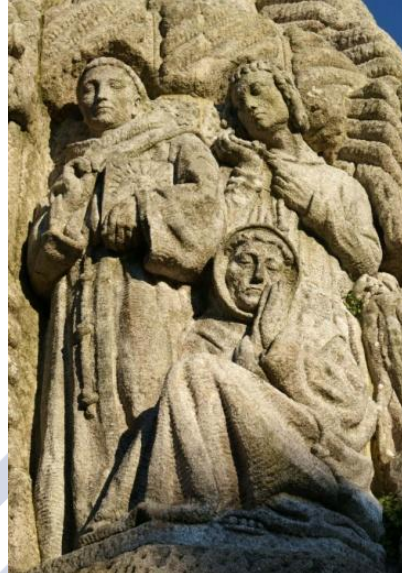
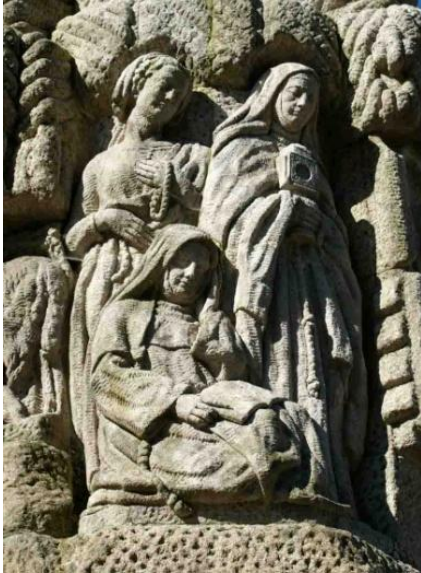
Á esquerda o lobo de Gubbio e unha lebre e un coello a un lado. A ovella e o año ao outro lado²⁴³, fereza e mansedume; en ambos casos conectando a parte traseira e dianteira do monumento, como acontece nos arcos laterais do Pórtico da Gloria cos anxos que levan as almas. E as herbas e flores, tan franciscanas, saíndo polas gretas entre as pedras, a pesar da recente restauración. Tampouco podían faltar follas de carballo, como se pode ver entre as figuras do bispo e o lobo.



Na parte posterior do monumento, desenvólvese unha iconografía que vai destinada aos monxes do convento franciscano que está en fronte. E así aparece arriba o terceiro voto, a obediencia, abaixo á dereita frades franciscanos das tres ordes (maiores, menores e terciarios) e á esquerda clarisas, tamén franciscanas. No centro escudos da heráldica franciscana: os brazos de Cristo e S. Francisco cruzándose sobre a cruz, o serafín dos estigmas de San Francisco, a cruz de Xerusalén e as cinco chagas e os cravos. A que leva a Custodia é Sta Clara de Asís, fundadora da orde franciscana feminina. O que leva o libro, S. Bernardino de Siena (coa cruz refulxente no libro que o identifica). Nun lado e outro aparecen unha

²⁴³Ramón Yzquierdo Perrín comenta que o episodio da lebre cazada viva e regalada a san Francisco aparece narrada tanto por Celano como por S. Buenaventura na *Lenda Maior*. O mesmo sucede co tema da ovella e o año, e incorpora unha cita de Celano: «entre todos los animales, [san Francisco] amaba con particular afecto y predilección a los corderillos ya que, por su humildad, nuestro Señor Jesucristo es comparado frecuentemente en las Sagradas Escrituras con el cordero y porque éste es su símbolo más expresivo», non é estraño por tanto que se repitan tamén neste monumento. Véxase Yzquierdo Perrín, Ramón, «Iconografías de S. Francisco de Asís en Galicia: Tradiciones, leyendas y textos», *Anuario Brigantino*, nº 36, 2003, paxs. 299-300, dispoñible en: http://anuariobrigantino.betanzos.net/AB2013PDF/277_316_iconografias_san_francisco_galicia_yzquierdo_perrin_Anuario_Brigantino_2013.pdf [23-4-2015]

dama e un home segrar, agarrando o cordón franciscano.



Na parte superior do monumento aparece a figura de S. Francisco abrindo os brazos e os ollos pechados disposto de xeito similar ao S. Francisco de madeira. En liña, case fundidos, a figura do Santo e a de Cristo (o outro Cristo- *alter Christus*- chámase a Francisco dentro da orde). A figura de Cristo abre os brazos, a semellanza do Cristo alado do monte de La Verna. Rodeando, as figuras alegóricas dos tres votos franciscanos: a castidade (dereita) a pobreza (esq.) e a obediencia situada detrás, ó número tres repítese insistentemente no monumento. Rosas e lirios rodean ao santo e na parte superior

catro pombas a cada lado levantan o voo²⁴⁴.

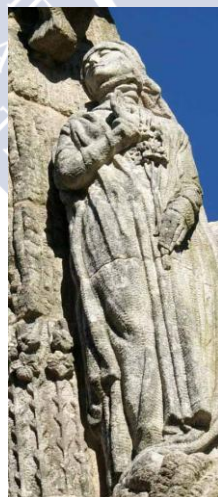


No conxunto do monumento alternan pedra gris para o hábito do Santo, mármore sepia en rostro, mans e cordón franciscano e pedra ocre para o resto do monumento.

Na dereita a alegoría da castidade leva o lirio, símbolo de pureza e virxindade na iconografía cristiá e repite a posición da figura da Virxe da columna do parteluz do Pórtico da Gloria, outro elemento máis en común coa obra de Mateu (ver abaixo). A obediencia está no centro e a pobreza á esquerda, pisando espiñas.

Asorey fai un magnífico monumento, ao meu xuízo o mellor da súa obra. Un magnífico cruceiro galego. Como unha pedra

que sae da terra. Xa intuía o gran poeta da raza, que estas pedras fitas de orixes célticos,



²⁴⁴ Asorey describe como será o monumento nunha entrevista na Voz de Galicia o 22-10-1927: « *Simbolizaré los tres votos: pobreza, castidad, obediencia... El Santo se alzará en la cima, abiertos los brazos... y hay que hacer que allí vayan a anidar las palomas de la poética leyenda. Volarán en torno, dando gracia y prestigio a la figura [...]* » Refírese probablemente ao fragmento das “Fioretti” que tiña na súa biblioteca persoal: « *Oh irmás miñas, rulas sinxelas, inocentes e castas, por que vos deixades pillar? Mais agora quérovos librar da morte, e fareivos niños para que deades froito e vos multipliquedes, segundo o mandamento de Deus, voso creador* » en *As Floriñas de San Francisco*, tradución de Darío Xoán Cabana, Santiago de Compostela, ed. Alvarellos, 2013, pax. 66.

situadas a miúdo nas encrucilladas de camiños por onde transitan as almas dos defuntos, saían do seo da terra mesma:

*Cando a pedra, dormida e acochada
da Terra-nai no garimoso seo,
esperta do seu sono milenario
e quer ser oración e pensamento,
florece nun varal, estende os brazos
e pódose de pé, faise cruceiro!*²⁴⁵

É este un monumento deste *santo galego* que mira cara a Santiago, a Catedral e o seu Pórtico da Gloria. Mateu e Asorey mirándose fronte a fronte.

Isto escribía Castelao no seu libro *As cruces de pedra na Galiza* abundando na relación entre os franciscanos e Galicia:

A tal extremo chegou o espandimento franciscanista no noso país que a mediados do s. XVI contábanse trinta conventos soio da primeira orde, mentres os dominicos non pasaban de doce [...] non é polo tanto dificultoso comprender o influxo popular dos franciscanos en Galiza e a presenza abondosa do fundador na imaxinería dos nosos cruceiros.



135. [esq] Foto de Chicharro do monumento a S. Francisco recentemente inaugurado, é posible ver o contraste entre a pedra limpa, acabada de saír do taller e as vellas pedras do Convento. Tamén permiten ver a fotografías as dúas versións do S. Francisco, a de Asorey e a de Ferreiro que preside a fachada da Igrexa [dta]



²⁴⁵ Cabanillas, Ramón, *Camiños no tempo*, Santiago de Compostela, ed. Bibliófilos gallegos, 1949

A comparación entre as esculturas de Asorey e Ferreiro deixa ver as diferentes concepcións. Ferreiro esculpe un santo coa iconografía de San Francisco asceta, mirando a cruz, como tamén fixo no retablo da Igrexa. A figura é clasicista, xoga co contraposto que curva lixeiramente a escultura e fai mover a figura e os panos. Pola contra Asorey repite elementos que xa ensaiara na escultura en madeira. O seu santo é ríxido e simétrico, levanta uns brazos demasiado grandes para o canon da escultura pero que lle permiten enmarcar a figura de Cristo que está por detrás. A mensaxe do *Alter Christus* está ben remarcada. Os ollos pechados fan que a figura concentre a enerxía cara dentro e acentúe o efecto místico como no San Francisco en madeira. En definitiva creo que Asorey consegue unha maior intensidade expresiva que non deixa indiferente a quen o ve.



A fama de Asorey consolídase, dentro e fóra de Galicia, e os encargos non deixan de medrar. O obradoiro de Caramoniña empeza a quedarse pequeno e o artista decide montar un novo, será en Sta Clara ao carón do Convento das monxas Clarisas, nun alto desde onde se ve toda Compostela. Así llo conta a Alejandro Barreiro que o publica no seu xornal La Voz de Galicia (3/10/1930):

Estoy construyendo, levantando mi taller nuevo- se apresuró a decirnos alborozado el maestro.- en terreno propio ¿saben? Lo he comprado y lo rellené con cascote...Es allá arriba: “al carón” de los muros del convento de Sta Clara. Un panorama delicioso, ya verán.

O traslado ao novo obradoiro abre tamén unha nova etapa na súa vida e obra e coincide tamén no tempo con importantes cambios na historia galega e española. Estamos nos albores da Segunda República Española, un fito determinante na nosa historia recente.



Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s

Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s

Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s

Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s

Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s

Mais, noxe, ou doce amada, non te
hoxe, non
nin a fragrante alcoba, mol e
me arr
este sol que caíndo vai entr
Pro aí! non me abandones. Sé boa
até para este ingrato que teus
Querida irmán, sé boa coa d
do sol morno que morre no s





3.1 NOVO OBRADOIRO, SANTA CLARA. OS GRANDES MONUMENTOS

O inicio desta nova década coincide, como xa dixemos, co traslado do noso artista a un obradoiro de maiores dimensións, onde poderá acometer a serie de grandes monumentos que lle encargan nestes anos. Deixará por tanto de ser a madeira a materia prima preferente das súas obras para pasar a selo a pedra granítica. Asorey comentáballe a Estevez Ortega na entrevista de *Vida Gallega* do ano 28:

Hasta ahora, trabajé en madera porque ¿Cómo se lo diré? Me parece que convivía orgánicamente más conmigo, que otra materia. La madera, lo reconozco, sirve mejor, para defenderse el artista. Y luego admite el policromado que puede ocultar muchas imperfecciones. Pero para demostrar a la gente que soy escultor, trabajaré de ahora en adelante en granito²⁴⁶

A extraordinaria destreza técnica de Asorey fai que tamén se sinta cómodo no traballo da pedra que xunto á madeira de castiñeiro representan os materiais esenciais da terra galega, fronte ao mármore ou o bronce máis propios da escultura académica peninsular.

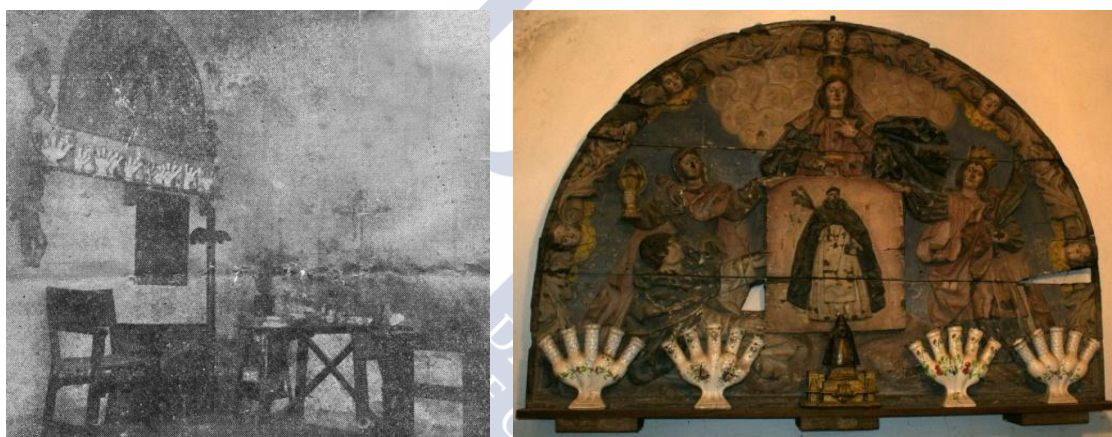
O noso escultor, que lembremos que se formou como imaxineiro e destacou nos anos 20 por dar unha policromía nova ás tallas en madeira, tamén vai sacar policromía da pedra, non ao xeito do seu admirado Pórtico da Gloria santiagués, a base de pinturas, pero si a base de xogar con pedras de diferentes cores (como no Pórtico de Praterías), que vai buscar ás diferentes canteiras galegas. Traballando a pedra con diferentes técnicas, ás veces co punteiro ás veces cos ciceis dentados, consegue sacarlle unhas texturas e uns xogos de luces como ninguén o fixera antes na escultura galega.

Así describe o taller de Sta Clara Otero Túñez, que tivo ocasión de velo, pero moitos anos despois da década que estamos tratando e por iso fala de obras aínda non realizadas:

Tiene el taller de Asorey tres amplias salas, donde realiza las distintas operaciones escultóricas. Tras el pequeño recibidor, [...], se pasa al despacho del artista. Allí está su mesa de trabajo, llena de grandes carpetas conteniendo dibujos propios, fotografías de obras de arte y recortes o anotaciones sobre ellas. A pocos pasos, la librería encierra riquísimo repertorio, cuyos títulos abarcan desde las mejores historias generales, hasta la casi totalidad de las monografías de carácter regional, libros y folletos de las más variadas tendencias escultóricas, una magnífica serie de tratados iconográficos y asombrosa colección bibliográfica acerca de personalidades por él esculpidas (Cervantes, el P. Feijoo, Curros, Aller) o intensamente sentidas (Rosalía, “la madre Rosalía”). Cubre la pared inmediata [...] la estupenda colección de crucifijos populares, donde muchos detalles, llenos de expresividad y primitivismo,

²⁴⁶ Estévez Ortega, E. "Celtas de mi tiempo. Asorey" en *Vida Gallega*, nº 373, 10-4-1928

justifican el extraordinario afecto que les tiene su poseedor. Completa aquel pequeño museo el muro de la derecha, ante el cual [...] otra inolvidable colección: la de floreros de loza, con forma de cinco dedos y la más variada policromía ornamental, poetizados por Asorey cuando los hizo motivo de la ofrenda de Filliña. Desde el mismo pequeño recibidor de la entrada otra puerta conduce al taller propiamente dicho, amplísima sala, donde trabajan algunos discípulos, se desbastan y sacan puntos a gigantescos bloques de granito que a veces cubren todo el recinto, se guardan los utensilios escultóricos, se alimenta la fragua. Desde las paredes la rica serie de bocetos asoreyanos contemplan el sucesivo fluir evolutivo de su autor. La tercera sala del taller es la de modelado: otra mesa, ahora presidida por una Cabeza románica, muy relacionable con el Maestro Mateo; varios caballetes donde el barro va adquiriendo sus formas bajo la presión mágica de los dedos de Asorey; tarima y sillón para el modelo; algunos proyectos recientes; las cajas con los “panos” de cabeza de las campesinas gallegas, que tanto admiraba Valle Inclán y que constituyen el último gran afecto coleccionista de nuestro escultor [...] Completan estas salas el sótano y un pequeño patio, conteniendo o adornándose mediante más yesos y esculturas graníticas, digno marco para el continuo pasar, leve y ensoñador, de la egregia figura que allí trabaja²⁴⁷.



136. [esq]Foto do Taller de Santa Clara nun xornal dos anos 50. Vese, pero con dificultade, a mesa de traballo do escultor, un cristo na parede, da súa importante colección de cristos antigos e un retablo baixo o cal aprécianse os floreiros de cinco dedos da Cerámica de Sargadelos que tamén colleccionaba Asorey. [dta] O mesmo retablo e os floreiros conservados actualmente pola familia.

Asorey atópase no cumio da súa carreira artística, acaba de gañar a 1ª medalla da Exposición Nacional de Belas Artes que o consagra a efectos oficiais como un número un da escultura hispánica, e así, cando se decide levantar un Monumento en Madrid en honra da República de Cuba, acódesese aos máis afamados escultores da época, e Asorey está entre eles. Serán xunto a el: Mariano Benlliure, Juan Cristobal e Miguel Blay. A Asorey encoméndanlle facer a figura de Colón. Lembremos que nesa época estaban en voga certas teorías históricas sobre a orixe galega do navegante, así que se pensou que ninguén mellor que un escultor galego para cicelar a súa figura. Asorey executa a obra en mármore italiano de Carrara:

²⁴⁷ Otero Tüñez, 1959: 140-142

Colón gallego! No faltaba más!. Son cincuenta y tantas mil pesetas que le vienen de perlas al artista. [...] tuvo el hombre que gastar un pico en adquirir el material distante y en el transporte difícilísimo. Un gigante bloque de mármol como este que ahora labra Asorey, no había entrado en Santiago, ni en los días fastuosos de Gelmirez, de Fonseca, ni de Rajoy²⁴⁸.



137. Nesta portada do xornal ABC do 28 de out. de 1952, “Un nuevo monumento en Madrid” dáse conta da inauguración

o Colón . Máis abaixo hai uns bronzes decorativos deseñados por Mariano Benlliure. Foi levantado por subscrición popular entre todas as provincias españolas. Está situado no Parque do Retiro de Madrid, na Praza do Salvador.

Ramón Cabanillas publicou no ano 1924 no xornal *Galicia*²⁴⁹ un poema titulado “Colón” que anos máis tarde publicaría no seu libro *Camiños no Tempo* como “O fillo de Celt” e aparece a continuación dos poemas da saga do rei Artur. No poema de Colón, Cabanillas relaciona ao navegante “galego” coa tradición bretoa, en liña coa ideoloxía das irmandades, como se pode ver neste fragmento:



138. Monumento a Cuba, arriba a personificación da República, á esquerda Isabel a Católica, á dereita, Colón

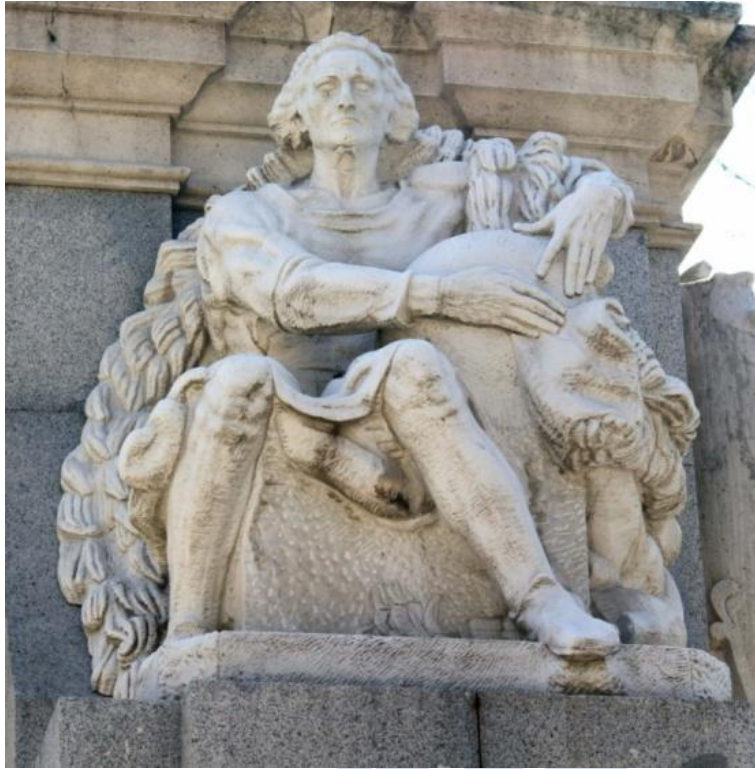
²⁴⁸ Alejandro Barreiro na Voz de Galicia, 30-10-1930

²⁴⁹ Foi publicado o 24-8-1924. O Xornal *Galicia* de Vigo estaba dirixido por Valentín Paz Andrade e formaba parte da prensa afín ás Irmandades da Fala

Ó craror do luar
a cibdade sosega.
E alá, medio da ría silenzosa,
encendeuse a brilar
a farola de proa de “A Gallega”;
a carabela sagra e misteriosa
que un día verá terra alén do mar!

O mozo que axexaba
os camiños do mar na lonxanía,
Axoellado de dolor choraba
fonda e segreda coita,
cando, da noite á donda craridade,
trasposto ó ceo, escoita
a voz da Saudade:

“Ti eres, Ti, o unxido e o escolleito!
O Mar das Trebas, longo e tromentoso,
aberto e ceibe está: grorioso feito
ten de ser o teu soño miragroso!
O que Celt desatou contra o Destiño,
Poñendo por valado o fondo mar,
Seguindo sempre o sol no seu camino,
Colón, fillo de Celt, teno de atar!



139. Francisco Asorey, *Colón*, 1930, Madrid, Parque do Retiro. Foto M. Iglesias

O xornal La Voz de Galicia, (24-6-1931) dicía da escultura:

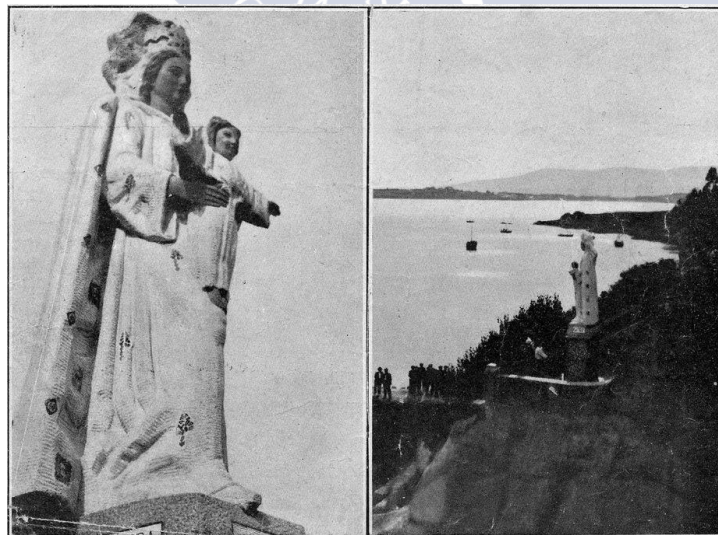
COLÓN GALLEGO. Aparece sentado pero como el pensador de Rodin es todo dinamismo y fuerza contenida. Diríase presto a erguirse y ordenar la maniobra a su gente: los ojos inmóviles semejan escrutar el horizonte mientras las manos, nerviosas, sostienen y aún atenazan la esfera terrestre. Un Colón de faz severa y angulosa, de gesto a la vez prudente, resuelto y lleno de brío, que se nos antoja con esenciales características de nuestra raza. De todas las suertes y digan lo que quieran historiadores y cronistas, nadie negará que es indudable y netamente gallego este Colón salido de los cinceles del admirado artista [...]

O Colón de Asorey aparece rodeado de maromas (cordas grosas que se usan nos barcos) cunha bola terrestre nas mans, circular de fronte, plana no lado esquerdo e carabelas aos pes. O tratamento do mármore nada ten que ver co puído das esculturas de Blay e Juan Cristobal, Asorey deixa ver as marcas do cicel e consegue así unha expresión máis vigorosa. Esta será un dos sinais de identidade do escultor: deixar marcas na pedra para que a luz non esvare senón que se agarre á escultura. Xa o vimos na pedra de gran do monumento a San Francisco e agora tamén no mármore do Colón



140. [esq] Isabel a Católica por Juan Cristobal, [centro] a República de Cuba segundo Miguel Blay e [dta] a estatua de Colón vista de lado, véxase o diferente tratamento do mármore das tres esculturas.

Ao Colón séguenlle outros importantes encargos como é A Virxe de Tanxil que lle fai o seu amigo o médico Ánxel Baltar, para situar na finca que a familia ten a carón da praia rianxeira de Tanxil.



141. Fotos aparecidas na revista Vida Gallega



142. Francisco Asorey, Virxe de Tanxil, 1932, Rianxo, praia de Tanxil. Foto de Chicharro no estudo do artista, Arquivo Chicharro, Instituto Padre Sarmiento, Santiago.

A imaxe da Virxe levántase a máis de tres metros de altura e está feita en pedra con incrustacións da fábrica de cerámica de Pontecesures (coa que Asorey viña colaborando dende hai tempo) e que recordan ao estilo modernista. Sobre un impresionante cantil enriba da praia de Tanxil mira cara a Cambados. Desafortunadamente a imaxe foi retirada deste emprazamento fai uns anos polos herdeiros de Ánxel Baltar debido a desacordos coa Dirección Xeral de Costas. Segundo a testemuña de Javier Baltar Tojo, fillo de Ánxel Baltar, a intención da familia é a de devolver a imaxe a Tanxil, esperamos e desexamos que as dúas partes se poñan de acordo.

O xornal La Voz de Galicia (5-8-1932) fai esta crónica da inauguración:

La nuestra señora de la Guadalupe, morenita y mejicana, es la milenaria patrona de Rianjo. Su capillita se alza sobre unos peñascos frontera al pueblo que la cobija y le rinde culto; pero el doctor que es un poeta y un artista, quiso que en su propia finca, dominando el estuario magnífico, se irguiese otra imagen, que pudiera ser vista e invocada por los navegantes; y encomendó la obra al gran escultor compostelano. Se celebró pues el lunes, esta solemnidad a la vez religiosa y artística y fue lástima que no estuviese presente, con Asorey, para darle más relieve local, el gran Castelao que es de Rianjo.

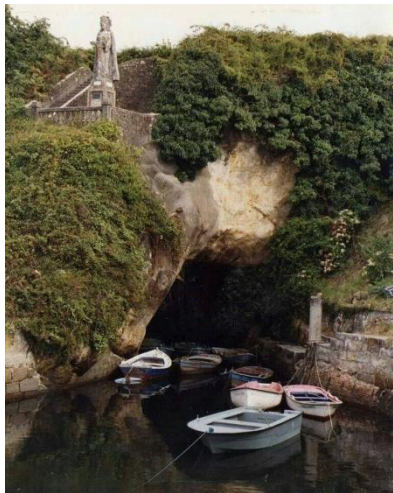
De novo atopamos unha composición máis ou menos triangular, hierática e coa Virxe dando un paso á fronte, que serve de apoio ao neno. Hai unha busca xeométrica clara, nos brazos abertos do neno que debuxan unha cruz perfecta, nos pregues ríxidos do manto, na simetría das dúas figuras situadas sobre un eixe central claro... Esta tendencia á xeometría repetírase tamén noutros monumentos deste período como o Monumento a Loriga.



144. [esq] A Virxe nunha foto dos anos 70. [centro] O emprazamento orixinal e [dta]o lugar de onde foi retirada a imaxe na finca dos Baltar. Ante a falta de acordo para repoñer a imaxe no seu emprazamento orixinal, os veciños de Rianxo encargaron unha imaxe en bronce da Guadalupe a un escultor alemán que foi colocada nun lugar próximo. Porén alcalde e veciños declararon que non renuncian a que nun futuro a imaxe de Asorey volva ao seu lugar. Fotos M. Iglesias.



143. [esq] Imaxe da *Virxe de Guadalupe* da capela de Rianxo, [centro] *Virxe María Auxiliadora*, Colexio dos Salesianos de Barakaldo, [dta] capitel da columna do parteluz do Pórtico da Gloria.



Esta imaxe da Guadalupe non segue a iconografía tradicional desta virxe, tal como podemos ver na capela de Rianxo ou na do Mosteiro de Guadalupe de Estremadura. Porén Asorey repite o esquema triangular do manto da virxe e o carácter hierático da imaxe que ao parecer ten unha orixe románica (a de Guadalupe, Cáceres). Esa disposición dos brazos en cruz das figuras asoreyanas repítese con frecuencia; a súa preferencia por esta posición ten seguro unha función simbólica e pode estar a súa orixe en diversas influencias, entre as que se nos ocorre sinalar algunhas: unha vez máis o Pórtico da Gloria e tamén as imaxes de María Auxiliadora, patroa dos Salesianos que el contemplou tan a miúdo cando era un adolescente.



145. Bosquexo en barro do Monumento a Loriga aparecido no xornal Abc

O seguinte gran monumento que Asorey acomete é o do aviador lalinense Joaquín Loriga inaugurado en 1933. O Faro de Vigo (27-8-1933) describe deste xeito a inauguración:

LALÍN HONRA HOY A SU HÉROE JOAQUÍN LORIGA. Descubrimiento de un soberbio monumento al malogrado aviador gallego.- unos treinta aeroplanos militares volarán esta tarde sobre el monumento arrojando flores.- Al imponente acto acudirán hoy a Lalín millares de personas de Galicia y de fuera de la región.

[...] No olvidaré jamás, lo que oí decirle comentando el propósito que tuvimos de regalarle un aeroplano. « Me proporcionó más júbilo-me dijo- el que mis queridos paisanos contribuyan con el donativo más modesto para regalarme un mal aeroplano, que si el Estado con sus poderosos medios me dedica el mejor del mundo ». Pero surgió la catástrofe de Cuatro Vientos, la desgracia de un 18 de julio y hubo de desistir de dicho proyecto, La Comisión acordó pasados los primeros momentos de estupor, levantar en Lalín, un monumento al ilustre aeronauta e insigne artillero, encariñándose efusivamente con la idea toda Galicia. El genio de nuestro laureado escultor Asorey tuvo –sin duda- con esta obra uno de sus mayores éxitos. Académicos y figuras preeminentes en la Bellas Artes, confirman este testimonio. Es un acierto –decía el ilustre Sánchez Cantón- que el monumento sobrio y sentido, reproduzca en sus líneas las de un avión hincado en tierra, evocando al malogrado piloto; insinúa la cruz y da robusta unidad arquitectónica al conjunto no siempre conseguida en monumentos de esta índole. Así mismo es acertada la figura del glorioso aviador; el artista ha rehuído vestirle de uniforme, circunstancial y casi nunca bello, vistiéndole con traje de mecánico, que en su simplicidad tan actual como de todos los tiempos

hace destacar la gallardía del cuerpo. Los relieves que llenan las alas conmemoran la hazaña de Loriga, su viaje a Oceanía y conocida la maestría del escultor no cabe dudar de su ejecución valiente [...]



146. Francisco Asorey, *Monumento a Loriga*, 1933, Lalín, Pontevedra. Vistas frontal e lateral.
Fotos M. Iglesias

Tal como conta a crónica xornalística, o pobo de Lalín iniciara unha subscrición para comprarlle un aeroplano ao seu insigne paisano, iniciativa que se malogra debido ao mortal accidente aéreo que sofre en Cuatro Vientos, Madrid, en 1927. A comisión organizadora decide entón, destinar os cartos á realización dun monumento que encargan ao máis importante escultor galego nese momento. Asorey fai unha obra dunha extraordinaria simplicidade pero que acerta de cheo coa simboloxía que se quere transmitir: un monumento conmemorativo e funerario a un tempo. O monumento é a un tempo unha cruz e o perfil dun aeroplano cravado no chán. E a xeometría e esquematización que ten o monumento lémbra-nos as declaracións que o noso artista lle fai a Estévez Ortega na citada revista *Vida Gallega* do 10-4-1928 na que se considera admirador do escultor croata Iván Mestrovic²⁵⁰ (e por certo de ningún outro do panorama artístico dese momento) « *por lo bien que sabe estilizarlo todo* », dixo Asorey.

²⁵⁰ Iván Mestrovic é un escultor croata que exerceu gran influencia na primeira metade do s. XX pese a que foi bastante esquecido posteriormente. Formouse en Viena a principios do s. XX onde se converteu no escultor máis representativo da Secesión Vienesa. Alcumado por algún críticos “o Miguel Anxo eslavo”, en moitos aspectos é un continuador do expresionismo da obra de Bourdelle, pola rotundidade das formas e o movemento e a expresión que imprime ás esculturas. Tamén se notan nel influencias da escultura arcaica e da xeometría cubista. En escultores hispanos como Victorio Macho, Julio Antonio, Emiliano Barral... ou o mesmo Asorey é posible ver a súa pegada.

O monumento está feito en pedra de gran con detalles en bronce: cara e unha man do piloto, coroa de loureiro e letras: LORIGA, ESPAÑA, FILIPINAS. As letras recordan ao famoso voo que Loriga fixo entre eses dous países e que lle valeu enorme fama. De feito as dúas figuras femininas (que lembran a relevos de Antoine Bourdelle) e aparecen esculpidas en baixorrelevo nos laterais, representan simbolicamente esa viaxe e a unión entre os dous lugares, os dous continentes. A coroa central reproduce as follas de loureiro, símbolo de trunfo, pero tamén as de carballo. De novo Asorey galeguiza un símbolo. Na vista lateral da figura anterior vese a simplicidade e xeometría do monumento. Unha gran cruz en tao, con tres niveis, completamente lisos nos laterais e na parte traseira.



Pódese apreciar nas fotos a alternancia de materiais e o seu diferente tratamento. A cara e unha man van en bronce. No resto pedra de gran pero traballada de diferente xeito, máis ruda na base, rugosa na hélice e máis lisa no resto. E unha vez máis a perna que se adianta. O piloto xunta as mans no centro, outra das posición predilectas de Asorey para as súas esculturas, o mesmo fará para a escultura en honra do astrónomo Aller que se levantará tamén en Lalín 30 anos despois. Unha man apóiase sobre a hélice a outra sostén un mapa de piloto.

147. Detalle da escultura do aviador de 2,7 mtrs de alto.

3.2 O MONUMENTO A CURROS ENRÍQUEZ 1928-1934

A obra cume deste período e das máis importantes da súa carreira é o Monumento ao poeta do rexurdimento, Manuel Curros Enríquez , que se coloca nos xardíns de Méndez Núñez, nos cantóns da Coruña no ano 1934.

A idea de levantar un monumento en honra de Curros xurdira case desde o mesmo momento da morte do poeta na Habana o 7 de marzo de 1908. Curros , ademais de poeta insigne, fora o impulsor en Cuba en 1905 xunto con Xosé Fontenla Leal, da *Asociación iniciadora y protectora de la Academia Gallega* que callou un ano máis tarde na fundación en Galicia da Real Academia Galega, presidida por Manuel Murguía. Convertido no gran poeta civil de Galicia, os seus restos mortais son traídos dende Cuba para repousar no cemiterio coruñés de San Amaro o 2 de abril , despois de celebrar unha cerimonia solemne.

A Asociación da prensa da Coruña organiza para o 3 de abril unha velada necrolóxica no Teatro Principal, porque « *si no se aprovechan los momentos de vibración del sentimiento popular, es difícil lograr de las gentes contribuciones económicas* »²⁵¹, de resultas da cal recádanse 2.000 pts que se entregan ao Concello coruñés. Ao mesmo tempo xorden iniciativas ao outro lado do Atlántico, constitúese entre membros correspondentes da Academia galega na capital arxentina, a « Comisión Curros Enríquez » destinada a recadar fondos para o levantamento dunhas escolas en honra do poeta, xuntan 16.000 pts que son remitidas ao alcalde da Coruña. Tamén dende Cuba o *Diario de la Marina* de La Habana inicia outra colecta para adquirir un monumento funerario que se ofrecía ao escultor Huertas. Nestes anos a intención da homenaxe estaba na iniciativa da construción dun grupo escolar e a erección dun panteón funerario. Os anos pasan e a idea non se concreta. En 1921 as distintas asociacións implicadas que ata a data recadaban fondos por separado deciden crear un peto único. Esquécese as ideas iniciais sobre a construción de escolas e dun panteón funerario para centrarse na erección dun monumento conmemorativo nun céntrico lugar da cidade. Reúnense as subscricións procedentes de Bos Aires, La Habana e A Coruña que suman 50.744, 45 pts. O concello da cidade decide o emprazamento nunha das praderías da ampliación do xardín de Méndez Núñez e recomendan que « *se prefiera emplear el granito*

²⁵¹ Academia Gallega, *Inauguración del monumento a Curros Enríquez*. A Coruña, Imprenta Roel, 1934, pax. 8

*gallego [...] y que se disponga sitio idóneo para, en su día, depositar una urna con las cenizas del poeta*²⁵²».

Prepárase a redacción das bases do concurso e aproveitando unha visita de representantes do Concello da Habana faise a cerimonia de colocación da primeira pedra do monumento o 22 de xullo de 1923.

Empeza tamén a discusión en torno a quen debe executar o monumento²⁵³. Xa comentamos como no xantar de homenaxe en Cambados ao noso escultor o 20 de agosto de 1922 xa se recolleran adhesións entre os nacionalistas para que fose Asorey o executor da obra, a esta seguirán outras por toda Galicia. Porén, os emigrantes americanos e a propia Real Academia Galega non o teñen tan claro e barállanse varias posibilidades, como a proposta a favor de Ignacio Pinazo Martínez que fai o director do Diario de la Marina de La Habana ou a da RAG, que fala de convocar un concurso internacional e encomendar á Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a resolución deste. Fronte a tales propostas os nacionalistas reaccionan alporizados e dende as páxinas do seu voceiro *A Nosa Terra*, escriben cousas como estas:

Pensamos que de ningunha maneira, non hai razón para que o faga, debe ser a Academia de S. Fernando a que designe cal ha de ser o proieto que se leve á práctica. Non , non e non. Seríamos indignos de nos chamar galegos si o consentiramos. Curros era galego, un galego que eixaltou á nosa Terra, o moimento vai ser erixido en Galicia por suscripción feita entre galegos e non debemos tolerar a intromisión n'este asunto de ninguén que non sexa galego. Repetimos que non debe ser así e ordenamos, co'a forza que nos dá a razón, a quen compita, a Academia Galega, que non consinta un aldraxe para os galegos e para a personalidade da nosa Terra [...] A opinión galega expuxo ben craramente nestes derradeiros meses, que debía ser Asorey quen fixera o momento. A nós parécenos tamén que debía ser él, mais si se quere dar máis amplitude ao asunto non estamos disconformes con que se abra un concurso entre escultores e arquiteitos galegos, nada mais que galegos.[...] O moimento debe ser feito por un artista galego e o xurado debe ser galego tamén²⁵⁴.

²⁵² Academia Gallega, 1934: 10

²⁵³ No nº 171 de xullo de 1922 de El Eco de la Habana xa se dá a nova da inauguración do Monumento a Curros no mes de agosto próximo, coroado pola obra de Moisés de Huerta: *El dolor*

²⁵⁴ A Nosa Terra 1-1-1923

A Irmandade da fala non consentirá unha estatua a Curros feita por un artista que non seña galego. E si hai quen se atreva a erguela a nós sobraránnos azos para derrubala. O dito, dito queda, e tempo ao tempo²⁵⁵

A morte de Manuel Murguía en 1923 inicia unha paréntese (e unha paralización) na actividade da Academia que non se resolve coa elección dun novo presidente, Martínez Salazar, primeiro, e Ponte Blanco, logo, que tamén falece en 1926. Finalmente con Eladio Rodríguez de presidente, a Academia Galega decídese a convocar un concurso en 1927, cuxas bases son redactadas polo arquitecto Antonio Palacios e que conta como membros do xurado ao Marqués de Figueroa, Ramón Cabanillas, Francisco Lloréns, o escultor Juan Cristobal e Miguel Durán. Asorey decide non presentarse para evitar sospeitas de favoritismo e o concurso é declarado deserto en setembro de 1927. O xurado resalta como meritorios os



148. Ángel Ferrant, *Proxecto para o monumento a Curros Enríquez*, 1927. [esq] Maqueta do monumento, [dta] detalle da figura alegórica superior. Fotos RAG.

proxectos presentados por Ángel Ferrant, Enrique Marín, González Villar e Fernando Cortés (arquitecto e escultor) e Roberto Lage e Ventura Caulonga.

A Real Academia Galega conserva fotos dos proxectos presentados neste primeiro concurso. As normas do concurso establecían que os artistas debían presentar unha maqueta do monumento e un detalle a tamaño real dalgunha das figuras deste. Dentro da variedade de obras presentadas, en todos os monumentos aparece a figura do poeta, sen que falte a lira en case ningún. Tamén aparecen en maior ou menor número figuras alegóricas, predominando as

²⁵⁵ Vitor Casas en A Nosa Terra o 15-6-1923

femininas. Ángel Ferrant²⁵⁶, escultor ligado aos círculos de vangarda moi críticos co rexionalismo escultórico, presenta un proxecto moi sinxelo e por iso mesmo o de máis novidade dos presentados ao concurso. O seu proxecto leva na parte inferior a figura do poeta coa lira, disposto inclinado e como se estivese enriba dunha árbore. Ten unha cor diferente, probablemente para ser feito en diferente material, seguramente bronce. Por detrás aparece un elemento vertical, como un monólito, debuxando aos lados uns perfís quebrados, probablemente para facer en pedra. Alí aparecen as letras : *Al poeta Curros Enríquez* e por riba unha figura feminina núa, con formas redondeadas, cos brazos levantados, esculpida nun medio relevo. Os brazos repiten o ritmo quebrado dos perfís do monólito. Este proxecto rompe por completo cos demais presentados, repletos de figuras alegóricas con gran desenvolvemento arquitectónico, máis na liña dos monumentos conmemorativos do século pasado. A obra de Ferrant é fresca e sinxela, case infantil, na liña das vangardas surrealistas e moi lonxe do gusto oficial dos xurados deste tipo de certames, e do público en xeral. De todos xeitos estaba decidido de antemán que Asorey fixese o monumento.



149. “Maquette” do Proxecto de Monumento a Curros presentada por Asorey, como era preceptivo nas bases do concurso. Foto conservada na RAG

Asorey, como veremos, optará por un monumento máis complexo, con numerosas figuras alegóricas na liña xa algo decadente do simbolismo escultórico

Fracasado este primeiro concurso, a Academia decide convocar de inmediato un novo para marzo de 1928, aniversario da morte de Curros. Apórtanse 60.000 pts para a realización do monumento e o

xurado debe estar composto por un pintor, un escultor, un arquitecto e un poeta, presididos por unha personalidade galega sobresaínte. O Marqués de Figueroa, Antonio Palacios, Eladio Rodríguez (Cabanillas declinou a invitación) Francisco Lloréns e Fernando Álvarez de

²⁵⁶ Ángel Ferrant foi un escultor nacido en Madrid, que pasou dous anos na Coruña en relación á obtención dunha cátedra na Escola de Artes e Oficios desa cidade. Alí toma contacto cos artistas que se aglutinan en torno á revista Vida primeiro e logo a revista Alfar como Luis Huici ou Álvaro Cebreiro, relacionados co surrealismo e o ultraísmo. Posteriormente marcha a Barcelona.

Sotomayor fallan a favor do proxecto presentado por Asorey o 11 de agosto de 1928. Así o conta *Nós*:

Neste segundo concurso o xurado doulle o premio a Asorey [...] Compoñían o xurado o arquitecto Palacios, os pintores Sotomayor e Lloréns o marqués de Figueroa e o pte da Real Academia Galega, Eladio Rodríguez, xurado de calidade, todo galego, que cumpriu como bó. O galeguismo, gracias a eles, conquireu un novo trunfo [...] Impúxose o que debía de se impoñere. E estamos ben seguros de que si Curros voltase á vida, sentiríase satisfeito do fallo do xurado. Parécenos que non sería moi exemplar nin moi patriótico que habendo na Galiza un escultor de sona, ben contrastado en exposicións Nacionais, que vive e traballa na súa terra, queréndoa e sentíndoa, se lle encargase a confeción dun moimento adicado a un galego representativo e feito con cartos galegos, á escultores alleos ao país²⁵⁷.

E ante as críticas aparecidas en diversos xornais de que se convocase un concurso se xa se tiña decidido o resultado, *A Nosa Terra* contesta:

O único con xeito de grandeza. O único poseedor de simbolismo racial. [...] Eiquí onde tantos cartos se lles deron á escultores extranxeiros para que fixesen moimentos ruins, sin protesta de ningún, non é lóxico, nin patriótico, que se veña a protestar agora cando se lle da trato de favor a un artista da terra [...] Si en Cataluña houbera un solo escultor consagrado como na Galicia ocorre ¿abriríanse concursos para un moimento que ten de se facer con doce mil pesos mal contados?²⁵⁸

Francisco Asorey recibe o primeiro premio, Juan Adsuara o segundo e Mariano Izquierdo Vivas o terceiro. Consérvanse fotos na Rag dos proxectos.



150. Juan Adsuara, *Proxecto para o Monumento a Curros*, 1928. [esq] Maqueta do Monumento, [dta] de talle. Fotos: RAG

²⁵⁷ « Asorey e Curros » *Nós*, 15-8-1928.

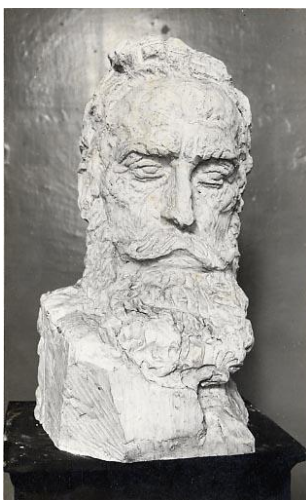
²⁵⁸ « Trunfou a Xustiza », *A Nosa Terra*, 1-9-1928

Adsuara deseña un monumento no que non faltan a figura do poeta e a lira (abaixo) e a figura feminina alegórica. Predominan os volumes bastante xeométricos, na base e nas formas das figuras, como se ve no detalle, con influencia das vangardas cubistas e futuristas, pero sen saírse do gusto oficial.

O proxecto de Mariano Izquierdo é máis convencional, maior número de figuras, tratadas de xeito realista, unha figura do poeta vestido con toga e actitude indolente...



151. Mariano Izquierdo Vivas, *Proxecto para o Monumento a Curros*, 1928, [esq] Maqueta, [dta] detalle dun guerreiro celta. Fotos:RAG



152. Francisco Asorey, *Cabeza de Curros*, proxecto do monumento, 1928, Foto: RAG

Si complicado foi o proceso de adxudicación do monumento non vai ser menos a fase de construción. A Academia e o artista asinan un contrato o 12 de outubro de 1929 no que se establece en 60.000 pts a cantidade que o artista vai percibir, marcando diversos prazos temporais para o cobro, a medida que o monumento fose avanzando, cun prazo límite de dous anos para a súa execución, é dicir, 1931. O monumento non será inaugurado ata agosto de 1934.

Diversas cuestións dificultaron o cumprimento do prazo por parte do artista co conseguinte desgusto para os seus clientes.

Coincide no tempo este período coa etapa de maior cantidade de encargos de gran envergadura executada polo escultor; pénsese que entre 1929 e 1934 saíron do taller do artista (entre outros): o *Monumento a S. Francisco*, *O Colón*, a *Nai de dor* de Bilbao, a *Virxe de Tanxil*, o *Monumento a Loriga* e finalmente o de Curros. Tamén tivo Asorey problemas de saúde e do que se queixou especialmente foi da imposibilidade de finalizar o Monumento coa cantidade do orzamento inicial: 60.000 pts. A correspondencia entre o artista e a Academia, que se custodia no seu arquivo, así o deixan ver. Asorey quéixase de que a cimentación do monumento xa lle levou unha boa parte do orzamento e debido ás peticións do escultor cando xa se fixera entrega do total da cantidade estipulada, aínda a obra estaba sen rematar; isto colmou a paciencia das dúas partes, como se pode ver nestas cartas gardadas na Academia:

El Pte de la Academia Gallega,

La Coruña, 26 de enero de 1933

Sr. D. Francisco Asorey, Santiago.

Mi querido amigo y admirado Asorey:

Le escribo a usted muy contrariado, dada nuestra buena amistad; pero al ver que los días, las semanas, los meses y aún los años pasan, y el monumento a Curros Enríquez permanece estancado en forma que nos deja a la Junta de la Academia muy mal parados por los comentarios y aún las censuras que se oyen por esa paralización que parece prolongarse indefinidamente, yo me creo en el deber de dirigirme a usted rogándole que nos saque de este compromiso y de esta situación violenta en que estamos ante La Coruña y ante Galicia y los gallegos de América [...]. ¿Quiere usted hacernos la merced de decir cuándo van a comenzarse las obras de colocación del monumento, cuándo ha de estar este terminado y cuándo podrá quedar expuesto al público, para tranquilidad nuestra, para satisfacción de los que nos preguntan y para honor de usted? Yo ya sé que es para usted un mal negocio económico, pero créame, como ya le dije personalmente, que cuando el monumento esté terminado no será difícil conseguir para usted algo que le resarza de la pérdida. En cambio mientras esté como está no sólo es difícil sino imposible.

En espera de su contestación que espero satisfactoria le saluda su buen amigo y admirador,

Eladio Rodríguez González.

E Asorey contéstalle:

Francisco Asorey, escultor

Santiago, 2 de febreiro de 1933

Sr. D. Eladio Rodríguez, Presidente de la Academia gallega

Mi distinguido y admirado D. Eladio:

Contesto su atenta carta de 26 de enero último y reconozco que les asiste a Vdes la razón de sus quejas por lo que respecta a no hallarme en esa con los trabajos de construcción del monumento. Desde luego, les manifiesto que, tan pronto abonance el tiempo iré con los operarios, para la ejecución de las obras y confío en que estas estarán terminadas para su inauguración en julio.

Ahora bien: desearía D. Eladio que usted hiciera el favor de manifestar a la Comisión que no obstante la magnitud de la obra con relación al presupuesto en que fue contratada; a parte del aumento de salarios y materiales, hubo otro muy importante, que es el de la cimentación, pues debido al sitio del emplazamiento, se hicieron por indicación del arquitecto, obras de mayor extensión debido a la inseguridad de la solidez del terreno; lo cual ha elevado el precio de las obras en una suma mucho mayor de lo que yo tenía previsto. Por todas las razones expuestas, desearía tuviera dicha comisión, la bondad de interesarse en que por las Corporaciones municipal y provincial y teniendo en cuenta que a mi entender no han contribuido en este a gasto alguno, acordaran alguna cantidad en concepto de subvención que pudiera servir para resarcirme de los gastos mencionados. No por lo expuesto, conceptúen ello como exigencia ni mucho menos; y si sólo deseo que reconozcan la razón que en ello me asiste y por cuyo motivo les agradeceré tomen interés en el asunto mencionado.

Saluda a V. con el mayor afecto y queda suyo siempre buen amigo, Fco Asorey, 1933

Non sería para xullo de 1933 cando estaría rematado o Monumento como asegura na carta o artista, pero si finalmente púidose inaugurar o sábado 11 de agosto de 1934, contando coa presenza do entón presidente da República, Niceto Alcalá Zamora que estaba de viaxe por Galicia. O arquivo da Real Academia Galega conserva numerosas fotografías do acto.



153. Na imaxe vense o Monumento ao fondo, o palco presidencial á dereita e á esquerda grupos corais galegos que participaron no acto. Fotos: Arquivo RAG.



154. No palco presidencial aparecen Manuel Lugo Freire (lendo), Presidente da Academia Galega e á dereita, Niceto Alcalá Zamora, Pte da República e o Alcalde da Coruña, os tres leron os seus respectivos discursos. As fotos son do fotógrafo coruñés Blanco.

Foto: Arquivo RAG



155. [esq] O monumento tal como foi deseñado inicialmente. Foto do arquivo da RAG. [dta] A construción do Teatro Colón anos despois rompería un pouco a idea inicial de recrear un espazo máis agreste, menos urbano, foto de M. Iglesias.

Así describe o monumento o propio artista no proxecto que enviou ao concurso (consérvase na RAG):

*PROYECTO DE MONUMENTO A CURROS ENRÍQUEZ, EN LA CIUDAD DE LA CORUÑA.
MEMORIA DESCRIPTIVA*

Representación simbólica: entre el círculo de piedras que recuerda los lugares donde se reunían los bardos celtas para arengar al pueblo a la revolución, va un grupo de figuras de nuestro agro, de donde sale la protesta o rebeldía de los humildes y oprimidos; y, Curros, al frente de esta muchedumbre, hincando su lira en la tierra, hace brotar de su poesía los dardos que caen sobre los monstruos opresores de nuestra raza, a quienes el ilustre bardo trata sin piedad (estos dardos los simboliza el agua que surge de la lira.) Esta agua desciende de un estanque que contornea el monumento por su parte anterior. Por la parte posterior, una

escalinata da acceso para ofrendar al vate. El monumento levará algunos macizos intercalados.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN: El monumento será construido de granito. El pedestal, de granito oscuro. El del grupo será más blanco; y la estatua del poeta, será: testa y brazos, de granito blanco; y el ropaje de granito gris. Las figuras de los monstruos, de granito rojizo.

No proxecto do monumento, Asorey remarca a simboloxía co mundo celta. No monumento galeguista por excelencia non podía faltar. Fai referencia a personaxes do mundo do agro e a figura de Curros dirixíndoos. Por baixo os monstros que sofren os dardos feridores da poesía de Curros e aparece por vez primeira a simboloxía da auga que sae da lira de Curros. A presenza da auga cun valor simbólico aparecerá en moitos monumentos da etapa posterior á Guerra, como o de Cabanelas, ou o de Aller.



156. Bosquexos en barro fotografados no taller do artista. Fotos da RAG



157. Francisco Asorey. Monumento a Curros, xardíns de Méndez Núñez, A Coruña, 1934, fotos M. Iglesias

Alejandro Barreiro visita o taller de Asorey en 1930 e fai esta crónica ²⁵⁹:

Ahora concreta el Monumento a Curros Enríquez. - Tomé la obra con sincera devoción, con ardimiento artístico. Pone además en ella su arraigada devoción galleguista. Nos fue mostrando alrededor de la tarima giratoria las figuras de buen tamaño que como un gran friso, como una fuerte alegoría sintetizan el espíritu de la raza y evocan la obra del poeta.

- He aquí el rendeiro, que se encorva bajo el peso del saco de fruto. Este es el labriego que hunde en la tierra el espolón del arado. Este camina con la azada al hombro. Aquel es el contribuyente del “rus” “cos anos cargado” y abatido por el fisco...Tipos genuinos que quiero estudiar y caracterizar bien.

Rompiendo la línea de cabezas y dando al enxebre grupo mayor animación, gracia y brío, se yergue en segundo término la testa pagana y valiente de un toro. Compone bien, uno de los aciertos geniales de Asorey. Tienen las figuras- torsos todo expresión y carácter- 1,80 mtrs de altura. En la parte inferior, delimitándolas como propio festón, se extienden los frutos obtenidos de la tierra por el trabajo. El todo armónico, es como una remembranza viril del agro, plena de emoción y verdad. Al lado opuesto, el friso dá plástica vida a la mujer del campo gallego. Va delante la madre, prolífica, garrida y recia. Asido a los pliegues de su refajo, anda el pequerrecho, un neno rollizo, bonito como un sol y desnudo como el amor. Sigue portando el yugo simbólico –que como los brazos de una cruz se yergue sobre su cabeza- otra mujer joven y enérgica y aún cierra la admirable composición otra mujer, gallarda campesina que empuña la hoz; no con torvo gesto, sino con la santa resignación de la que es alma del hogar gallego y cuida la hacienda y cría los hijos.

Estas otras figuras llevan al pie silvestres flores, espigas, frutos adecuados del rus. Y así como en la parte opuesta la erguida testa de un toro da movimiento y mayor originalidad a la alegoría, en este lado destaca la cabeza de un caballo del país, tendido el cuello, desflecada

²⁵⁹ Alejandro Barreiro, « Como trabaja Asorey, nuestro gran escultor » La Voz de Galicia, 30-10-1930

la crín... Alzad agora los ojos y abarcad la austera traza del monumento, flanqueado de dólmenes y coronado por una gallarda, airosa figura de mujer que es a la vez expresión de juventud, de belleza y de renovación vigorosa; canto de triunfo y de protesta. Encarna la fuerza y el despertar glorioso de la tierra asoballada. Los brazos en alto parecen señalar una ruta luminosa y orientar el destino. [...] Una “vitoria” galiciana y personalísima que no es rapsodia ni trasunto de otra alguna. Mide esta magnífica escultura – bastante a determinar la potencialidad creadora del artista- 2,60 mtrs. Y ella por sí sóla avaroragia [sic] y daría significado al monumento si no estuviere –naturalmente- al par suya, siquiera en plano inferior, la de Curros Enríquez para prestigiarlo. La figura robusta del autor de “O divino sainete” -3,30 metros- va al pie, en el frente del monumento. Participa también de lo evocador y simbólico; [...]. Clava Curros la lira en tierra y levanta la severa faz. Parece descender la inspiración sobre su frente mientras los labios profieren los iracundos apóstrofes de las triadas: “donde haxa virtú, bicade, donde haxa vicio, feride...”. Monstruos de piedra gris rujen en torno, sojuzgados. Y en la parte posterior, una gradería permitirá a los que amamos la memoria y la obra de Curros llegar hasta él y hacerle ofrenda de flores [...]



158. “A Vitoria” no taller do artista. Foto RAG

O monumento ten (de novo) unha disposición triangular-piramidal e simétrica. O centro ocúpao un eixo vertical que leva a vista dende as bases rudas onde se atopan uns monstros (con clara relación coas basas do Pórtico da Gloria) cara a figura de Curros portando a “lira torva” e unhas follas de papel. Coroando todo está a figura dunha muller disposta ao xeito dunha Vitoria Clásica como símbolo de trunfo. Alejandro Barreiro fala dunha “Victoria Galiciana”. Porén Otero Túnhez²⁶⁰ ou Felipe Senén²⁶¹ prefiren interpretala como unha aurora, o novo día que está a chegar para Galicia. Juan Eduardo Cirlot recolle que a alegoría da aurora represéntase « *como una doncella desnuda que aparta de su cuerpo velos en movimiento ondulante* »²⁶², descrición que se parece bastante á figura asoreyana. Se a figura é unha aurora, puidera ter relación coa Aurora de Pierre Guérin, aquí reinterpretada a modo dunha vitoria clásica. Enmarcan as figuras dous dolmens ou máis ben trilitos. A obra segue os versos de Curros Enríquez do libro *Aires da miña Terra*:

²⁶⁰ Otero Túnhez, 1959: 147

²⁶¹ López Gómez, Felipe Senén, « Poema da Patria feito na pedra. O Monumento a Curros na Coruña, Obra de Asorey », *A Nosa Terra. A Nosa Cultura*, nº 9, 1987, pax.. 7

²⁶² Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Círculo de lectores, 1998, pax. 101

ENCOMENDA

I

Teño unha corda muda

na miña lira torva,

como un coitelo fera,

como un tronido rouca.

Cando nos meus ensaios

sona a compás das outras,

por sobre min parece

que os ceos se desproman.

De cada nota dela

un anatema chouta,

cal da satúrnea sangue

as furias espantosas.

Ninguén ouíu aínda

as cántigas que entoa:

detrás de min, quizaies,

o día que mas oían,

como detrás de Cristo

virán as xentes todas,

¡Hosanna, cantando de xúbilo cheas,

hosanna ó poeta que trai a boa nova!



O monumento ten unha forma triangular, coa Vitoria coroando o conxunto como se fose un mascarón de proa dun barco que pode recordar á famosa Vitoria (Niké) de Samotracia. A estatua de Curros levántase sobre as figuras dos monstros que teñen unha relación clara coas basas do Pórtico da Gloria.

159. [esq] Comparación *Vitoria de Samotracia*. Museo do Louvre e Monumento a Curros. [Abaixo] comparación coas basas do Pórtico da Gloria



A relación destas figuras de monstros cos grifóns e outros animais do bestiario románico que aparecen no Pórtico da Gloria son evidentes; a colocación, coma no pórtico, na base do monumento tampouco é casual. A interpretación que Otero Tüñez²⁶³ dá destas figuras é a de que representan os vicios que existen en Galicia: Caciquismo, Usura e Inxustiza (as figuras levan uns atributos que teñen relación con esta interpretación: balanza, cadea..).



160. Comparación O poeta Curros e Donatello, San Xurxo. Museo do Bargello.

O poeta está representado de xeito frontal, simétrico e hierático, cunha mirada intensa, nunha actitude que transmite forza, cruzando as mans sobre a lira, nunha postura un pouco arrogante, seguro de si mesmo, firmemente asentado no chan, que me lembra ao S. Xurxo de Donatello.

A fotografía anterior permite apreciar as diferentes cores da pedra que o escultor utiliza, tal como se describe no Proxecto inicial (pero con algunha modificación). Pedra de gran branca para Curros, sepia para as figuras laterais e gris para o resto do monumento. Unha crónica da Voz de Galicia (3-3-1931) descríbeo así:

Irá en su totalidad en granito gallego, tres tipos seleccionados y por él labrados con singular maestría: uno blanco de Parga, otros gris, de Castrelos y otro moreno de un tono sepia de la magnífica cantera de Faramello.

²⁶³Otero Tüñez, 1959: 145

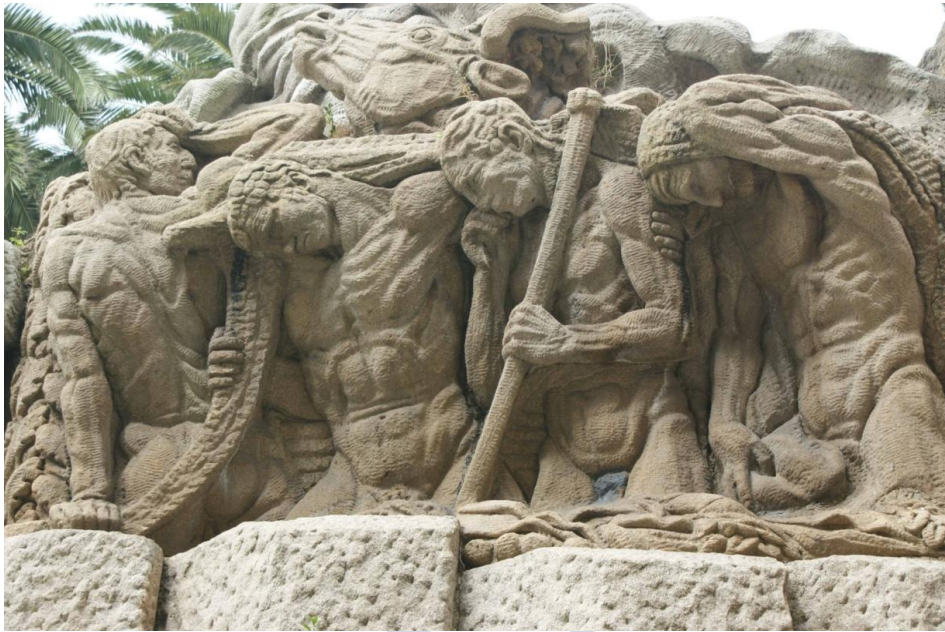


161. A Vitoria. Vista frotal e lateral. Fotos: M. Iglesias

A forza e intensidade que transmite a Vitoria, brazos ergueitos, perna adiantada, unha forma ondulada a modo de ronsel detrás... remite á influencia do escultor croata Mestrovic, tan en boga nestes momentos. O seu *monumento a Francia* na cidade de Belgrado ten importantes similitudes, pero temos que dicir que este monumento é de 1930 e a Vitoria de Asorey xa fora deseñada con anterioridade (aparece na maqueta que Asorey envía ao concurso de 1928). Si puido coñecer en cambio con anterioridade o monumento a Elcano que Victorio Macho fai en Getaria, en 1925. A influencia formal de Mestrovic no escultor palentino tamén é evidente.



162. [esq] Victorio Macho, *Monumento a Elcano*, 1925, Getaria, País Vasco. [dta] Ivan Mestrovic, *Monumento a Francia*, 1930, Belgrado



163. Lateral dereito do Monumento a Curros. Os homes. Foto M. Iglesias



164. Lateral esquerdo do Monumento a Curros. Mulleres. Foto M. Iglesias

A un lado e outro do monumento están representados labregos, á esquerda mulleres e á dereita homes. O mundo do agro é o que representa a esencia do pobo galego. Teñen

sinalado varios autores como o académico cambadés Francisco Fernandez Rei²⁶⁴ que na poesía galega aparece maioritariamente representado o mundo do campo e non o do mar, tamén consubstancial á realidade galega. Tamén é así na obra de Asorey. E aquí dominan on símbolos agrarios e do traballo: o boi, o cabalo, o sacho, o arado, o xugo, a fouce... e non podían faltar as follas de carballo. Pese a que a *Vitoria* semella un mascarón de proa dun barco e os motivos que a adornan ondean ao vento.

Lembremos de novo as palabras que lle di Asorey a Alejandro Barreiro: « - *He aquí el reñeiro, que se encorva bajo el peso del saco de fruto. Este es el labriego que hunde en la tierra el espolón del arado. Este camina con la azada al hombro. Aquel es el contribuyente del “rus” “cos anos cargado” y abatido por el fisco...Tipos genuinos que quiero estudiar y caracterizar bien* ²⁶⁵». Así aparecen literalmente representados.

Nas fotografías vese ben a diferenza entre o traballo basto das bases do monumento (con punteiro) e o uso dos ciceis dentados nas figuras dos homes, creando texturas, delimitando as anatomías, marcando a expresión, atrapando a luz; e con maior intensidade e máis forza nos homes que nas mulleres (de tacto máis delicado).



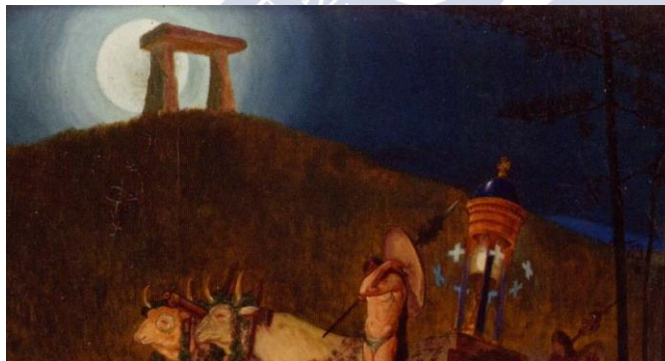
No proxecto do monumento, Asorey di que representa o círculo de pedras no que se reunían os bardos celtas para arengar ao pobo. E escolle como forma representativa dese pasado histórico dous dolmens (trílitos) que flanquean o monumento. Mestúrase a cultura megalítica co mundo céltico. A intención de Asorey de representar as raíces ancestrais do pobo galego enmarcando as alegorías do pobo galego e do seu poeta máis representativo son acertadas e están ben conseguidas. Incluso a técnica que usa no traballo da pedra do que podemos ver un detalle nas fotos inferiores, recorda ben ao traballo das culturas primitivas como se pode ver nesoutra foto que corresponde a un templo megalítico da Illa de Malta.

²⁶⁴ Fernández Rei, Francisco, *Ramón Cabanillas, Manuel Antonio e o Mar de Arousa. Dúas singraduras na construción dun idioma para unha patria*. A Coruña, Real Academia Galega, 1999. Disponible en: < <http://academia.gal/documents/10157/48e12a6d-da77-4f83-a562-2caadbfd7d> > [6-7-2015]

²⁶⁵ La Voz de Galicia, 30-10-1930



165. Os trilitos enmarcan o monumento. [dta] comparación entre o traballo da pedra do templo de Hagar Qim situado na illa de Malta, IV milenio ac. E o traballo da pedra no monumento de Asorey



166. Camilo Díaz Valiño, membro tamén das Irmandades da Fala une a imaxe do dolmen megalítico coa tradición céltica nesta escena dos fillos de Brigantia.



A parte posterior do Monumento a Curros ten unha pequena escaleira de acceso. No proxecto do monumento que presentou Asorey ao concurso fálase de que ten como función « *ofrendar al vate* ». Parece ser que houbo a intención de trasladar aí os restos de Curros dende o Cemiterio de S. Amaro²⁶⁶, cousa que non se chegou a facer. Otero Túnuez di no seu libro do ano 1959 que a parte posterior tiña a intención de « *acoger a modo de ermita o gruta el santuario de la Virgen del Cristal... Distintas vicisitudes históricas condujeron al abandono del proyecto. Ojalá pronto Asorey concluya su monumento*²⁶⁷ ». Quizais Otero prefire esta versión á do traslado das cinzas do combativo poeta. En todo caso a obra estaría inacabada.

O Monumento a Curros supón para Asorey a culminación artística da súa vinculación ao movemento nacionalista pero ao mesmo tempo deixa ver certo distanciamento. É sintomático que o xornal *A Nosa Terra* non se dedique nin unha soa liña á Asorey nos números de agosto de 1934. Certo que dende a fundación do Partido Galeguista en decembro de 1931, *A Nosa Terra* pasa a ser o voceiro oficial do novo partido que se pon como obxectivo principal de toda a súa acción política a consecución dun Estatuto de Autonomía para Galicia. Deste xeito as informacións de índole cultural pasan a ser minoritarias en favor das estritamente políticas, pero non deixa de sorprendernos que despois da virulenta campaña que *A Nosa Terra* levou adiante a favor de que fose Asorey o artista que executase o monumento non se mencione para nada a Asorey. Toda a información céntrase no presidente da República.

²⁶⁶ Véxase López Gómez, Felipe Senén, 1987: 7

²⁶⁷ Otero Túnuez, 1959: 148

O distanciamento de Asorey e algúns nacionalistas debeu empezar tempo atrás, non temos documentos que o avalen pero o exemplo do seu amigo Ramón Cabanillas que recolle Luís Rei na súa biografía do poeta, pode darnos unha idea do que puido acontecer, dada a afinidade persoal e ideolóxica dos dous amigos. Tamén Emilio Ínsua, estudoso da obra de Villar Ponte, deunos ideas neste senso.

O movemento das Irmandades da Fala era moi heteroxéneo desde o punto de vista ideolóxico; na idea común da defensa de Galicia uníanse republicanos, socialistas, conservadores, católicos, autonomistas, arredistas... non é raro que pronto empezaran a aparecer diferenzas. A primeira ruptura produciuse á altura de 1922 na asemblea que tiveron en Monforte, á que asiste Asorey, onde o grupo ourensán (dirixido por Risco) máis tradicionalista e menos partidario da participación política, imponse ao grupo coruñés (pese a ser máis numeroso); queda constituída así a Irmandade Nacionalista Galega (ING) dirixida por Risco e coa que se vinculan tamén (polo menos nos inicios) Villar Ponte, Castelao ou Cabanillas, e á que supoño, Asorey tamén se sentiría máis próximo. A hostilidade da Ditadura de Primo de Rivera cara ós nacionalismos acabará unindo de novo aos compañeiros irmandiños fronte ao inimigo común e callará coa proclamación da Segunda República na formación do Partido Galeguista. Pero pronto empezan a aflorar de novo as diferenzas, sobre todo, en relación cos acontecementos que se suceden no novo réxime republicano. Un manifesto aparecido na revista pontevedresa *Logos* o 25 de outubro de 1931, titulado «Afirmación Católica d'un Grupo de Nacionalistas» asinado entre outros por Filgueira Valverde, Risco, Cabanillas, Otero Pedrayo ou Paulino Pedret Casado, estivo motivado polo descontento destes intelectuais ante os sucesos da queima de conventos e a redacción da nova Constitución republicana que establecía o carácter laico do novo Estado.

A Galiza católica-i-enxebre erguerase contra o espírito antirrelixioso e intolerante que ven atentar ás nosas tradicións n-unha forma nova. E ten que ter en conta que endexamais ten pesado tanto riba de nós o centralismo español como ha pesar cando, en troques d'unha autonomía cativa, nos veña impôr, por medio do laicismo a escravitude da conciencia. Por fronte a iste atentado contra do ser íntimo e tradizoal da nosa Terra, nós, sen arredármonos das fías do nacionalismo galego, nas que seguimos firmes e fideles, afirmamos o propósito de loitar sen descanso con tódolos medios lícitos²⁶⁸ [...]

²⁶⁸ Cit. Por Rei Núñez, 2009: 361

Para estes galeguistas comenta Luís Rei que «*as tradicións católicas dos nosos galegos formaban parte esencial da cultura do país, do volkgeist galego*²⁶⁹». Dada a personalidade e a formación relixiosa do noso escultor, paréceme bastante probable que compartise estas mesmas ideas.



²⁶⁹ Rei Núñez, 2009: 364

3.3 OUTRAS OBRAS DOS ANOS 30

As obras anteriores teñen en común ser grandes monumentos en pedra e supoñen en certa medida a culminación da traxectoria artística de Asorey que eu sitúo nos anos vinte e trinta. Excelentes obras virán tamén despois pero si só xulgáramos ao noso escultor polas obras feitas ata agora xa merecería un lugar de honra na historia da escultura galega.



167. A obra fotografada por Ksado para o libro de Otero Túñez do ano 1959.

Porén outras obras realizadas nos anos 30 merecen unha mención destacada e empezaremos pola máis excepcional de todas elas: « *Nai de dor* ». Unha enorme peza (en tamaño e calidade) en madeira, que Asorey fai segundo el mesmo di, por encargo de: « *una asociación de damas de Bilbao* » e que representa -tamén segundo a súa testemuña na Voz de Galicia (22/10/1927)- « *una mística evocación de la tragedia del Gólgota* ». Está feita en madeira de castiñeiro policromada en varias pezas, dado o seu tamaño de 2,10 mts

de alto co interior oco. Enviouse a Bilbao para percorrer as rúas na Semana Santa (en abril de 1931) e mostrouse na

Exposición Nacional de Madrid de 1932²⁷⁰.



168. Germain Pilon, *La Vierge de douleur*, 1586, Igrexa de St. Paul e St. Louis de Paris.

Temos de novo a figura dunha nai, cunha composición claramente triangular que parece xurdir da Terra. A figura está axeonllada sobre o madeiro da cruz no que morreu Cristo e viste roupas tradicionais galegas. A figura admite, creo, dúas lecturas, unha relixiosa e outra máis laica (representación dunha Terra-Nai) como acontece nalgunha outra obra de Asorey. O material, a policromía, a posición da figura, todo recorda ás figuras dos anos 20, pero readaptado a unha finalidade distinta. A iconografía remite a modelos franceses como á Virxe De German Pilon de

París, escultor do s. XVI (xa o resaltou Otero Túñez) pero o resultado é moi diferente.

²⁷⁰ Unha crónica de El Heraldo de Madrid de 22-10-1928, xa dá conta de que o autor está facendo o bosquejo en barro a tamaño natural e incluso aporta fotografía.

Asorey colle a forma pero introduce outro contido, máis seu, e fai unha Virxe galega, en madeira, máis cálida; coas mans xuntas como impón o modelo iconográfico pero tamén como el soe representar moitas das súas esculturas. Os pregues da roupa axudan a reforzar o dramatismo e sentimento da escena, o dunha nai que acaba de ver morrer ao seu fillo. Pero son pregues máis reais, menos artificiosos que os do frío mármore de Pilon.

As circunstancias históricas da República e a Guerra Civil fixeron que a escultura fose trasladada de emprazamento e explican, quizais, o seu deterioro. En 1959 Otero Túnuez sitúaa na Capela do Bispo en Bilbao pero cando se fai a exposición polo centenario do nacemento de Asorey no Museo do Pobo galego en 1989 xa foi imposible atopala. Recentemente foi localizada e exhíbese no Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao. Con motivo das exposicións de Cambados e Santiago coincidindo co 50 aniversario da morte de Asorey en 2011 foi sometida a unha limpeza.



169. Francisco Asorey, *Nai de dor*, 1931, Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao,. Fotos: M. Iglesias

Nestas fotos vese a escultura antes da limpeza, a policromía está moi escura especialmente na parte de abaixo onde seguramente lle afectou o fume das candeas. No



madeiro dos pes aparecen unhas silvas, planta omnipresente na xeografía galega que como é ben sabido ten espiñas, como a coroa de Cristo; a analoxía é evidente, como xa aconteceu noutras ocasións, Asorey galeguiza o tema relixioso.

Na parte posterior da escultura é posible ver o típico mantelo galego que cobre o corpo da Virxe e que está chatolado coas cabezas de cravos características da obra de Asorey e que vimos noutras pezas como a Ofrenda a S. Ramón. Aquí incluso combina os cravos de cobre na parte superior (no pano da cabeza, máis dourados) e abaixo de ferro ou aceiro, nas roupas (prateados). A limpeza fíxoas máis visibles, nestas imaxes apenas se aprecian.



Na parte posterior tamén é posible ver un pé descalzo da Virxe axeonllada e a cartela que iría na cruz de Cristo coa lenda: « Xesucristo rei dos xudeus » escrita en hebreo, grego e latín.



170. A escultura, antes [esq] e depois [dta] da limpeza.

Fotos M. Iglesias(antes) e Unidad Móvil (despois da limpeza)





171. Destacan coa limpeza os cravos que adornan a madeira



172. Busto do párroco da Igrexa de S. Xiao de Moraime, Juan Bautista Durán Insua . Foto: M. Iglesias.

Dos anos 30 creo que pode ser tamén o busto en mármore situado no cemiterio da Igrexa de S. Xiao de Moraime. O panteón onde se situou o busto carece de data e o arquivo da Igrexa perdeuse debido a un incendio polo que descoñecemos a data da morte do cura. Por documentos consultados por Manuel Vilar sei que en 1929 aínda aparece citado como párroco da igrexa, de aí inferimos que a escultura pode ser posterior, pero Otero Túñez a cataloga como obra dos anos 20.

A obra é un magnífico retrato en mármore, moi realista que ten pouco que envexar as esculturas dos grandes mestres do barroco italiano.





O cura párroco viste a capa pluvial das celebracións importantes e que cobre as demais vestimentas litúrxicas. Encaixes e brocados están representados con gran detalle. Sobre a capa aparecen gravados varios símbolos: un lagarto, unha caveira, unha curuxa, unha campá, un facho... todos eles relacionados seguramente coa morte.

No caso da caveira a simboloxía é evidente, sempre está relacionada coa morte e coa caducidade da existencia (a vánitas e o memento mori). A curuxa como ave nocturna que é relaciónase tamén coa morte, o sono, a noite e a escuridade. Estes dous símbolos aparecen no lado esquerdo da capa, por riba deles o lagarto, símbolo da alma en busca da luz²⁷¹. No lado dereito da capa aparecen o facho e a campá. O facho identifícase co sol e é símbolo de purificación pola iluminación²⁷². A campá é símbolo de chamada no sentido físico e tamén máxico: de chamada aos mortos.



173. Detalles da capa: [esq]caveira e curuxa, [centro] campá e facho e [dta] lagarto

²⁷¹ Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, pax. 240

²⁷² Cirlot, 1998: 86



174. Antigo Hospital de Santa María, coa virxe de Asorey na parte central da fachada.

En xullo de 1930 inaugúrase en Lugo o Gran Hospital de Sta María, sendo alcalde de Lugo Ánxel López Pérez (para o que anos máis tarde Asorey esculpe un monumento). A Asorey encárganlle para a fachada deste hospital unha imaxe en pedra da *Virxe dos Ollos Grandes*, patroa da cidade.



176. O edificio está situado a carón da muralla de Lugo, na rúa rolda da Muralla 140. Hoxe é un edificio administrativo (INLUDES) que depende da Deputación de Lugo.



175. [esq] Francisco Asorey, *Virxe dos ollos grandes*, 1930, Lugo. [dta] *Virxe dos ollos grandes*, Catedral de Lugo. Fotos: M. Iglesias.

A imaxe é unha versión da *Virxe dos Ollos Grandes* que se venera na Catedral de Lugo, obra que pertence á época gótica, e que posúe unha intensa mirada que dá nome á imaxe. Tamén é de pedra pero foi policromada posteriormente adaptándoa ao entorno barroco da capela. As

dúas son versións da Virxe do Leite, a Virxe que dá de mamar ao fillo. Segue o modelo de Virxe como intercesora.

A Virxe de Asorey leva roupas tradicionais, leva zocas e un corpiño aprésalle o peito. Nai e fillo levan coroa e na da Virxe pódese ver a torre da muralla que aparece no escudo da cidade de Lugo. Asorey apártase do modelo da catedral de Lugo e fai unas imaxes (nai e fillo) máis vivas, máis reais, que se relacionan entre elas e están cheas de redondeces, como moitas mulleres e nenos galegos.



177. Francisco Asorey. Retrato da nena Beluca Varela, 1930, Col. Particular, Madrid. Foto: M. Iglesias

De 1930 é tamén o delicioso busto en mármore da *nena Beluca Varela*. Beluca era filla do médico Manuel Varela Radío, afamado xinecólogo que tiña un sanatorio en Santiago co cirurxián Ánxel Baltar, bo amigo de Asorey, como xa sabemos. Con motivo da primeira comunión da súa filla encárgalle este busto a Asorey, así nolo contou Isabel Fernández de la Mora, filla de Beluca. Trátase dun busto en mármore rosa sobre pedestal de granito gris que lembra modelos do renacemento italiano como os bustos de Desiderio da Settignano. A figura ten un recurso moi utilizado en escultura que consiste en non presentar o rostro totalmente de fronte senón lixeiramente xirado, o que lle da unha maior naturalidade.



178. Nesta fotografía aparece retratada polo seu pai no verán de 1930, quizais coincidindo coa festa da primeira comunión. É a nena que está diante á dereita, a carón do médico Antonio Baltar Domínguez. Aparecen na fotografía outros médicos ilustres e as súas familias como Ánxel Baltar Cortés, arriba á dereita con sombreiro ou Roberto Nóvoa Santos o terceiro da esquina superior esquerda ao carón de Mariano Rodríguez Dios (pai de Castelao), bo amigo dos Baltar.

Deberon de quedar satisfeitos cos anxos que o escultor fixo para a Igrexa de Sta María de Guernica porque van encargarlle un novo traballo, un S. Xosé, en madeira policromada para colocar nun dos altares de igrexa. Asorey remata a imaxe en 1931.

A escultura está policromada do mesmo xeito que os anxos da mesma igrexa, sen estucos e utilizando tamén cravos e remaches metálicos. A igrexa sufriu danos durante o bombardeo de 1937 polo que se fixeron modificacións posteriormente, como a de eliminar o retablo que enmarcaba a escultura inicialmente, que hoxe está sobre a pedra núa o que destaca o carácter contemporáneo da peza e axuda a resaltala. Asorey consolida o seu método de pintar imaxes relixiosas e xa non volverá a utilizar estucos.



179. Francisco Asorey, San Xosé, 1931, Igrexa de santa María de Guernica, Biscaia. [centro e dta] A imaxe no seu emprazamento actual e anterior, formando parte dun retablo

Represéntase a Xosé do xeito habitual, sostendo o neno, que está de pé, e co seu atributo da vara florida. A figura levanta lixeiramente unha perna que apoia sobre o que parece un tronco de madeira. A policromía contrasta tons ocres e azuis e aparecen debuxos florais que lembran aos estofados das imaxes tradicionais.



Os anos 30 foron anos negros para a medicina galega. En 1931 morre Miguel Gil Casares e en 1933 Alejandro Rodríguez Cadarso e Roberto Nóvoa Santos. Para os tres fixo obras Asorey encargadas polos seus compañeiros da facultade de Medicina. Son unha placa e dous bustos en bronce, conservados todos na Facultade de Medicina de Santiago. Pararémonos con detalle só na placa ou lápida en honra de Miguel Gil Casares, Catedrático na Universidade de Santiago e vinculado ao Pazo de Fefiñáns de Cambados.



180. Francisco Asorey, Lápida de Miguel Gil Casares, 1932, Facultade de medicina, Santiago

O xornal *El Compostelano*, (1-10-1932) publica:

HOMENAJE EN EL HOSPITAL”[...] la lápida de Asorey, muy artística, fue descubierta por los sres Rodríguez Cadarso, Moyano, alcalde de la ciudad, presidente del colegio médico de Galicia Sr. Rouco, Dr. Blanco Rivero y por el director del hospital Sr. Varela Radío. [...] fue el doctor Gutierrez Moyano quien en la prensa profesional recogió la idea, rasgo que le honra y que demuestra la simpatía que tenía por el maestro.[...] Da gracias a las autoridades por haber concurrido al acto, a la Diputación, al Ayuntamiento de Santiago, Colegio médico, por contribuir con cuotas para los gastos de la lápida.[...] y un escultor de Cambados, Asorey, de la tierra donde reposan sus restos, fue quien modeló la lápida” [...]

Na placa está representado o homenaxeado con toga de doutor e ten detrás unha figura alegórica dun home nu, deitado e de costas que lembra á figura do Día na tumba dos Médicis en Florencia. Leva a seguinte inscrición:

La memoria del esclarecido maestro Exmo. Sr. Dn Miguel Gil Casares perdurará siempre en esta casa en donde agotó su existencia consagrado a la enseñanza a la investigación y a la caridad. Sus compañeros discípulos y admiradores, rinden este fervoroso homenaje a sus virtudes.

As figuras están representadas en baixorrelevo pero Asorey xoga con diferentes volumes, sobresaíndo en maior medida a cara e as mans, os elementos que máis lle interesa resaltar. Cunha delas fai o ademán de explicar e coa outra porta un libro no que sinala unha páxina cun dedo. A placa estivo colocada anteriormente no Hospital Clínico (hospital vello) , posteriormente trasladouse á Facultade.



181. Francisco Asorey, retrato de Dolores Ulla e Fociños de Bendaña, 1932, Col. Particular, Santiago.
Foto: M. Iglesias

E rematamos o percorrido polas obras dos anos 30 falando dun magnífico retrato que Asorey lle fai á nai doutro médico santiagués, Mariano Gómez-Ulla e viúva de Ramón Gómez-Ulla. Como se pode ver a relación de Asorey co gremio médico de Santiago é moi estreita o cal se explica polo seu traballo de escultor anatómico na Facultade de medicina. Trátase dun busto en mármore sepia (na cabeza) e granito gris que representa a unha muller de idade, Dolores Ulla e Fociños de Bendaña, retratada de xeito sinxelo e

expresión doce, cun medallón da Virxe pendurado do peito. Neste caso a figura está concibida frontalmente e sen movemento o que dá unha sensación de quietude e serenidade.

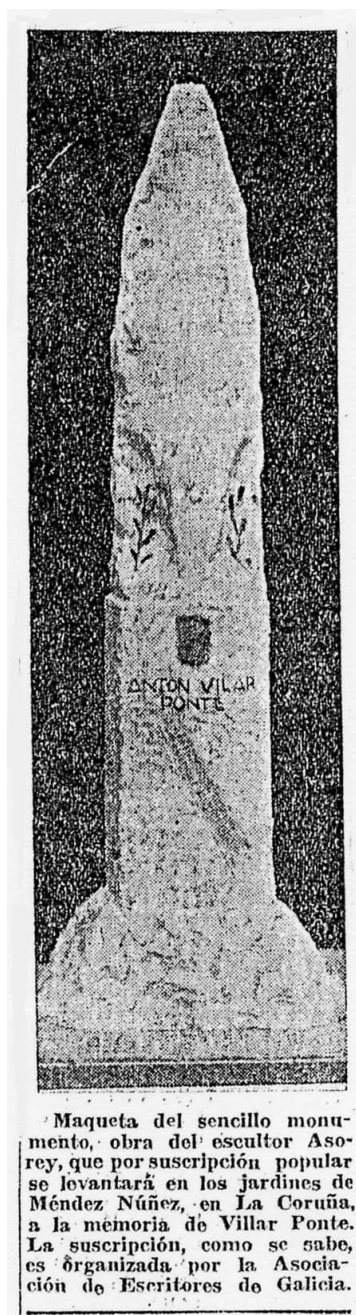
O ano 1936 foi un ano tráxico para Galicia por motivos xa sabidos e tamén porque nese ano morren dous importantes intelectuais galegos; en xaneiro Valle-Inclán e en marzo Antón Villar Ponte.

O arousá Ramón M^a del Valle Inclán morre en Santiago de Compostela o 5 de xaneiro de 1936. De Madrid trasladárase a Compostela o ano anterior para ser atendido da súa enfermidade no Sanatorio do médico e amigo o Dr. Manuel Villar Iglesias. Non lle faltaban amigos ao escritor, pese ao seu terrible carácter, que estaban xuntando fondos para regalarlle un pazo galego onde pasar a súa vellez. Non dou tempo a culminar a iniciativa debido á morte do escritor. Robert Lima²⁷³ conta que ao enterro, estritamente civil, como fora o seu desexo, acudiron Villar Ponte, Plácido Castro, Otero Pedrayo, Ánxel Fole, Francisco Fernández del Riego... e supoñemos que tampouco faltou o seu amigo Francisco Asorey co que compartiu moitas tardes de conversa no taller de Sta Clara cando a súa feble saúde lle daba un respiro. O Museo de Pontevedra conserva un debuxo do rostro morto de Valle feito por Castelao e sabemos por crónicas de prensa que Asorey lle fixo unha máscara funeraria (en paradoiro descoñecido), como era habitual na época, con vistas seguramente a facerlle un monumento que se encargaría ao propio Asorey. Javier Travieso facilitounos unha carta da viúva do escritor, Josefina Blanco que lle escribe ao escultor dándolle unhas indicacións para a sepultura de Valle, o cal nos reafirma na idea de que efectivamente algo estaba planeado facer. O estalido da Guerra debeu de botar por terra o proxecto porque nada sabemos del e na tumba de Valle no cemiterio de Boisaca de Santiago non hai nada que poida ser atribuído a Asorey.



182. Máscara funeraria en xeso de Antón Villar Ponte, consérvase na RAG. Leva escrito « Prá nosa academia Gallega, Asorey, 1936 »

²⁷³ Lima, Robert. *Valle-Inclán el Teatro de su vida*. Vigo, Ed Nigra, 1995, pax. 363.



Cando dous meses máis tarde morre Antón Villar Ponte tamén se encarga a Asorey un proxecto de monumento. O escultor fai tamén a máscara funeraria do defunto, conservada en xeso na Real Academia Galega. Grazas a Emilio Ínsua temos un debuxo preparatorio do proxecto do monumento que se tiña pensado erixir. Seguramente polas mesmas razóns que apuntamos para Valle tampouco sae adiante.

Seguindo a Emilio Ínsua apuntaremos que o monumento mediría uns 6 mtrs de alto. Tería aparencia dun menhir ou pedra fita con tres partes diferenciadas: unha inferior, a base, como se fose unha rocha; a do medio cruzada por unha diagonal imitando a bandeira galega e levaría tamén en bronce a cara de Villar Ponte e o seu nome esculpido e a parte superior decorada con motivos de loureiro²⁷⁴.

183. Aparecido no xornal El Pueblo Gallego, 22 de abril de 1936

²⁷⁴ Ínsua, Emilio, « Os derradeiros días de Antón Villar Ponte (e II) », blog *A Ínsua do Ínsua*, 14-6-2015, recuperado o [5-8-2015] de http://ainsuadoinsua.blogspot.com.es/2015/06/os-derradeiros-dias-de-anton-villar_17.html

3.4 ASOREY E A XERACIÓN DOS NOVOS OU RENOVADORES

As novas en prensa que falan de Asorey redúcense nos anos da República en número e importancia: algunha entrevista, encargos dalgunha obra, inauguracións, participación en tribunais de oposición, unha operación cirúrxica que lle fai o Dr. Puente Castro... O xornal *El Compostelano* repite con insistencia as novas relativas á recentemente constituída *Escuela Elemental del Trabajo*, creada dentro da política educativa republicana. Asorey é nomeado o seu director en xullo de 1933. Tamén fala das prazas ás que concorren varios artistas composteláns como Carlos Maside²⁷⁵, Camilo Díaz Baliño ou Xosé Eiroa para as diferentes postos de profesores de debuxo, modelado ou mestre de “taller de labra y talla de piedra” que Asorey consegue en 1935.

Asorey atópase no cume da súa carreira. Carvallo Calero²⁷⁶ deixa este comentario na revista *Nós*: « *Castelao ou Asorey semellan ter chegados aos cumes das súas carreiras e non prometen superación de si mesmos [...]* ». O certo é que unha nova xeración de artistas está agromando. Nese mesmo artigo de Carballo Calero faise mención aos membros da xeración de Risco, aí estarían o propio Risco, Castelao, Otero Pedrayo, Sotomayor ...ou Asorey. Fronte a eles Francisco Fernández del Riego²⁷⁷ fala dun renacemento galego, e elabora un índice coas personalidades senlleiras dende a época medieval ata a actualidade. E cítase a Manuel Colmeiro como o « *primeiro pintor galego de hoxe* », a Arturo Souto como « *o máis universal dos nosos pintores* », de Carlos Maside di que « *é o que máis cousas sabe e polo tanto o que máis recursos ten* » e de Luís Seoane que « *anque arxentino, é un debuxante auténticamente galego e cun porvir magnífico* ». Esta nova xeración segue tendo a Galicia como referencia « *a pintura aitual galega caracterízase polo seu senso racial. Os pintores dista hora fan o arte puro apoiándose apaixonadamente no trampolín da vida galega. Os*

²⁷⁵ Consérvase carta de Asorey a Carlos Maside, que está en Madrid, do 17 de maio de 1931 na que o escultor lle informa da situación a nivel de profesorado da Escola de Artes e Oficios de Santiago que remata dicindo: «En dicha página 34 verás las vacantes que hay. Si necesitas más datos me los pides y dime si yo puedo desde aquí ayudarte para hacer labor en ello. Sin más por hoy, recibe un fuerte abrazo de este tu siempre amigo » en Maside, Carlos, *Correspondencia (1928-1958) Cartas inéditas y dispersas*, Santiago, Alvarellos editora e Consorcio de Santiago, 2015.

²⁷⁶ Carvallo Calero, Ricardo, « A xeneración de Risco » en *Nós*, nº 131-132, nov-dec. 1934, pax 184

²⁷⁷ Fernández del Riego, Francisco, «Índice cultural e artístico do renacemento galego », *Nós*, nº 118, out. 1933, pp 226-227

pintores novos da Galicia saben atopar aquí materia para construír unha lingua universal [...]»²⁷⁸.

E na escultura?, o mesmo autor comenta que «*Asorey e Bonome que escomezaron achegándose á aquel punto de onde surtisen as posibilidades da escultura en Galicia, remataron saíndo por camiños trabucados e insospeitados nun escultor galego, anque non creamos a Asorey perdido definitivamente pra nosa tradición artística*²⁷⁹». O escultor Xosé Eiroa pasa a ser a referencia: «*podemos decir pois, que a escultura xenuianamente galega, tal como a entendemos nun senso novo, está hoxe representada por Eiroa, escultor galego e universal*²⁸⁰». Outro artigo sen sinatura sobre o panorama artístico galego, aínda vai máis lonxe: «*Eiroa, o noso único escultor*²⁸¹».

Efectivamente esta xeración estaba introducindo aires de renovación na arte galega, recollendo o influxo das vangardas. Estábase renovando a forma, a linguaxe artística pero nos contidos, como di Fernández del Riego, Galicia sigue sendo a referencia. Unha testemuña de Luís Seoane feita con ocasión da morte de Asorey permítenos deducir a actitude do mestre fronte a estes novos artistas e así mesmo destes novos artistas fronte a Asorey:

Non foi unha figura persoalmente simpática para quen eramos máis xóvenes e non era tampouco para a nosa visión un home da nosa época, máis ben pareceu sempre un tallista da idade de ouro da escultura de Galicia, aínda que lle tivesen influído inquietudes posteriores. Na nosa iconoclástica atrevíamonos a murmurar das súas actitudes persoais, do seu egoísmo e a súa indiferencia cara outros escultores máis xóvenes –algún malogrado pola súa morte temperá como Eiroa- máis todo isto é preito miúdo á hora do seu pasamento e a súa obra fica en xeral como unha das máis logradas da Galicia Contemporánea²⁸²

Fala en concreto da actitude de “indiferenza” (ou quizais desprezo?) de Asorey fronte a un escultor como Eiroa, moi valorado polos renovadores. Non sabemos o que houbera dado de si este escultor senón houbera acontecido a súa prematura morte pero a obra que deixou

²⁷⁸ Fernández del Riego, 1933, 226

²⁷⁹ Fernández del Riego, 1933: 227

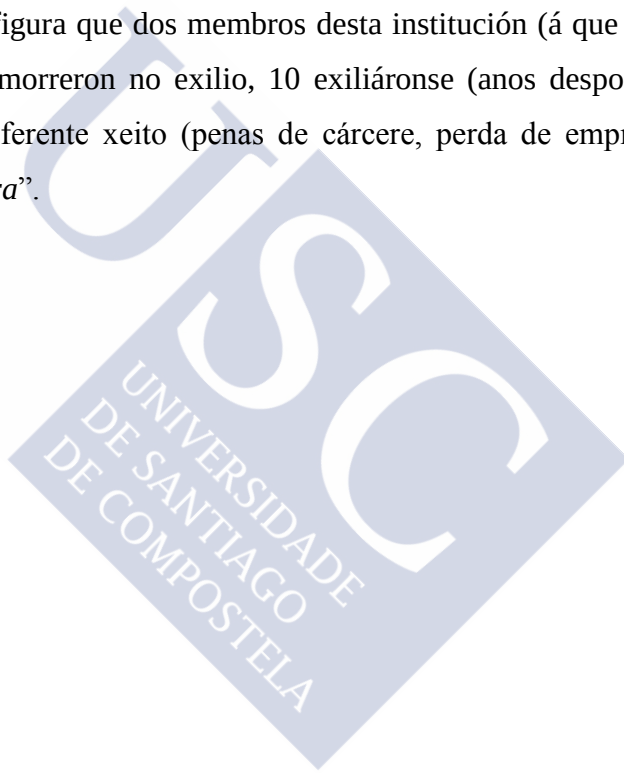
²⁸⁰ Fernández del Riego, 1933: 228

²⁸¹ «A cultura galega hoxe en día», artigo sen sinatura, en *Nós*, nº 115, 25-7-1933, pax. 100

²⁸² Seoane, Luís (1989), *Escolma de textos de audición radial de Luís Seoane en “Galicia Emigrante” (1954-1971)*. Edicións do Castro, Sada, A Coruña, pp 111-114.

creo que non xustifica valoracións tan eloxiosas para a súa figura. Iso mesmo debeu de pensar Asorey. A testemuña de Seoane deixa ver tamén que pese á indiferenza mutua que existiu entre Asorey e os *renovadores* a valoración que eles fan é a dunha figura senlleira na arte galega.

Asorey distánciase da actividade política do nacionalismo nos anos da República e este feito quizais explique que o artista non sufrira despois represalias por parte do novo réxime franquista. Non tiveron a mesma sorte os seus amigos composteláns Camilo Díaz Baliño e Ánxel Casal, “paseados” no ano 1936. Da brutalidade da represión franquista na intelectualidade galega, dá conta o estudo feito por Alfonso Mato sobre o Seminario de Estudos Galegos no que figura que dos membros desta institución (á que pertenceu Asorey); 19 foron asasinados, 17 morreron no exilio, 10 exiliáronse (anos despois retornaron) e 32 sufriron represalias de diferente xeito (penas de cárcere, perda de emprego...). Empezaba “*unha longa noite de pedra*”.





4- DESPOIS DA GUERRA

CANCIÓN

*Si me vén a levar a morte amiga
non cantes, meu amor, triste cantiga
nin chantes a carón do meu sartego
o salgueiro chorón:
que me cobra herba mol, herba mollada
polas bágoas da choiva e da orballada,
e, si queres, relémbrame en sosego,
esquéceme si nón.*

*Versión ao galego do poema de Cristina Rossetti feito por Ramón Cabanillas, e aparecido no
libro “Versos de alleas terras e de tempos idos” de 1955*



4.1 ASOREY E A SITUACIÓN DE CULTURA EN GALICIA DESPOIS DA GUERRA

A Guerra civil e os anos que seguiron supuxeron un parón en todos os ordes da vida e por suposto tamén na actividade cultural. A destrución económica, o exilio de moitos artistas e intelectuais, as represalias políticas, o exilio “interior” de moitas figuras destacadas que sobreviviron, trouxo consigo un silencio no que a manifestacións culturais se refire. Fronte a ese silencio destacaba a grandilocuencia da arte promovida polo novo estado que se manifestaba en monumentos de corte tradicional e clasicista ou obras relixiosas, algunhas monumentais, dentro dos ideais do nacionalcatolicismo. Outras estaban destinadas a repoñer as numerosas imaxes relixiosas destruídas durante a guerra ou nas queimas de igrexas e conventos da etapa republicana.

Porén, timidamente, a medida que a década dos 40 vai avanzando a situación vai volvendo á “normalidade”. Como ten ocorrido noutros momentos históricos (por exem. durante a Ditadura de Primo de Rivera) o nacionalismo, ante a imposibilidade de manifestarse politicamente oríéntase cara a actividade cultural. Manter viva a lingua a cultura galega vai ser un xeito de manter acesa a luz do galeguismo. Nese sentido foi por exemplo a iniciativa da creación do *Instituto de Estudos Padre Sarmiento* en 1943, herdeiro do *Seminario de Estudos Galegos*. Membros do antigo seminario, como Sánchez Cantón, Filgueira Valverde ou Paulino Pedret, máis afíns ao novo réxime e que polo tanto non sufriron represalias conseguen sacalo adiante co plácet das autoridades franquistas. En 1947 publícase o primeiro libro en galego de calidade tras a Guerra Civil, trátase de *Cómaros Verdes* de Aquilino Iglesia Alvariño publicado en Vilagarcía de Arousa pola librería Celta, unha auténtica aventura levada adiante por unha editora sen apenas medios técnicos e sen contar co preceptivo permiso gubernativo²⁸³. Do ano 1949 é a fundación da editorial Bibliófilos Galegos, vinculada ao Instituto Padre Sarmiento e que edita nese mesmo ano *Camiños no Tempo* de Ramón Cabanillas, o poeta estandarte das Irmandades da Fala. Pero a iniciativa que maior transcendencia terá para a cultura galega deses anos é a fundación da editorial Galaxia que ten lugar en 1950. Participan na súa fundación históricos do galeguismo de antes da guerra como Otero Pedrayo ou máis novos como Francisco Fernández del Riego. En certa medida tratábase de dar cobertura legal, baixo un manto cultural, ás actividades galeguistas. O primeiro libro

²⁸³ Véxase Arias Chachero, Patricia, « Cómaros verdes. O primeiro poemario galego de posguerra », *Madrygal*, nº 18, 2015, pp 63-72.

Dispoñible < <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/48524/45332> > [9-7-2015]

editado por Galaxia vai ser *Antífona da Cantiga*, de Ramón Cabanillas, coa simboloxía que isto supón, de conexión coa xeración anterior á guerra.

Dentro das actividades culturais galeguistas que timidamente van aparecendo nestes anos 40 está tamén o *Padroado Rosalía de Castro* constituído en 1947 para a adquisición da casa onde morreu a poetisa en Padrón. Asorey estará presente en varios actos e en concreto no que se produce a entrega das chaves da casa ao Padroado o 24 de xullo de 1952. O noso escultor estaba por aquelas datas proxectando o monumento en honra de Rosalía.



184. Foto no Concello de Padrón o 24 de xullo de 1952. Na primeira fila, de esq. a dta. Otero Pedrayo, Pura Vázquez, Pura Lorenzana, Juan Gil Armada, O alcalde de Padrón Ramón Pazos Jiménez, descoñecido, Cabanillas e Salustiano Portela Pazos. Na segunda fila, o segundo pola esquerda é Paulino Pedret, Domingo García-Sabell, Iglesias Vilarelle, Xesús Carro, Ramón Piñeiro, descoñecido, Ramón Baltar e Xosé Filgueira Valverde. Na terceira fila, á esquerda con gafas escuras, Francisco Fernández del Riego, Chamoso Lamas, Gómez Román, Borobó e Francisco Asorey.



185. Foto en Padrón diante da casa da Matanza, corresponde as xestións do Padroado para a adquisición da casa. Aparecen na fila de atrás de esq. a dta: Fermín Bouza Brey, o arquitecto Gómez Román, Xocas, o alcalde de Padrón, Asorey, Xesús Carro, descoñecido, Salustiano Portela, Chamoso Lamas, Borobó e descoñecido. De pé diante, rodeando a Gala Murguía, tamén de esq a dta, Juan Naya, a súa muller, Pura Lorenzana e José Mosquera, “o vello dos Contos”. 10 de setembro de 1950. Foto da RAG.

Estas e outras fotografías onde Asorey aparece ao lado da intelectualidade galeguista que sobrevive á Guerra, dan conta da implicación do noso escultor nas iniciativas culturais a favor da lingua e a cultura galega que se están levando a cabo dentro do estreito marco que a ditadura impón. Esta xeración de artistas e intelectuais, entre os que está Ramón Piñeiro, non ven posible a loita política no contexto político dese momento e optan pola cultura como vía para manter viva a identidade galega ata que as circunstancias políticas permitan outras accións. As novas xeracións e os nacionalistas no exilio ven nesta actitude unha posición demasiado morna.

A partir de 1950 a situación política e cultural empeza a cambiar. O illamento que sufrira o réxime en virtude do bloqueio que lle fixeran as potencias gañadoras da Segunda Guerra Mundial empeza a debilitarse. No novo contexto da Guerra Fría, Estados Unidos precisa aliados e Franco vai ser un amigo fiel fronte ao comunismo. En novembro de 1950 a ONU acorda romper o illamento do réxime, o que lle permitirá irse integrando nos diferentes organismos e en 1955 entrar a formar parte como membro de pleno dereito. Paralelamente á

apertura do réxime cara o exterior tamén o fai timidamente no interior. En 1951 é nomeado ministro de Educación, Joaquín Ruíz Jiménez, de perfil moderado, que vai favorecer tamén a apertura cunha serie de reformas na educación e o apoio do réxime a determinados artistas con prestixio no exterior que estaban lonxe do tradicionalismo formal que dominaba a arte oficial. Neste sentido foi a iniciativa de celebración da 1ª Bienal Hispanoamericana de 1951. A bienal cumpría un obxectivo cultural e político, buscar a proxección cara Hispanoamérica, sempre dentro do obxectivo ideolóxico falanxista e mostrar a apertura cultural do réxime, promocionalo a través dos seus artistas. Estivo suxeita a polémicas porque moitos artistas negáronse a participar nun certame auspiciado polo goberno franquista. Así mesmo organizáronse varias contrabienales por parte dos artistas exiliados.

Asorey asistiu á Bienal e pensou en participar co seu crucificado (Cristo de Moiá) pero finalmente desistiu. En dúas entrevistas en *La Noche* e *El Ideal Gallego* dá a súa opinión sobre o certame, opinión que está un pouco aparte dos debates artísticos do momento. O primeiro leva por título: « *Asorey regresó desilusionado de la Bienal* ».

- ¿Qué esperabas en esta Exposición?
- Algo que todo artista exigente debe reclamar. Mucha calidad y nervio en las obras.
- ¿Acaso faltan?
- En pintura lo mejor que vi fue en lo expuesto por un formidable artista argentino, que honra a aquel país, creo que se apellida Bernardo de Quirós, al cual solo se le concedió un premio de cincuenta mil pesetas.
- Es decir que no estás conforme con los premios concedidos a Vázquez Díaz y a Palencia²⁸⁴
- Ambos, por sus estilos son buenos artistas. Conocen y dominan el arte pictórico. Pero, el artista argentino, está muy bien en la copiosa obra que trajo a este certamen, y habrá que esperar de él grandes triunfos.
- Así como los de Salvador Dalí...
- No comparemos, por favor, Salvador Dalí es, en lo que hace, un payaso
- ¿Eh?
- A pesar de todas esas payasadas, es muy interesante en lo que hace, traducido en avivar el interés de la gente, que hoy no se preocupan de las auténticas Bellas artes²⁸⁵ [...]

No segundo o título é: « *No le gustó la bienal al escultor Asorey* »

²⁸⁴ Refírese a Benjamín Palencia

²⁸⁵ Jereal, « Asorey regresó desilusionado de la Bienal », *La Noche*, 28-11-1951

- No acudiré a la Bienal Hispanoamericana de arte con mi crucificado, nos dijo Asorey a su regreso de Madrid, después de visitar la exposición. Su categórica manifestación nos sorprendió y le suplicamos la explicación, habida cuenta que, hace un mes, estaba dispuesto a exponer allí su magistral obra.
- La Bienal no responde a la categoría que supuse. Lo que se expone es muy mediano artísticamente, aunque la obra es copiosa.
- ¿Quieres decir que no te gustó lo que viste?
- Regreso muy desilusionado, y si los artistas de Galicia hubiesen acudido en bloque con sus obras, habrían logrado un rotundo éxito.
- ¿Cómo?
- Puedes trasladar esta afirmación a tu reportaje, y agrega: los artesanos de Santiago lograrían galardones exponiendo en la Bienal.
- Implican tus juicios que no te gustó aquello o que eres muy exigente?
- Quiero decirte que Galicia tiene artistas que pueden codearse con los que de otras naciones acudieron a la Bienal, descollando por su originalidad, inspiración y técnica.[...]
- Satisfecho por el primer galardón concedido en escultura?
- No quisiera opinar. Soy de la clase. Sin embargo, considero que no está bien adjudicado. En general-agrega- por lo que he visto en esta sección no hay en la Bienal escultor que haya trabajado con empeño para ganar premios.
- ¿Quién fue el escultor galardonado?
- Rebul²⁸⁶, con cien mil pesetas. No resuelve técnicamente en la obra objeto del premio lo que pretendía lograr²⁸⁷.

Asorey é nestes momentos un escultor consagrado, “o escultor de Galicia”, o máis coñecido a nivel popular, o que executa os encargos da principal clientela, como son o exército, a Igrexa e os comitentes privados de máis nivel económico. É o escultor oficial pero quero recalcar que non podemos dicir que é o escultor do Réxime. Os encargos que acomete para o exército non os pode rexeitar por motivos económicos e políticos pero a escasa calidade que consegue neles indica que non dá o mellor de si. Esta circunstancia de executar varios monumentos para as autoridades do Réxime así como o gran número de obras relixiosas que tamén acomete fai que reciba unha consideración á parte polos artistas coetáneos. Cando en 1951 ten lugar unha exposición de arte galego na sala Velázquez de Bos Aires, organizada por Luís Seoane e na que participaron entre outros Laxeiro, Díaz Pardo, Maside, Prego de Oliver... Como era de esperar Asorey non é invitado, só acude o escultor Faílde. Asorey está totalmente fóra deste círculo artístico, por motivos artísticos pero tamén de persoais.

²⁸⁶ Joan Rebull

²⁸⁷ Rey Alvite, Jesús, « No le gustó la bienal al escultor Asorey », El Ideal Gallego, 29-11-1951

O noso escultor ten un prestixio avalado por toda a súa traxectoria anterior e nestes anos da posguerra seguirá unha liña creativa similar aos anos anteriores á Guerra. Pode resultar interesante relacionar a súa traxectoria artística coa do seu amigo Ramón Cabanillas. O poeta campadés é unha figura admirada polo seu traballo nos anos 20 e a súa implicación galeguista, pero o mellor da súa obra estaba xa feito, o que non quita que nos anos da posguerra aparezan obras de gran calidade como o seu libro de poemas *Samos* ou os *Versos de alleas terras e de tempos idos*. É sintomático que en *Samos* volva utilizar os versos alexandrinos que xa usara nas sagas modernistas de *Na Noite estrelecida* dos anos 20. Son dúas figuras que pasaron xa o cénit da súa creación artística pero que seguen producindo obras de calidade, e con linguaxes formais moi similares ás do período anterior á Guerra.



4.2 MONUMENTOS FRANQUISTAS E RELIXIOSOS



186. Busto en bronce de José Calvo Sotelo fotografiado por Chicharro no estudo do escultor.

Efectivamente Asorey non tivo demasiados problemas para continuar traballando no novo réxime político; quizais as numerosas amizades que tiña entre o clero e os médicos composteláns foron unha boa influencia para decidir a súa sorte. Moi pronto, (ao mellor demasiado pronto, pero quen o pode dicir sen ter vivido aquilo?), Asorey está executando encargos para as autoridades franquistas. En concreto en 1938 un busto en bronce a Calvo Sotelo para unha praza de Vilagarcía de Arousa e outro de Franco (1937-38) para Ourense (pero hoxe atópase no Museo Militar da Coruña).



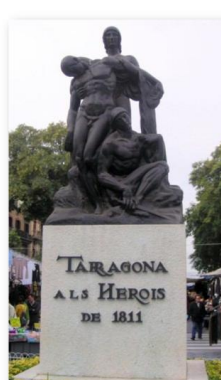
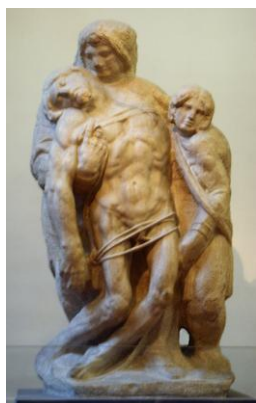
187. O Monumento aos Caídos de Ourense nunha foto da época na que aparecen os símbolos franquistas que posteriormente foron retirados. Foto que Aparece no libro de Otero Túñez (1959) feita por Ksado.

A estas obras seguirán outras como *O Monumento en homenaxe ao Soldado Galego* situado no cuartel de Atocha da Coruña de 1940, o *Monumento ao Coronel Teijeiro* de Oviedo de 1942, a figura dunha Vitoria en bronce do *Monumento aos soldados mortos nas guerras de África* en Ferrol (1951) ou o máis ambicioso *Monumento aos caídos de Ourense* tamén de 1951.



188. . Monumento aos caídos, Parque de S. Lázaro, Ourense, 1951, fotos: M. Iglesias

O monumento está dedicado, coma moitos outros monumentos da época franquista, aos soldados mortos no bando nacional durante a Guerra Civil Española. Asorey representa a unha deusa da Vitoria, a Niké grega (por iso aparece con ás) que se dispón a coroar con loureiro (como aos heroes antigos) a un caído. O corpo flácido deste, inclina a cabeza e deixa ver unha águia (de S. Xoán evanxelista, o símbolo dos tempos de Isabel a Católica que foi utilizado tamén como símbolo franquista) e unha cruz detrás. Leva na man unha espada. Pese á ideoloxía política que leva implícita, é o monumento franquista no que Asorey consegue maior calidade. As referencias iconográficas están en Piedades de Miguel Anxo, como a que se mostra na foto inferior e que serviron de referencia tamén para outros artistas coma Mestrovic na súa piedade ou Julio Antonio no monumento aos heroes de Tarragona.



189. [esq] Pietá de Palestrina de Miguelanxo, [centro] piedade de Mestrovic e [dta] Monumento aos heroes de Tarragona de Julio Antonio

A diferenza das tres obras anteriores, no monumento de Asorey a Vitoria dispónse a coroar ao caído pero ninguén recolle o seu corpo, a figura que o sustenta está substituída aquí pola aguia e a cruz.

Tamén son numerosas as obras relixiosas destes anos, algunhas das cales están feitas non só por motivos relixiosos senón que entran tamén dentro da propaganda da ideoloxía do Nacionalcatolicismo. Destacaremos O *Sagrado Corazón do Colexio da Compañía de María*



190. Inauguración do Monumento ao Sagrado Corazón de Cuntis , a foto é de Pacheco e apareceu no xornal ABC.

de Santiago (1940) a *Virxe do Carme da escola Naval de Marín* (1942), O *Monumento ao Sagrado Corazón de Cuntis* (1945), a *Inmaculada Concepción ou Purísima da Estrada* (1956) ou a *Virxe da Asunción do Seminario Menor de Santiago* de 1957.

A inauguración do Monumento ao Sagrado Corazón de Cuntis ten lugar en agosto de 1945. Como se pode ver na fotografía constituíu non só un acto de carácter relixioso senón tamén político.

O Sagrado Corazón foi outro dos símbolos utilizado polo réxime franquista. O episodio do “fusilamento” e posterior derrube da imaxe do Sagrado Corazón do Cerro dos Ánxeles feita por milicias republicanas durante a guerra, trouxo consigo que trala contenda se converta nun símbolo da barbarie “roja” e se estenda a súa presenza.

Asorey xa fixera outro Sagrado Corazón en 1940 para a Compañía de María de Santiago. O Sagrado Corazón é unha advocación de gran devoción entre os xesuítas. Este de Cuntis é máis monumental (ten unha finalidade máis propagandística) e tamén máis naturalista, menos esquemático que o de Santiago.



191. [esq] o Sagrado Corazón da Compañía de María de Santiago, e [dta] o de Cuntis. Fotos: M. Iglesias



O monumento levántase no parque de Maráns sobre un miradoiro no que se ve o val no que se asenta a Vila de Cuntis. Ten unha capela a modo de cripta na que unhas inscricións en placas de mármore indican “párroco: Arvelo Lado, Alcalde: Ameijeira Blanco, Arquitecto: Álvarez Sala, Escultor: Asorey”. Está feito en pedra de gran e os motivos decorativos que leva lembran aos do barroco compostelán, en concreto aos motivos de placas xeométricas de Fernández Sarela ou de Simón Rodríguez da fachada do Convento de Santa Clara que Asorey tiña tan preto do seu estudo. É un neobarroco que se volve poñer de moda trala Guerra civil. O motivo da figura principal cos brazos abertos segue presente na súa obra.



192. “Cristo del Otero”,
Victorio Macho, Palencia, 1931.

Otero Túñez²⁸⁸ relaciona estas obras co Sagrado Corazón que Victorio Macho fixo en Palencia, especialmente atopa relación co esquematismo do da Ensinanza de Santiago.

Dáse a circunstancia de que o artista recibe o encargo de facer o Sagrado Corazón do Cerro dos anxos. O xornal ABC (30-8-1941) comenta que « *El escultor Francisco Asorey ha dado comienzo a los trabajos de construcción de la parte del monumento del Sagrado Corazón de Jesús que se levantará en el Cerro de los Ángeles en sustitución del que fue profanado por los rojos* ». Pero non foi finalmente Asorey quen o fixo. Descoñecemos o motivo.



193. Francisco Asorey. *Inmaculada Concepción* 1956, A Estrada, foto: M. Iglesias)

Non moi lonxe de Cuntis, para a vila da Estrada fai unha *Inmaculada Concepción*, en mármore de Alicante, no ano 1956.

Escribiu Javier Travieso²⁸⁹ que « *es en 1954 cuando se conmemora el centenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. La Iglesia y los poderes del momento se vuelcan en celebraciones oficiales y esta talla de Asorey no deja de ser una consecuencia más de todas esas expresiones de fidelidad a María* » e Otero Túñez²⁹⁰ di: « *Levántase sobre liso pedestal de granitos rosas y azules, cuya parte superior, más estrecha que la base de la imagen, no se ajusta al proyecto, con gran disgusto del artista, quien no cesa en sus reclamaciones para obtener la necesaria enmienda* ».

²⁸⁸ Otero Túñez, 1959: 154

²⁸⁹ Travieso Mougán, 1999: 210, dispoñíbel en <http://dspace.aestrada.com/jspui/handle/123456789/180> [28-12-2014]

²⁹⁰ Otero Túñez, 1959: 186



194. [Esq] O monumento actual, [dta] a Inmaculada situada fronte a igrexa de S. Paio da Estrada, foto facilitada por Juan Maceira.

E comenta tamén Javier Travieso que o pedestal foi obra de José Sanmartín Constenla e que a parte superior foi suprimida no cambio de lugar da escultura, que estaba inicialmente situada xusto diante da Igrexa parroquial e foi trasladada ao lado dereito. Tamén di que custou 30.000 pts e que foi costeada polos veciños

da vila da Estrada. Nas fotos anteriores pódense ver as fotos do monumento antes e despois

da modificación. A Virxe sigue a iconografía tradicional e aparece pisando a media lúa (neste caso convexa) e a serpe.

No xornal La noche aparece a seguinte crónica:

Con motivo de la inauguración del monumento a la Inmaculada Concepción que tiene lugar hoy día 22, con la presencia del Cardenal arzobispo y demás autoridades eclesiásticas y civiles... estuvo en esta localidad el prestigioso escultor Paco Asorey... Díganos Asorey ¿de que material está hecha la imagen que se inauguró?- de mármol de Alicante- ¿Cuanto pesa? – pesa dos toneladas y tiene de alto 2,40- ¿por qué no lo hizo con mármol italiano? – sencillamente porque el mármol de Carrara vale 40.000 pts el m3 mientras que el español no pasa de las 10.000. Yo prefiero el mármol español por el colorido, y aunque es bastante más duro de trabajar, es también mucho más resistente a la intemperie y su color grisáceo es más bonito y va mejor a nuestro carácter, que el blanco lechoso del italiano, aunque a decir verdad, para mi tiene más valor la escultura en granito que en mármol, a pesar de lo difícil que es trabajar en él. En Galicia hay gran variedad de granito, desde el rojo casi vivo de los montes del Pindo a los otros coloridos que tienen los de Mondoñedo y Sobrado de los Monjes. Y creo que el granito es el material ideal para nuestra tierra y debiera emplearse con más frecuencia ya que va mejor a nuestro carácter y al que yo veo como algo nuestro, como si su alma pétreas formara parte de la nuestra²⁹¹.

²⁹¹ Romaní, A. « Hoy se inauguró en la estrada su monumento a la Inmaculada Concepción », La Noche, 22-3-1956



A familia Asorey conserva o bosquexo do proxecto inicial da imaxe pero que foi rexeitado polo párroco, A Virxe sostiña nas mans a sagrada forma e o canon era máis estilizado. O obra definitiva sigue os modelos tradicionais coas mans unidas.



O 10 de setembro de 1958 inaugúrase oficialmente o Seminario Menor da Asunción de Santiago no que xa se colocara a *Virxe da Asunción* que fixo Asorey. O

acontecemento foi nova de portada nalgúns xornais como podemos ver arriba na Vanguardia de Barcelona, xa que acudiron á inauguración Franco e a súa muller. Tamén estivo presente o Arcebispo e Cardeal compostelán Quiroga Palacios.



195. Virxe da Asunción, 1957, Seminario Menor, Santiago , Fotos: M. Iglesias.

A obra está situada no muro da Torre da Igrexa do Seminario. El Correo Gallego publica o 10-3-1957, esta entrevista co artista:

LA ASUNCIÓN DE ASOREY.

- P: Su impresión al conocer el proyecto?

- R: De entusiasmo y de cariño, la obra sería para Santiago, para el Seminario Menor, y tendría un muro digno, el ideal para una Asunción. Aquel paisaje y la torre conjugan una perspectiva inédita de Santiago, la ideal para el tema asuncionista... entre la tierra y el cielo. Marco colosal que estimula y obliga...

- Que instrumento ha elegido para los ángeles músicos?

- La zanfona y la gaita, también cuenta el folklore!

- Pertenece a algún estilo definido su Asunción?

- Si y no. Es un barroco suavizado... Fue una preocupación constante la de acomodar mi obra al conjunto arquitectónico..."

Nas declaracións de Asorey vense ben dúas constantes da súa obra: a galeguización dos temas relixiosos (anxos músicos tocando a gaita e a zanfona) e a preocupación por integrar a obra na contorna.

A representación segue a iconografía tradicional, a Virxe está sentada, pasiva, para remarcar que ascende pola forza divina e está rodeada de anxos, dous de eles músicos. Os outros dous asisten con sorpresa ao ascenso de María aos ceos.

4.3 AS OBRAS PARA A ESCOLA NAVAL DE MARÍN

Nos anos 40 Asorey acomete o encargo de catro esculturas para a nova Escola Naval de Marín. Estas son:

- Estatua en bronce de Álvaro de Bazán (1942)
- Virxe do Carme en pedra (1942)
- Busto en bronce de Isaac Peral, (1945)
- Busto en bronce de José Luis Díez (1946)

O encargo de todas estas obras tivo que estar en relación coa construción da nova Escola Naval Militar de Marín, anteriormente situada en Cádiz. A nova escola é inaugurada o 15 de agosto de 1943, para entón creo que xa estaban colocadas as estatuas de Álvaro de Bazán e da Virxe do Carme. Os outros dous bustos en bronce viñeron posteriormente.



A estatua de Álvaro de Bazán está situada nun dos patios d Escola. O chamado Patio de aulas ou tamén Patio Álvaro de Bazán. Levántase sobre un pedestal de pedra no que está gravado en letras de bronce o seguinte:

Na parte dianteira:

DON ÁLVARO DE BAZÁN, MARQUÉS DE SANTA CRUZ, CAPITÁN GENERAL DEL MAR OCÉANO, 1526-1588

E na posterior os versos que Lope de Vega lle dedicou á súa morte:

El fiero turco en Lepanto,
en la Tercera el francés,
y en todo mar el inglés,
tuvieron de verme espanto.
Rey servido y patria honrada

dirán mejor quién he sido
por la cruz de mi apellido
y por la cruz de mi espada.



196. Francisco Asorey, Estatua de Álvaro de Bazán, 1942, escola Naval de Marín.

Álvaro de Bazán foi un prestixioso mariño español que naceu en Granada e viviu na época de Filipe II. De seus antepasados herda o título de Marqués de Santa Cruz e os señoríos de Viso del Puerto e Santa Cruz de Mudela. Será en Viso del Puerto, logo chamado Viso del Marqués, onde constrúa o Palacio familiar, hoxe sede do Arquivo Xeral da Mariña. Obtivo importantes éxitos militares en Galicia, contra a armada francesa, e tamén en Canarias, Malta e Azores e participou na batalla de Lepanto. Foi home de confianza de Filipe II e nomeado *Capitán de la Mar Océana* e Almirante da Mariña. Morreu en Lisboa en 1588, cando a coroa portuguesa pertencía a España. Está enterrado en Viso del Marqués.

A escultura en bronce que Asorey fixo, represéntao sentado sobre o casco dun barco e sostidos ambos pola figura mitolóxica de “Océano”, un dos titáns da mitoloxía grega, representado con cola de serpe e peixe. Océano era para os antigos gregos a representación do enorme río que circundaba o mundo.

Álvaro de Bazán viste a indumentaria da época, coa típica “gorgera” no pescozo e os símbolos do alto mando militar que ostenta: banda cruzando o peito, espada e bengala ou bastón de mando. Como é característico das obras de Asorey, pero estas teñen un punto de vista destacado como é o frontal, a figura perde rixidez ao xirarse respecto ao eixe central e invita a percorrela para apreciar ben todos os detalles da obra. De feito está situada no centro

dun patio polo que transitan en todas direccións os alumnos da escola. Así por exemplo nas vistas inferiores podemos contemplar o lado dereito co casco do barco que cruza a escultura en diagonal e rompe por tanto a frontalidade. Vese o símbolo familiar da cruz nun dos extremos. Na seguinte imaxe apréciase unha visión posterior de la escultura coa cola do titán Océano baixo o barco e finalmente a última vista (que corresponde á copia de Viso del Marqués) permite ver con claridade o brazo e a cabeza de Océano sostendo ao Marqués e ao barco.



197. [esq] vista lateral, [centro]e vista posterior da escultura da Escola Naval de Marín, fotos: M. Iglesias. [dta] Vista lateral da réplica de Viso del Marqués.



Relacionouse esta obra coa escultura de Miguel Anxo, O Xenio da Vitoria, situada hoxe no Palazzo Vecchio de Florencia. As similitudes son varias, así que non sería raro que Asorey se inspirase nela. Miguel Anxo é ademais un dos seus autores de referencia e a súa influencia déixase ver en moitas das súas obras. Coa escultura do Xenio comparte a existencia de varios eixes que a moven e impiden vela só frontalmente, o desequilibrio é máis marcado en Miguel Anxo pero hai nas dúas un interese por crear movemento, que pese á posición estática, a figura se mova, que rote sobre si mesma.

Anos despois en 1948, coincidindo coa inauguración do Arquivo Xeral da Mariña no Palacio dos Marqueses de Sta Cruz de Viso del Marqués faise unha réplica, tamén en bronce, desta obra, para ser situada diante do Palacio. En consonancia coa arquitectura e os materiais da zona o pedestal pasa a ser en ladrillo.



198. Situación da réplica de Viso del Marqués diante do antigo pazo dos Marqueses de Sta cruz.



199. Francisco Asorey, *Virxe do Carme*, 1942, Escola Naval de Marín.

A outra importante escultura que Asorey realiza para a Escola Naval é unha *Virxe do Carme*, como non podía ser doutro xeito. A figura está sentada e está concibida para ser vista frontalmente xa que se atopa dentro dun nicho. O neno está de pé sobre o seu colo e ten os brazos abertos como noutras imaxes asoreyanas, por exemplo a da *Virxe do Carme* de Cuntis ou na de *Guadalupe* de Rianxo.

Non é a primeira vez que Asorey realiza un encargo dunha *Virxe do Carme*, xa o fixera para a Igrexa de Sta María dos Baños de Cuntis. As similitudes con esta de Marín son evidentes, a pesar da diferenza de material, xa que a de Cuntis é a típica imaxe relixiosa de madeira policromada e esta

é de pedra de gran.



200. [esq] Virxe do Carme de Marín, [dta] Virxe do Carme de Cuntis.

Pero hai tamén diferenzas. Sexa pola dureza do material, sexa polo feito de que a imaxe vai a estar dentro dun nicho que impide unha visión arredor, como acontecía coa de Bazán que estaba en medio dun patio, o certo é que esta figura ten unha visión máis frontal, unha disposición simétrica e unha actitude máis

ríxida, con menos movemento. Na figura hai un gran eixe central, simétrico ao cal se dispoñen os brazos e os escapularios e os anxos que flanquean a figura. A

Virxe mira cara diante sen xirar nada a cabeza como ocorre en tantas obras de Asorey e como vimos na do Marqués de Sta Cruz. As imaxes de nai e neno levan escudos heráldicos, de España nas coroas, da orde carmelita no peito. A Virxe apoia o pé nu sobre un marco en media lúa, como as que aparecen nas Inmaculadas e sobre a figura dun veleiro. Os amplos pregues da túnica reforzan o volume e a rotundidade da figura, que pese á rixidez da que falamos non perde a dozura que Asorey é capaz de imprimir ás súas imaxes da Virxe e o neno.

E quedanos finalmente falar dos bustos en bronce. Corresponden a dous famosos mariños españois: Isaac Peral e José Luis Díez, pero en algunha publicación fálase do segundo como do Almirante Cadarso. As similitudes entre ambos son moi grandes, tanto que se chegaron a confundir.



201. Francisco Asorey, Bustos de Isaac Peral [esq e centro] 1945 e de José Luís Díez [dta]1946

O busto de Isaac Peral atópase no exterior, moi próximo ao edificio Isaac Peral, o de José Luis Díez está situado no interior dese edificio. As dúas figuras son moi similares como vemos. Visten uniforme de gala da Armada, teñen tamaños similares e visión frontal, pero cun lixeiro movemento da cabeza respecto do eixe central da figura que lles quita rixidez. Unha conseguida expresión dos rostros confírelles vida, realidade. Asorey móstrásenos como un artista que acomete os seus encargos con gran calidade pese a que non se trate de obras persoais nas que poida traballar con liberdade.

4.4 AS OBRAS EN PEDRA MÁIS DESTACADAS DO PERÍODO DE POSGUERRA

Relacionamos nestas últimas páxinas unha serie de obras de carácter fundamentalmente relixioso. Imos agora cunha serie de monumentos que están ao meu xuízo entre as mellores obras que Asorey fai neste período. Están todos eles feitos en pedra de gran e cunha excepción dedicados a personaxes galegos. Analizáremoslos por orde cronolóxica:

O altar da Igrexa do Panteón dos emigrantes galegos no Cemiterio da Chacarita de Bos Aires (1943) e os monumentos a Manuel Cabanelas (1942) ao Padre Feijóo (1947), ao alcalde López Pérez (1958) e a Ramón Aller (1960).



202. Francisco Asorey, *Monumento a Cabanelas* 1942, Pontevedra. Fotos M. Iglesias

O *Monumento a Cabanelas*, 1942, situado diante do Hospital Provincial de Pontevedra é levantado en honra de Manuel Barreiro Cabanelas emigrante galego, natural de Covelo, A Lama, que fixo numerosas doazóns ao citado Hospital.

Temos un monumento deseñado como unha fonte (que despois se eliminou) como xa fixera co de Curros e como fará noutros monumentos posteriores. Certo que para este tipo de obra pública destinada a adornar unha praza vai ben o motivo da fonte pero sen negar iso, a simboloxía da auga sempre ten unha especial significación para Asorey. Xa se viu no proxecto do monumento a Curros onde a auga simbolizaba os dardos feridores dos males de Galicia que saían da lira de Curros. O proxecto para este monumento que Asorey asina, sinala que: « *la figura tendrá de alto 2,30 mtrs, simboliza el sufrimiento ligado al árbol del mal que la filantropía mitiga, representada por el agua que sale de unas ranuras del pedestal en ambas partes coronadas éstas con motivos de flores*²⁹² ».

²⁹² Dias Lema, 2002: 470



203. [esq] O monumento segundo foi concibido orixinalmente e [dta] a localización inicial do monumento

Á esquerda aparece o monumento tal como se deseñou inicialmente, como unha fonte, á dereita a situación orixinal do monumento no centro dos xardíns dianteiros do Hospital Provincial de Pontevedra. Posteriormente foi retirada a fonte e trasladado cara a esquerda dos xardíns onde é menos visible.



De novo é Miguel Anxo a fonte de inspiración de Asorey e para a figura alegórica que preside o monumento escolle o modelo dun dos escravos do Museo do Louvre.

O “esclavo rebelde” que se custodia no Museo do Louvre de París formou parte do ambicioso proxecto inicial de construción dunha tumba para o papa Xulio II.

Diversos problemas fixeron que o proxecto non se executase como foi deseñado inicialmente por Miguel Anxo. Consérvanse varias destas esculturas de escravos que segundo Charles de Tolnay son « *símbolos de la lucha*

*encarnizada y desesperada del alma humana contra las cadenas del cuerpo*²⁹³ », lembremos que ían estar nunha tumba, onde a alma se libera do corpo.

Coma Miguel Anxo, Asorey representa á figura alegórica espida e cunhas cordas que o atan e que parece que fai o esforzo de liberarse delas. O proxecto fala desta figura como alegoría do sufrimento así que esta significación tamén está próxima ao do autor italiano, neste caso a liberación fronte ao sufrimento. Miguel Anxo traballa en mármore das canteiras toscanas de Carrara, Asorey o granito pontevedrés. O mármore admite un puído que dá un acabado delicado, suave como a mesma pel. O granito precisa dun traballo rudo. Pero a forza de Miguel Anxo non se conforma co relambido puído e en contraste a base da escultura ten o seu característico *non finito* do que tanto beberon Rodin e os escultores contemporáneos. Tamén contrasta Asorey dous tratamentos na súa obra, usa máis os ciceis dentados no corpo (que dan un traballo máis fino) e o punteiro na base e na árbore na que se apoia a figura (máis basto).



Se seguimos o proxecto do monumento que o propio Asorey asinou, a figura apoia-se na árbore do mal (« que la filantropía mitiga ») e en contraste coa árbore do mal, unha flor. Tamén había flores na parte lateral da base do monumento, das que manaba a auga, símbolo da filantropía. Os ocos que abriu o punteiro na pedra danlle un carácter arcaico. Tamén Miguel Anxo traballa de xeito máis basto a parte inferior

traseira do seu escravo.

²⁹³ Tolnay, 1999: 68



O cambio de colocación do monumento e a supresión da fonte tamén motivou o cambio do base, no que xa non se ven os motivos das flores e as canles polas que baixaba a auga. Porén volveron colocar a efixie en bronce do homenaxeado e as letras, pero con diferente posición

como se pode ver se comparamos as dúas fotos.



204. Visións laterais do monumento.
Fotos: M. Iglesias

O Altar para o Panteón do Centro Galego de Bos Aires no cemiterio da Chacarita fora encargado polos emigrantes galegos en 1934 segundo unha crónica do xornal *El Compostelano* e o mesmo xornal comenta o seu remate en 1939:

El escultor don Francisco Asorey, por encargo del Centro Gallego de Buenos Aires, acaba de construír un monumento funerario para la capilla del cementerio del Oeste, La Chacarita, en recuerdo de los gallegos inhumados en dicha necrópolis. Es un monumento edificado todo él en piedra, buscada por Asorey, como homenaje a los gallegos, en más de doce sitios de esta región. La obra es trabajada toda por el señor Asorey. Consiste en un altar, dedicado a la Virgen de la Piedad, recogiendo en sus brazos el cuerpo yacente de su Divino Hijo el redentor. Este grupo forma una cruz. Dicho monumento tiene alegorías para Galicia y sobre todo para los emigrantes²⁹⁴.

A inauguración oficial no conxunto da Igrexa neorrománica construída non ten lugar ata 1943.



De novo Asorey inspírase nos motivos románicos do Pórtico da Gloria que van ben por outra parte coa arquitectura neorrománica da igrexa que acolle este altar. Usa exhaustivamente a policromía a base de combinar granitos de diferentes cores procedentes de numerosas canteiras galegas e recórdanos de novo a motivos modernistas.

A utilización de pedras de diferentes cores e procedencias é un sinal de identidade do artista pero neste monumento a utilización é moito maior, no artigo do xornal anterior falábase de pedra de 12 procedencias diferentes. Otero Túñez²⁹⁵ cita pedras como: granito negro da escravitude, sepia do Faramello, branco de Castrelos, rosa de Porriño, grises de Ponte Maceira, brancos de Pontevedra ... está claro que o autor tamén pretendía imitar a policromía do Pórtico pero sen recorrer a aplicar pintura sobre a pedra (coa excepción dos toques

205. Fotografía de parte do altar aparecida no libro de Otero Túñez (1959) onde se destaca o esquema cruciforme do monumento.

²⁹⁴ El Compostelano , 5-8-1939

²⁹⁵ Otero Túñez, 1959: 156

decorativos en dourado), así o di nunha testemuña o propio autor respecto a este tema que aparece no xornal *La Noche* (22-3-1956):

-P: En que material trabaja máis a gusto, en madeira o en pedra?

- R: Son dos materias completamente distintas, y aunque tanto a una como a la otra se le pueden dar modalidades y técnica nueva, en la piedra hay mucho que hacer para lograr calidades. En madera no. A la piedra hay que darle el color con la técnica, pero no el color, policromía, sino arrancándoselo a la piedra misma y por eso hay que estudiar su color, tonalidad, calidad, sus valores, para no recurrir a la pintura sobre ella. La piedra tiene que verse que es piedra, desnuda completamente, pero verle su color y su calor, estas dos cosas tiene que ponerlas el alma del artista



206. Fachada da Igrexa do Panteón galego na Chacarita. Foi feita imitando o románico da Igrexa compostelá de Sta María A Real de Sar.



207. Francisco Asorey, Altar para o Panteón do Centro Galego de Bos Aires, 1939, inaugurado en 1943 , Fotos A. Leiro.

O altar semella un baldaquino románico e como xa dixemos a inspiración ven do Pórtico da Gloria e do seu admirado Mestre Mateu. A columna central é case unha copia da columna do parteluz do Pórtico compostelán: no fuste, (que en Santiago representaba a árbore xenealóxica de Cristo) no capitel, (a trindade en Santiago) na figura da Virxe que recorda á de Santiago peregrino...

Outras dúas columnas laterais (con varios fustes lisos) axudan a aguantar o arco superior, os anxos que agarran o sudario de cristo morto tamén deixan ver a influencia mateana. A iconografía representada neste altar ten unha dobre lectura,

relixiosa (unha Piedade, a Virxe co seu fillo morto) pero tamén profana, relacionada coa emigración e os emigrantes. Luís Seoane²⁹⁶ describe con bastante precisión o proceso de encarga, presentación de proxecto e maqueta e realización do altar. Comenta que o encargo foi en marzo de 1934 pola directiva do Centro Gallego. Conta como a directiva suxire a Asorey que o Cristo fose esculpido en posición xacente « *pois, a parte de nos parecer máis típicamente galego, sería unha cousa máis orixinal, o que eiquí chamaría a atención* »²⁹⁷, deixando todos os outros detalles á elección do artista así como a selección de materiais a entregar²⁹⁸. O prezo da obra establécese en 30.000 pts. Seoane resalta o programa iconográfico da obra « *polo curioso pensamento que revela en materia relixiosa xa que trata de mesturar para a devoción, a fé dos creentes e o humanismo galeguista dos indiferentes e ateos, facendo que as imaxes máis destacadas representen do mesmo xeito ás figuras da Pasión e a door do emigrante galego e a nai* »²⁹⁹. E transcribe a continuación o proxecto redactado por Asorey:

Mi proyecto de concepción ha sido el hacer una obra que encaje bien con el lugar a que va destinada, y con un sentido inofensivo, por tratarse de un centro social en donde caben diversas ideologías. El significado de la obra es el siguiente: sobre una tarima se alza el ara del altar con sendas columnitas. Para dar la grandiosidad a la parte superior, un gran dintel con una figura de hombre yacente (puede ser Cristo como un emigrado). Este va elevado por fuertes columnas a sus lados, y descansa la misma figura en el regazo de una madre, (la tierra o la Virgen). Es coronado todo este grupo con el cobertizo típico de la época. El fuste que sirve de base a la figura sedente, va ornamentado del primer hombre, saliendo los precursores de la raza, que unos terminan tras grandes esfuerzos, victoriosos; y otros, rendidos. Unos y otros tienen el ideal de descansar en la madre tierra, yendo expresados éstos en los capiteles que es donde descansa la gran cruz. Los capiteles lo historian gente de Galicia. En uno de ellos se agrupan mujeres y niños representando aisladamente manifestaciones del sentimiento que se experimenta en las familias cuando está ausente un deudo. En el otro se agrupan hombres con muestras de tristeza, añorando su lejano lar y la familia; y, en sus obacos [sic] campeon los escudos de las cuatro provincias gallegas, como símbolo de unidad entre los gallegos emigrados. Una columna que, desde su base al capitel la circundan escenas simbólicas, empezando por su parte inferior, con la vieja Suevia, que hila, naciendo de sus espaldas un tronco, ascendiendo en ramas que llegan hasta el capitel; y entre las figuras que comprenden dichas ramas, el emigrante, que lucha teniendo a su lado la fortuna o el infortunio.

²⁹⁶ Seoane, Luís: « Unha obra de Asorey en Buenos Aires » en *Comunicacións mesturadas*, pp. 102-106, Vigo, ed. Galaxia, 1962

²⁹⁷ Seoane , 1962: 103

²⁹⁸ Seoane aporta tamén o dato de que Asorey ofrece a venda da súa obra « A Santiña» por 5.000 pts para o local social do Centro Gallego, ofrecemento que a xunta directiva rexeita. A obra será adquirida posteriormente polo Centro Gallego de Montevideo.

²⁹⁹ Seoane , 1962: 104

Adjunto con la maqueta van las muestras de las piedras que pueden emplearse en la construcción del altar. El fondo de la estatua yacente, piedra negra, gris y blanca. Todas estas combinadas con una discreta policromía, que será el complemento de la obra. La maqueta va ligeramente policromada, y por ella pueden apreciarse los tonos de las piedras que se emplearán³⁰⁰.

Seoane sorpréndese de que a Igrexa aceptase esta dualidade temática do altar que achaca á certa indiferenza relixiosa dos emigrantes. Remarca a intención de Asorey de dar un carácter social á obra, con relación a Galicia, como tiñan outras obras anteriores como *Naiciña* ou *O tesouro*. E comenta «*En xeral, por aqueles anos, dende a soedade do seu obradoiro compostelán, Asorey amostraba na súa obra, a preocupación que tiña polo estado social de Galicia. O altar para o Centro Galego foi para el unha oportunidade de exemplarizar esta inqueda e así o expresa con moita cautela na memoria*»³⁰¹ Estas palabras cobran unha significación especial se consideramos que Asorey executa a obra entre os anos finais da República e a Guerra Civil.



208. [esq] Columna central do altar, foto: Adela Leiro[dta] columna do parteluz do pórtico da Gloria. Foto: Maribel Iglesias.

A columna central do altar lembra a columna do parteluz do Pórtico da Gloria. No fuste Asorey fala no seu proxecto da figura do primeiro home e saíndo os precursores da raza que uns acaban vitoriosos e outros rendidos. No capitel aparece a figura dunha alma (representada núa como acontece no Pórtico). Dous anxos a ambos lados portan palmas que debuxan como unha mandorla por riba desta figura que recorda así a un pantocrátor románico e

³⁰⁰ Seoane, 1962: 104-105-106

³⁰¹ Seoane, 1962: 105

dado que ensina as palmas das mans en concreto recorda ao pantocrátor do Pórtico da Gloria.

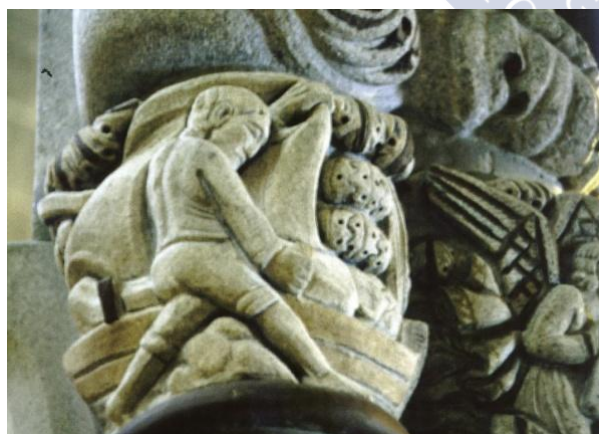


209. [esq] detalle do lateral do capitel da columna central do altar, foto: Adela Leiro, [dta] detalle do lateral do capitel da columna do parteluz do Pórtico da gloria, foto: M. Iglesias



Columna e fuste do altar teñen toques de policromía dourada, como tamén o ten o Pórtico da Gloria. Ver a figura anterior. Pero Asorey non menciona no seu proxecto esta policromía. Dous anxos sitúanse a un lado e outro da alma do emigrante e portan cartelas que poñen” VITA” e “AETERNA”.

Nos laterais do capitel aparecen á dereita e esquerda dúas figuras de home, unha á beira dun barco e outra dun boi, símbolos ambos do traslado do corpo do apóstolo Santiago de Palestina a Compostela e alegoría quizais da volta do emigrante (ou da súa alma) a Galicia trala morte.



Asorey utiliza un esquema en cruz, un Cristo-emigrante e unha Virxe-Nai, esta última de xeito moi similar ao Santiago Peregrino do Pórtico.



Os anxos que agarran a Cristo lembran enormemente aos de Mateu, nos rizos do pelo, nos pregues das roupas... No capitel inferior represéntanse escudos das provincias galegas, nesta imaxe é posible ver o de Pontevedra (esquina dta) e o de Ourense (esq.)



Con formas románicas Asorey introduce un contido alegórico sobre a morte e a última viaxe, o retorno da alma do emigrante cara a Deus ou cara á Terra e á Nai.

210. Fotografía do altar na que é posible ver a ara coa sucesión de arcos e columnas. Procede do libro de Otero Túñez de 1959.

O *Monumento ao Padre Feijóo do Mosteiro beneditino de Samos* foi feito por iniciativa do abade Mauro Gómez Pereira. O encargo fixérase anos antes (aparecen recensións en prensa no ano 1939 e a obra está asinada e datada en 1945) pero a inauguración oficial ten lugar o 24 de agosto de 1947. No xornal *La Voz de Galicia* aparece en agosto de 1944 esta crónica asinada baixo o pseudónimo de Herculano que visita o taller de Asorey nesa data co monumento aínda sen rematar:

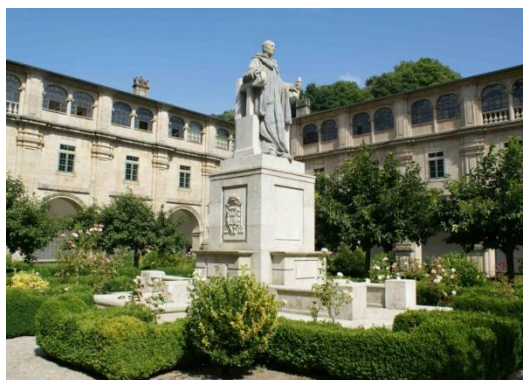
En el taller de Asorey. La estatua del P. Feijóo. Asorey se quedó sólo en Galicia con sus altos prestigios, sus cinceles y sus gubias. Como siempre que paso por Santiago, fui ahora a verle. El estudio del maestro, en Sta Clara, es austero como celda de cenobio. No tan desnudo y destartalado como el otro, en la florida calleja de Caramoniña, pero todavía sin parquet, ni estrado, ni muebles, ni nada suntuario. La idiosincrasia del artista, su auténtica artesanía y llaneza, mal se avienen con tales lujos. Pisamos, pues, a trechos, en el santo suelo. En las paredes, sobre estantes de tablas, ringleras de pequeños santos, viejos y raros, que Asorey descubrió en altares de aldea; maquetas, esculturas truncadas... No obstante, bajo la luz de las claraboyas suele haber preciosidades. Caballetes y repisas están llenos de bocetos de barro, de mármol, de madera [...] El muy culto abad mitrado, propulsor de la iniciativa, va a verlo con frecuencia y a meter prisa al escultor, que ha labrado y ensamblado ya los severos pliegues del hábito, la cogulla, las mangas holgadas. Puesto en pie el monje, diríase que su talla se agiganta. La actitud es de avance: impulso contenido, como en la vida, por la reflexión y la medida. Las manos son anchas y fuertes. No sostiene en la diestra gloriosa la pluma convencional de las estatuas. Ni hace falta. Tiene en la otra, que descansa en una especie de apoyo, una breve antorcha, símbolo de las enseñanzas que irradian de su obra ingente. La cabeza, interesantísima de expresión, la trabaja Asorey con amor por separado. Es una cabeza de estudio digna del ilustre escultor, que por propia estimación y orgullo de gallego no podía hacer un Feijóo por receta. Se documentó, leyó los estudios que mejor lo definen. Estuvo en Casdemiro, examinó la mascarilla del batallador incansable, escritor y polemista, torcida un tanto la nariz,

abultadas las facciones que allí como un tesoro, se guarda. Cotejó los diversos retratos antiguos que coinciden en las principales rasgos; desde luego, en la faz prolongada, en el rictus irónico de la boca y en los ojos inquisitivos. Una personificación veraz que aun disimulando aquella imperfección, conserva el espíritu y es de lo más enxebre. En el reverso del monumento, un relieve plasma en dos figuras de religiosos el alma de la Orden: Ora et labora. Rezan y trabajan.



Diante da obra de Asorey aparecen retratados nesta foto o abade de Samos Mauro Gómez e o poeta Ramón Cabanillas que visitaba con frecuencia o mosteiro (especialmente nos veráns) e onde escribiu o seu libro *Samos* publicado en 1958. De novo crúzanse as traxectorias vitais e artísticas dos dous amigos cambadeses; nese libro non faltarán uns versos dedicados ao monumento de Asorey.

... mentras no pedestal, inmobre, erguido,
surrí bondoso e escoita, compracido
noso Padre Feixoo, o mestre aceso
pola verdade, alleo ó prexuicio
que aquí xogou novicio
e visteu a cogulla de profeso;
o gran galego de visión certa
e pruma sabia, crítica e recoita
que aquí atopou repouso na canseira
do longo ensino e da esforzada loita.



Para a realización do monumento Asorey segue de novo un rigoroso proceso de investigación que pon de relevo a crónica do xornal anterior. Recompilou toda a bibliografía que se conservaba sobre a súa vida e obra e estudou a máscara mortuoria en cera que se conserva na casa natal de Casdemiro, Ourense, buscando facer un retrato fiel. A obra faise grazas á subscrición pública que consegue reunir 60.000 pts. Parece ser que o Dr. Gregorio Maraño (gran admirador de Feijóo) iniciouna con 1.000 pts.

De novo Asorey diseña o monumento para estar situado enriba dunha fonte (hoxe sen uso) que ocupa o centro do claustro do Mosteiro sobre un esquema cruciforme. O monumento ten sobre oito metros de alto e algo máis de 3 mts a estatua do Padre Feijóo. A cruz que debuxa o base segue a orientación da Igrexa. De xeito que o ilustre beneditino mira cara ó oeste. Tamén os brazos desta cruz miden sobre 8 metros (eixo leste-oeste), o eixo N-S é un pouco máis curto. É dicir, a cruz que debuxa a base non ten os brazos iguais, o brazo lonxitudinal é un pouco máis longo que o transversal, como a cruz da abadía. Asorey móvese en torno ás mesmas dimensións tanto para anchura como altura do monumento, dada a súa meticulosidade é seguro que fixo un estudo das proporcións. El ou o arquitecto ao que a prensa da época atribúe o pedestal: Miguel Durán. A figura do beneditino está situada nunha posición intermedia entre sentada e de pé, apóiase nunha cadeira de coro, sobre a “misericordia”. Tampouco ten unha posición totalmente estática porque avanza unha perna e sorrí lixeiramente, Asorey xoga co ambiguo

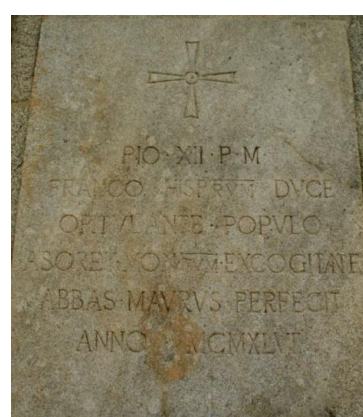
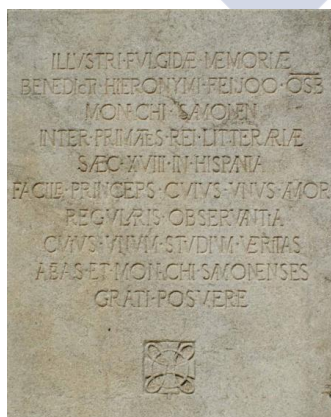
como teñen feito outros grandes artistas (e penso na Gioconda que nin está de fronte nin de perfil, nin está seria nin sorrí abertamente...). Viste hábito negro de monxe beneditino, razón pola cal o noso escultor escolle unha pedra máis escura para este hábito con cugula. Cabeza, mans e símbolos (libro e facho) son de pedra de gran sepia e a cadeira coral, en contraste, de granito branco. En definitiva, a policromía de Asorey.



Na vista posterior do monumento trala cadeira do frade aparecen representadas dúas figuras alegóricas de dous monxes e unha cruz (a cruz do Mosteiro) que aluden ao lema da orde beneditina “Ora et labora”, que aparece tamén na parte baixa. Un dos monxes leva un libro e o outro un sacho.

Diversas placas con inscricións aparecen polo monumento así como o escudo da Abadía.

A simboloxía de libro e facho foi moi utilizada ao longo da historia da arte. Na Iconoloxía de Ripa³⁰² atópase unha ilustración para o atributo da sabedoría (sapienza) que leva estes mesmos símbolos. A escultura está situada en liña co cruceiro da igrexa, cuxa planta cruciforme repite; o monumento está perfectamente integrado na contorna na que se atopa.



³⁰² Ripa, Cesare, *Iconologia*, Venetia, 1659



211. Francisco Asorey, Monumento ao Padre Feijóo, 1945, Mosteiro de Samos. Foto: M. Iglesias



212. Bosquexo en escaiola da cabeza do padre Feijóo, conservado no Instituto Padre Sarmiento de Santiago. Ramón Otero Túñez fixo unha escultura en bronce a partir



213. Cesare Ripa, Sapienza

O amigo de Asorey, o xornalista Rey Alvite publica unha entrevista no Correo Gallego do 23 de agosto de 1947 na que di:

[...] a su regreso de Samos de donde venía de dirigir los últimos trabajos preparatorios de la inauguración (dice Asorey): « Es mi mejor obra. En ella he puesto mis cariños e ilusiones de artista... la piedra, en figuras y simbolismos, habla de la ciclópea obra del ilustre benedictino y estoy muy satisfecho. Pero acertar, creo que acerté , he tenido que leer mucho de lo que el Padre Feijóo dejó escrito.

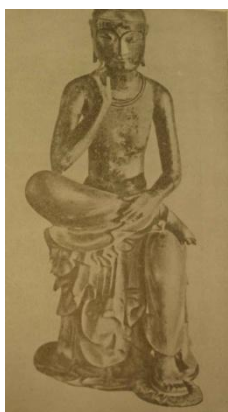


215. Francisco Asorey, Monumento ao alcalde López Pérez, 1958, Lugo, Fotos: Maribel Iglesias

En 1958 inaugúrase en Lugo o *Monumento a Ángel López Pérez* que foi alcalde da cidade xa antes da Guerra. Está situado no Parque Rosalía de Castro. Nunha crónica do *Compostelano* (26-7-32), xa se dicía que unha comisión de obreiros de Lugo vaille encargarse a Asorey unha lápida que a clase proletaria dedicará ao alcalde Ángel López. Nada sabemos desa lápida e supoñemos que trala Guerra o proxecto mudou no monumento do que imos falar.

De novo temos unha fonte e un estanque, e unha figura alegórica coroando o monumento. Debaixo dela o rostro gravado na pedra do homenaxeado. De novo tamén, combina a pedra lisa e rugosa, con perpiaños na parte baixa que recordan a

muralla de Lugo. Porque gran parte da simbología do monumento remite á cidade de Lugo. Porén escápasenos o significado da figura alegórica que ten unha posición cos brazos levantados e unha perna flexionada que case podería recordar a divindades da cultura oriental. Dos brazos levantados da figura sae unha forma oval que puidera ser unha chama, e estaría substituíndo aos outros símbolos da cidade que si aparecen no monumento como os anxos e os leóns, que están a ambos lados da figura. Como o alcalde López Pérez foi o que abriu as portas na muralla de Lugo e permite que Lugo entre na modernidade penso que esta figura alegórica podería ser un Prometeo, a figura mitolóxica que entrega o lume aos humanos e con el o coñecemento e a civilización.



214. [esq] escultura coreana que aparece nun libro da biblioteca do artista, [centro] escudo de Lugo e [dta] Vese a figura masculina aguantando a chama (lume e auga?), un anxo e un león, simétricos aos do outro lado. Na parte frontal o monumento leva gravado: EXMO. SR. D. ANGEL LÓPEZ PÉREZ e detrás: LUGO A SU POPULAR ALCALDE AÑO-MCMLVIII



Na parte traseira do monumento pódese ver arriba a chama, ás e pés dos anxos, a inscrición citada, e un gravado con figuras alegóricas: unha muller (a modo de matrona romana) símbolo seguramente da cidade de Lugo³⁰³. Leva nas mans unha vara e unha chave, atributos, seguramente que representan tamén a cidade.

Tras ela á dereita e esquerda dúas figuras, cada unha cun animal: de novo aparece no imaxinario de Asorey un boi e un cabalo. Ao seu lado senllas figuras de homes que puideran corresponder a un campesiño (co boi) e un nobre (co cabalo)



³⁰³ « A la Ciudad se la personifica, según era costumbre, en forma de matrona, generalmente sentada, vestida con túnica clásica y ceñida la cabeza con una corona de almenas o castilletes, símbolo de la ciudad bien defendida » en García Guatas, 2009.



O Monumento a Ramón María Aller foi inaugurado en Lalín o 4 de setembro de 1960, é das últimas obras que executa Asorey. A obra xa estaba rematada un ano antes.



216. Francisco Asorey,
*Monumento a Ramón María
Aller Ulloa*, Lalín, 1959, fotos:
M. Iglesias

217. Nesta fotografía tomada fai anos, aínda o paso do tempo non deixara a súa pegada e pódese ver con maior claridade a variedade de pedras utilizadas: vermella na cruz, sepia para cara, mans e instrumentos astronómicos e negra para a sotana. Foto: Museo do pobo galego



Repítense neste monumento os sinais de identidade do artista: simplicidade, uso de pedras de diferentes cores, un estanque que rodea o monumento, o xesto das mans unidas... A sinxela figura do sacerdote e eminente astrónomo e matemático, Ramón Aller Ulloa, leva sobre o peito da sotana a cruz de Santiago e agarra coas mans un astrolabio e unhas táboas matemáticas, atributos desa ciencia. En bronce aparecen as letras: ALLER, na fronte, e CIENCIA e VIRTUD, nos laterais. Diante tamén está unha esfera armilar (instrumento astronómico) e dous triángulos na parte dianteira e traseira.



Parece ser que existiu un proxecto anterior a este no que o astrónomo aparecía sentado³⁰⁴. O monumento foi inaugurado en vida de Aller, cando contaba 82 anos.

Unha intervención recente no monumento quitou a pintura azul do estanque no que se asenta e fai fluír a auga a través dos triángulos da base, tal como estaba no proxecto orixinal³⁰⁵.

³⁰⁴ Véxase: Gallego Esperanza, Mercedes, *La escultura pública en Pontevedra*, Pontevedra , Deputación Provincial de Pontevedra, 1996.

³⁰⁵ Véxase Rubia Alejos, Francisco, « Del Renacimiento a la plástica contemporánea: la obra de Villoldo y Asorey en Tierra de Deza», *Descubriendo Deza*, nº 10, 2008, pp 33-111

4.5 OBRAS EN MADEIRA POLICROMADA

Fronte a todas estas obras en pedra Asorey non deixa de traballar a madeira nestes anos e así temos as magníficas tallas de *Filliña* (1948), onde Asorey parece que retoma os temas das mulleres dos anos 20 e o monumental *Cristo da Igrexa de Santa María de Moió* (1952) en Barcelona. Tamén faremos mención ao *San Cristobal* que lle encargan para un cuartel do exército.



218. Francisco Asorey, San Cristovo, 1947, capela da Agrupación de transportes, Madrid, , foto: M. Iglesias

Esta enorme talla de 2 metros de alto representa adecuadamente o tema do santo coñecido popularmente como “San Cristobalón”. Asorey sigue a tradición iconográfica que parte da Lenda dourada de Santiago de la Voragine³⁰⁶: o santo axuda a cruzar un río a un neno que despois se manifestará como Cristo (Christóforo= o portador de Cristo). A súa divindade manifestárase cando Réprobo (así se chamaba antes o xigante) crave o seu caxato no chan e deste saía unha palmeira cargada de dátiles. Non faltan na escultura todos os elementos do relato: o neno coa bola do mundo na man, unha paisaxe cun río esculpida entre as pernas de Cristovo e o caxato que crea unha gran diagonal compositiva na obra separando a parte superior e inferior. A lenda de San Cristovo ten moitos puntos en común con outros relatos da mitoloxía clásica como Atlas, Hércules e especialmente Hermes, tal é así que por considerarse unha transposición ao cristianismo de relatos pagáns e polo tanto non verdadeira, o Vaticano a declarara non canónica. Asorey recupera as

raíces clásicas da historia e talla o San Cristovo como

³⁰⁶ Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, 1 Madrid, Alianza editorial, 2011

se fose un deus grego, o estudo anatómico, a posición en contraposto, a presenza do neno ... lembran á escultura do Hermes e o neno Dionisos de Praxíteles. E o paralelismo é moi claro porque a miúdo se teñen relacionado as figuras de Hermes e de Cristovo como condutores das almas ao máis alá (psicopompo), se a iso engadimos que o caxato de Cristovo lembra a un caduceo, as referencias a Hermes son máis que casuais. Non é a primeira vez que Asorey representa a un Hermes, xa o fixera no monumento a García Barbón con clara intencionalidade de introducir unha simboloxía masónica pero paréceme demasiado arriscado afirmar que neste caso o estea facendo tamén (estamos en 1947 e trátase dun encargo para o exército).



Na foto anterior pode verse como Asorey substitúe as follas de palma da tradición iconográfica do caxato por follas de carballo (o tronco posterior no que se apoia a escultura tamén é un carballo) e tal como están dispostas lembran a un caduceo que ademais aparece destacado pola man de Cristovo.



Filliña, foi presentada á exposición nacional de 1948, pero no exemplar que se conserva no Museo de Belas Artes da Coruña figura a data de 1949, ano na que foi vendida ao Instituto Nacional da Seguridade Social de onde veu dar ao Museo. Comenta Asorey no Correo Gallego (20-3-1948) que « *la hice a ratos perdidos, aprovechando los domingos, lejos del mundanal ruido, aquí encerrado en mi estudio, a solas con la fantasía* »

219. Francisco Asorey, *Filliña*, 1948, Museo de Belas artes da Coruña, foto: M. Iglesias.

E na Voz de Galicia en outubro de 1944, falando de cómo será a escultura di: « *los ojos serán muy azules y allá en el fondo brillará como una luz recóndita, una chispita de cristal* »



Con Filliña, Asorey parece que retoma os temas de mulleres dos anos 20, as formas e a técnica seguen a ser as mesmas. Por estes anos e pasado o terror dos primeiros anos da posguerra o mundo da cultura volve levantar cabeza e empeza a haber os primeiros intentos de rescatar a lingua e a cultura galega. Pode que esta escultura vaia nese sentido. A figura leva como ofrenda dous floreiros de dedos de Sargadelos e a figura do “Ramo”, cunha Inmaculada que imita as de Gregorio Fernández. Tamén se recrea nos detalles do pano da cabeza. De todas estas cousas tiña boa representación no seu obradoiro.

Trala exhibición desta obra en Madrid recibe varios encargos de imaxes policromadas: a Virxe dos desamparados para Bos Aires, O Cristo de Moιά e unha Virxe de Fátima para Aranjuez. A obra debeu de gustar.



220. Foto de Ksado
aparecida no xornal ABC
en 1952

O Cristo da Igrexa de Santa María de Moiá é de 1952. A obra acudiu á Exposición Nacional de Belas Artes do ano 1952 e expúxose tamén na Galería Grife i Escoda de Barcelona. Fora un encargo do farmacéutico catalán Pedro Viñas para a Igrexa parroquial de Moiá onde se colocou xa tras a súa morte. Desta obra dicía o gravador Manuel Castro Gil (autor tamén do famoso *Cristo das Penas* ao que Cabanillas dedicou un poema): « *se trata sin duda alguna de una gran escultura. Pero aun siendo el conjunto de la talla muy bueno, hay que destacar la expresión de la cabeza y de ésta el gesto del último estertor, cuya realidad es verdaderamente impresionante y en la que parece vivirse una auténtica agonía; el terrible momento del último aliento sobrecoge el espíritu del más indiferente*³⁰⁷ ».

Son numerosas as referencias en prensa que aparecen sobre a obra de Asorey, indicamos a continuación algunhas:

Entrevista de Antonio Domínguez Olano para *El Folletín* en abril de 1952:

Yo leí mucho. Fijé las cosas evangélicas y comprendí que casi siempre al hacer interpretaciones del crucificado se adoleció de resolver los problemas con soluciones que no pueden ser en la realidad.

-OLANO: Comencemos por la cabeza,

- ASOREY: baja me parece cobardía, alta da la sensación de inmortalidad. Hay unas cuerdas que le oprimen la cabeza que son las que izan el travesañ horizontal.

– O. La corona?

- A. Es un capacete, de tal forma que se clavan las espinas en la cabeza por todas partes.

– O. Los clavos?

– A. Traspasan sus manos y sus pies. Es sujeto con cuerdas por debajo de las axilas que es la interpretación que da en su libro Giovanni Papini.

– O. El sudario?

– A. En realidad existió y ello queda demostrado al ser bien conocido el concepto del pudor que tenían los romanos.

– O. Su técnica?

– A. Procuero conservar lo que es madera y no caer en los empastes a que estamos tan acostumbrados. Mi cristo está dentro del impresionismo.

³⁰⁷ La Noche, 7-5-1952

- O. Y está contento?
- A. Estoy francamente satisfecho; sí señor. Creo haber logrado un efecto intermedio entre lo que es el sufrimiento humano y lo que representa y es Cristo para nosotros. Yo he visto que se trata del instante preciso en el que se logra la Redención del género humano, y este divino logro no puede hacerse más que con la serenidad sublime de la misma divinidad, porque aun muriendo humanamente, Dios no recibe, sin embargo, interiormente la muerte.
- O. Influencias?
- A. Sigo honradamente una trayectoria. No me dejé influir por los extranjeros(...)
- O. Los pies cruzados?
- A. Los pies cruzados –añade- tratan de romper la línea seguida generalmente y así animar el cuerpo. He calculado perfectamente el peso.
- O. Precedentes de esta postura?
- A. El Cristo de los cálices de Sevilla, uno de Zurbarán y otro del s. XVIII. Pero mi verdadera inspiración vino al contemplar un cristo del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria.

Joaquín Ciervo no ABC, Madrid, 1952:

DESDE BARCELONA “CRISTO EN LA CRUZ” TALLA MONUMENTAL DE ASOREY por Joaquín Ciervo. Una obra artística idealizada. Hace ya algún tiempo que D. Pedro Viñas Dordal, de feliz recuerdo, tuvo el propósito de ofrecer a su villa natal la figura plástica del Cristo, o sea el hijo de dios en el santo madero. En una de sus andanzas por España visitó el estudio del escultor Francisco Asorey, que Galicia y España admiran por sus realizaciones de anatomía artística y pudo convencerse de que había encontrado el cincel competente para realizar la obra deseada. De tal idea y del cambio de impresiones nació el encargo de esta talla que rebasa el tamaño natural, para donarla a la Iglesia de Moyá (Barcelona), cuna de los hermanos D. Pedro, doctor en farmacia y don Francisco Viñas, tenor que gozó fama universal.

Jesús Rey Alvite en El Ideal Gallego, (16-5-1952):

MI CRUCIFICADO FUE HECHO CON CRITERIO ESCULTÓRICO ORIGINAL Y SIGUIENDO LOS TEXTOS BÍBLICOS. REPORTAJE DE JESÚS REY ALVITE. Nuestro formidable escultor, a quien recientemente la Real Academia Gallega incorporó a su organismo en concepto de numerario...

- ¿Es verdad que tu obra fue juzgada antes de salir del estudio por prelados y canónigos?

- Sí, vinieron a verla...

-Cual es el mérito fundamental de esta obra del crucificado, Paco?

- Creo que la colocación de la cabeza, sin ese gesto de dolor que se empeñan en ponerle. Jesucristo ofrendó su vida por la redención del mundo, y él sabía los efectos. Por lo tanto su muerte no podía ser presentada como un acto de gran desesperación. Ahí, pues, está mi estudio, resolviendo algo en que otros no cayeron en cuenta

.-Que pasaría con tu talla si mereciese y obtuviera la Medalla de Oro?

- ¿la obra ya no es mía. Está destinada a una iglesia de la región catalana, cuyo dueño ya murió y que me la encargó hace por lo menos hace 7 años, abonando por el encargo la cantidad de 75.000 pts.

Nestas crónicas ponse de relevo o estudo a conciencia que o artista realizou previamente a esculpir a talla, dentro dese afán seu de chegar á verdade das cousas. Tamén se fala da “Medalla de ouro” que o artista podería obter; Asorey pensou en presentar a súa obra á Bienal de Arte Hispanoamericana que se celebrou en Madrid en 1951. Pero finalmente non o fixo. No Ideal Gallego, (29-11-1951), publican:

NO LE GUSTÓ LA BIENAL AL ESCULTOR ASOREY. Crónica de Jesús rey Alvite. “No acudiré a la Bienal Hispanoamericana de Arte con mi crucificado, nos dijo Asorey a su regreso de Madrid,[...] -la Bienal no responde a la categoría que supuse[...] la reservo para la Nacional, juntamente con otra obra en madera policromada: “La mujer del artista”.

Asorey non presentará a obra á Bienal pero si á Exposición Nacional de 1952 de aí irá á Galeria Grife i Escoda de Barcelona, antes de ser colocada definitivamente na Igrexa de Moiá, pequeno pobo da provincia de Barcelona.



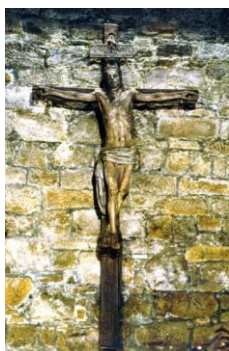
221. Anuncio da exposición no xornal La Vanguardia de Barcelona

A obra recibe boas críticas como esta que aparece no xornal *La Vanguardia* (5-6-1953):

Está labrada la imagen con expresivísima aspereza, sin los afinamientos epidérmicos que tanto sirven para fingir un acabado perfecto donde aún falta lo más esencial. Esta técnica rugosa hace jugar la superficie en viva movilidad y su policromía, reducida a la más estricta administración, subraya levemente los accidentes del modelado allí donde el escultor quiso acentuarlos.



O Cristo ocupou inicialmente o altar principal da Igrexa de Moiá, como se pode ver na foto, actualmente está colocado nunha capela lateral.

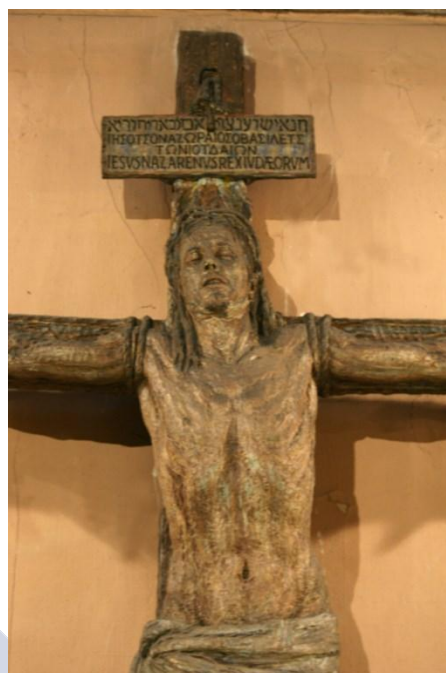


222. O Cristo exposto na Igrexa de feñiñans de Cambados, foto: Adela Leiro.

O obra exhibiuse en Galicia con motivo do 25 aniversario da morte (1986) nunha exposición organizada por Adela Leiro, entón Concelleira de Cultura de Cambados. Estivo exposta nos muros da Igrexa de Fefiñáns de Cambados como se pode ver na foto que ela nos facilitou.



223. Nesta fotografía realizada coa luz violenta do flash pódese apreciar o colorido azul que Asorey dá ás partes máis fondas (xa o usara para o S. Francisco). Foto: M. Iglesias.



224. Francisco Asorey, *Cristo*, 1952, Moia, Barcelona, , fotos: Maribel Iglesias



225. Man dereita do Cristo coa actitude de bendicir

Asorey remarcou en diversas testemuñas que a representación correspondía ao momento da redención, coa morte de Cristo o pecado orixinal queda redimido. Insistiu tamén en que o seu cristo triunfaba sobre a morte, non era un cristo vencido, de aí o ergueito da cabeza. Representao como un home novo, como os 33 anos que din as escrituras. Estuda o xeito máis próximo a realidade do crucificado e representao cos brazos paralelos á cruz, con cordas que o atan a altura dos ombreiros. Coa man dereita bendice cos dous dedos separados coma nos cruceiros galegos. A



226. Juan Martínez Montañés,
Cristo de los Cálices, 1604,
Catedral de Sevilla

boca está lixeiramente aberta. As marcas da gubia nótanse máis que nunca e marcan regos de angustia na madeira. Asorey consegue un cristo divino e humano a un tempo.

Falou Asorey de que este Cristo está dentro do “Impresionismo”, entendemos que se debe referir ao efecto de desfacerse as formas que a obra ten. O que se quere transmitir é o tránsito da vida á morte, o corpo que se fai espírito. Estamos ante unha das obras cume de Asorey³⁰⁸.

Comenta tamén o artista que unha das influencias para este cristo está no Cristo dos cálices de Montañés, esta magnífica obra cruza os pés e ten catro cravos, coma o de Moιά.

Houbo, como veremos, a iniciativa (malograda) de colocar unha copia en bronce deste Cristo sobre a tumba de Asorey.

O profesor Manuel Rabanal, afincado en Compostela, escribiu por eses anos un pequeno libro de poemas “El Cristo de Asorey” no que emula a obra que Miguel de Unamuno escribiu inspirándose no cadro do Cristo de Velázquez. Este é un dos poemas que aparecen:

TRONCO SIN IRA

Izado y vertical, bandera y vela,

Cristo nuevo de axilas ahorcadas

por el mismo cordel que ensarta y fija

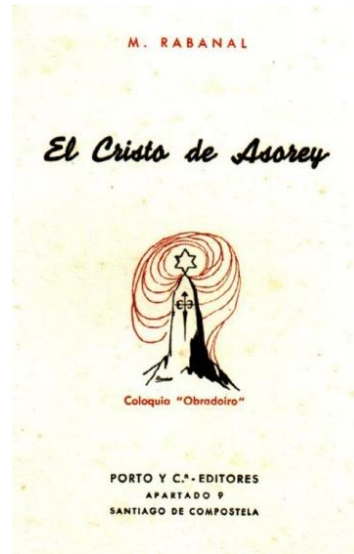
la trilingüe sentencia de Pilatos

³⁰⁸ Portet i Capdevila, Roser, « El Crist D’Asorey », *Modilianum, revista d’estudis del Moianés*, nº 4, outubro de 1991. Aporta datos sobre o encargo e copia do contrato. Comenta que foron os frades de Montserrat os que aconsellaron a Pedro Viñas que fose Asorey o escultor. A firma do contrato foi en 1947. Estipúlase que Asorey deberá facer un primeiro bosquexo en pequeno que deberá aprobar o comitente. Logo o escultor fará o modelo a gran tamaño para ser pasado ao material definitivo que será en madeira de castiñeiro, de 2,20 de altura sen a cruz. O presuposto será de 50.000 pts. Estableceuse tamén que a obra non puidese saír da Igrexa de Moιά.

*Así, genio y amor, te vió este nuestro
Don Francisco Asorey, forja nerviosa,
demiurgo, cual otro Dios del Génesis,
que trueca en hombres árboles y rocas.*

*El fue quien de la nada, del amorfo
venero forestal de esta Galicia
que bautizó Santiago Boanerges,
arrancó ese retrato de tu muerte.*

*De tu sueño, más bien, plácidamente
dormido en vertical lecho de asceta:
tronco sin ira y sol; en patetismo
nunca dan más de sí nuestras maderas.*



227. Portada do libro de Rabanal

4.6 OBRAS NON REALIZADAS



228. Na foto o alcalde de Padrón, Gala Murguía e Asorey

Falaremos a continuación dunha serie de proxectos escultóricos desta etapa que Asorey non chegou a realizar. Esta é unha constante na vida de Asorey. Ás veces por falta de tempo para asumir todos os encargos, outras porque o que o encarga finalmente non leva adiante o proxecto, moitas obras que Asorey proxectou non se levaron a cabo. Ímonos referir a tres: os monumentos a Rosalía de Castro para Padrón, unha Virxe do Carme para Pena de Ánimas do Porto da Coruña e o do futbolista Luís Otero para o Estadio de Riazor da Coruña.

Monumento a Rosalía en Padrón.

Temos referencias en prensa³⁰⁹ de que Asorey xa acomete un proxecto para un monumento a Rosalía na Coruña nos anos 20, pero segundo a crónica de Jaime Solá o seu proxecto non sae elixido. É probable que Asorey tamén presentase proxecto para o Monumento a Rosalía de Santiago, inaugurado en 1917 e feito finalmente polo escultor Francisco Clevilles e o arquitecto Isidro de Benito. Sabemos do interese do noso artista por facer un Monumento á grande poetisa galega e parece que a ocasión se fai propicia en torno aos anos 50, no que os emigrantes padroneses de Montevideo están dispostos a correr cos gastos. En relación á realización deste monumento temos esta foto na que Asorey foi retratado xunto ao alcalde de Padrón e a filla de Rosalía, Gala Murguía de Castro. Pero segundo nos comentou o seu fillo José Manuel, Asorey quería un proxecto ambicioso para tan ilustre galega e os cartos non chegaban polo que finalmente o artista declina o encargo e será un

³⁰⁹ Vida Gallega, 30-10-1924, crónica de Jaime Solá « concurrió Asorey con un boceto, era una cosa informe, confusa que nadie comprendía, Asorey tuvo que dar explicaciones:- esta es la superstición, la Santa Compañía, que va en la noche lunar por los caminos de la aldea. Aquí está el mochuelo, cantando agorero sobre un dolmen. Nosotros admirábamos el boceto pero no hallábamos en él el moucho, la Compañía ni casi ninguna de las cosas de que nos hablaba el artista. Este nos exponía un plan complejo, monumental, digno de Rosalía. Pero este plan estaba en el cerebro de Asorey sin que lograrse ponerlo en su maqueta. Asorey naturalmente no obtuvo del jurado la ejecución del monumento »

discípulo seu o que o acometa. A escultura foi inaugurada no Paseo do Espolón de Padrón en 1957.

Virxe do Carme para a Pena de ánimas do Porto da Coruña

Esta crónica do xornal ABC (28-6-1962) púxonos sobre a pista da obra:



UNA VIRGEN DEL MAR , PARA EL PUERTO. La instalación en el Museo Provincial del boceto de una Virgen del Carmen modelada por el escultor Francisco Asorey, ha reavivado una bella iniciativa, tan sentimental como artística, surgida aquí ya ya para tres lustros. Si la idea no fue del entonces comandante militar de Marina, don Angel Suances, lo cierto es que él la impulsó. Se abrió una suscripción entre las gentes del mar, se le encargó el boceto a Asorey y cuando ya iban recaudados varios miles de pesetas, falleció el contralmirante Suances y la iniciativa se esfumó totalmente. Ahora se descubre que el boceto real para el monumento no es el depositado en el museo por la Real Academia de Bellas artes de Nuestra Señora del Rosario, a quien fue donado recientemente por la familia del escultor, sino otro existente en el taller de Asorey. Boceto de espléndida factura, de traza característicamente “asoreyesca” que mide 3,30 metros de altura y es propiedad de la Comandancia de Marina de La Coruña, que pagó por él a su autor la cantidad, hoy irrisoria, de 15.000 pts. Este boceto va a ser traído a la capital y depositado, según se dice, en la escuela de Artes y Oficios, en donde podrá ser admirado por el público.

Tal como di o texto consérvase un bosquejo en escaiola de pequeno tamaño na Academia de Belas Artes do Rosario que se entregou con motivo do ingreso de Asorey na citada Academia, pero tamén outro de máis de 3 mtrs de alto [foto da esquerda] no vestíbulo da que é hoxe Escola de Artes Pablo Picasso da Coruña.

Monumento a Luís Otero

O entón alcalde da Coruña Alfonso Molina encarga a Asorey, entre outros, este proxecto. Del fala nesta entrevista da Voz de Galicia (6-4-1956):

CINCO MINUTOS DE CHARLA CON FRANCISCO ASOREY. Ayer paseó por La Coruña su recta personalidad celta el escultor cambadés don Francisco Asorey. Acudió a ruegos del alcalde D. Alfonso Molina y el presidente de la federación gallega de fútbol, don Federico Fernández Sar, dispuestos a encomendarle la construcción del monumento a Luis Otero en nuestro estadio...

-Que proyecta hacer?

-En general un monumento que sea un símbolo del deporte moderno, que es el fútbol. Y en él un perfil de Otero que es el motivo del monumento. Se instalará entre las columnas de la portada y el campo de entrenamiento.

- Tardará mucho?

- No creo. Quizá dentro de un año pueda estar inaugurado.

Al mismo tiempo Don Federico Sar nos habla de una interesante conversación sostenida por Asorey con el alcalde. Es probable que de manos de Asorey salgan el monumento a Rosalía y el monumento a la madre iniciativa del señor Molina...

- Hizo usted mucho dinero con la escultura?

-Me limito a vivir. Quizá pudiera haberlo hecho si yo fuese de otra manera.

- Cuanto le valió el monumento a Curros en la Coruña?

- 60.000 pts pero fue un año de trabajo.

- Que tiene ahora entre las manos?

- Dos cosas un busto de Cervantes para el ateneo de Montevideo y un monumento a Rosalía para Padrón.

- Cuantas obras tiene distribuidas por el mundo?

- Calcule unas 1.500,

- Y de ellas cual le dejó más satisfecho es?

- La Santa. Es un desnudo de mujer que está en Montevideo. Un desnudo de la abnegada mujer gallega, cuya anatomía está gastada por el trabajo...

- Y O Tesouro?

- También me dejó muy satisfecho, fue mi obra de más éxito popular... la compró Luca de tena por 10.000 pts.... Durante el movimiento cuando asaltaron ABC, fue trasladado al Ministerio de Agricultura y recuperada después por sus propietarios....

-La obra que mejor le pagaran?

- La del monumento que está en Madrid en el Retiro...

-Algún trabajo pendiente que le ilusione especialmente?

- una obra en madera policromada que me encargó Álvaro Gil para su chalet.

-Es usted de Santiago?

- No, aunque todo se lo deba a su ambiente. Yo nací en Cambados. A los nueve años, mi padre, observando mi afición por la talla y el dibujo, me envió a Barcelona, a los Salesianos. De ahí me fui a los 15 años de profesor a Bilbao. Luego a Madrid. Una vez de descanso, en Santiago, me enamoré... y me casé. Y ya no salí de Compostela.

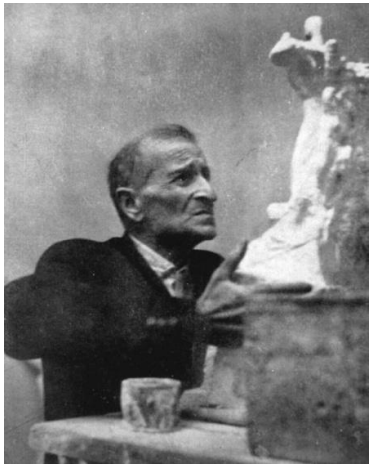
– Por suerte para los gallegos [remata o xornalista]

Nesta interesante e extensa entrevista fálase de moitos temas, o monumento a Luís Otero, outros proxectos de Alfonso Molina para A Coruña, as obras preferidas de Asorey, o valor das súas obras e inclusive unha testemuña excepcional na que comenta que marcha a Barcelona con 9 anos e a Barakaldo con 15, isto contradí as datas que aporta Otero Túniz e a estas alturas do traballo non sabemos cal dar por boa. Confiamos porén nos datos de Otero que coñeceu ben ao escultor.

O proxecto de Luís Otero, e outros que o alcalde tiña pensado, quedan abortados debido á morte de Alfonso Molina en 1958. Non obstante quedan unhas interesantes fotografías que á parte de mostrar a maqueta feita polo artista (e perdida) son un documento gráfico que mostran ao escultor pouco tempo antes de morrer (en 1960).



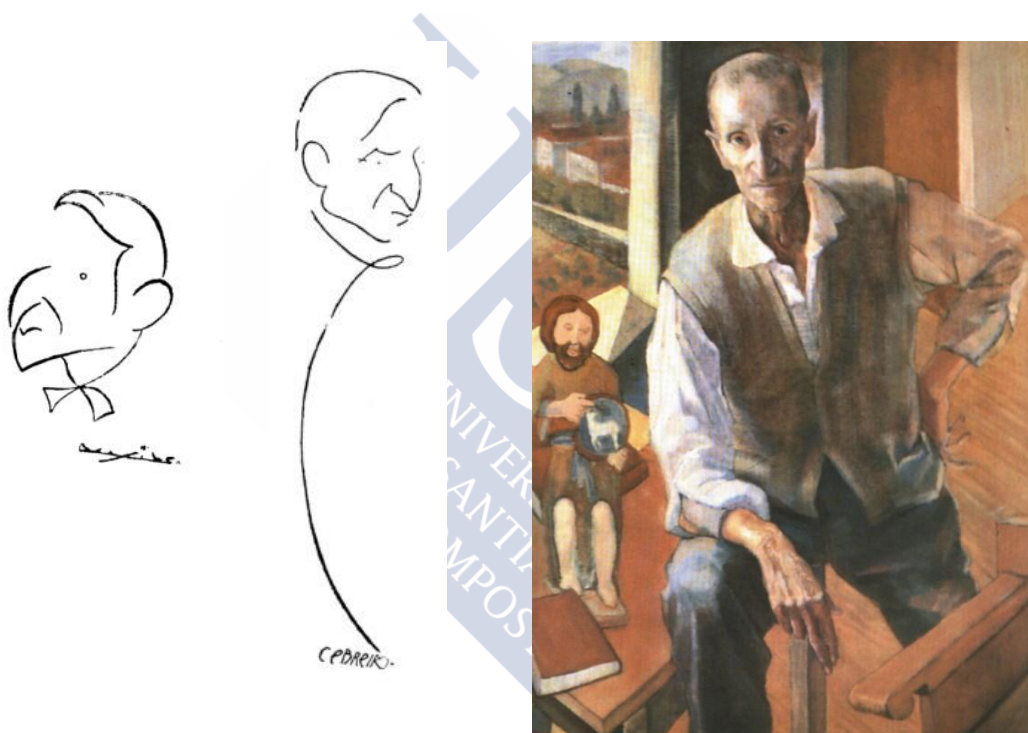
*229. Asorey fotografado xunto ao alcalde da Coruña [esq],
acompañado do seu fillo José Manuel Asorey (detrás del).
Foto facilitada pola RAG.*



4.7 OS RETRATOS DE ASOREY



Asorey foi retratado en numerosas ocasións, empezando polo retrato que lle fixo Juan Luis en Madrid en 1914, a ese seguiron os de Manuel Mesa, Camino ou o do escultor e discípulo José María Acuña [esq]. Tamén foron numerosas as caricaturas, algunhas tan certeiras como as de Carlos Maside e Álvaro Cebreiro. Pero de tódolos retratos pictóricos o de maior calidade ao meu xuízo é o que lle fixo o pintor Felipe Criado, gran admirador de Asorey.



Asorey aparece representado con gran naturalidade no seu taller de Sta Clara fronte a unha fiestra desde onde se ve unha fermosa vista de Compostela, a carón dunha mesa, un libro e unha figura que representa a un S. Xoán Bautista (co símbolo de cordeiro nas mans). Parece que foi Asorey o que se empeñou en que saíse esta imaxe no cadro, unha das moitas que tiña no seu estudo, porque S. Xoán era o precursor (coma el), segundo nos contou o propio Felipe Criado.

4.8 HOMENAXES EN VIDA

Como vemos a produción escultórica de Asorey nos anos posteriores á Guerra é enorme. O noso artista está considerado como o escultor galego por excelencia e cando se decide facer un monumento enseguida se pensa no seu nome. Isto é debido por un lado á calidade do seu traballo, á extensa traxectoria profesional que tiña e tamén ao seu dominio técnico e á capacidade que ten para desenvolver con éxito calquera encargo fose da envergadura que fose. Non resulta polo tanto estraño que o seu traballo se vexa recoñecido con numerosas distincións dentro e fóra de Galicia.

A proposta do arquitecto Antonio Palacios e os escultores Mariano Benlliure e Aniceto Marinas é nomeado membro correspondente da Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en 1940; a Academia de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario da Coruña faíno numerario en 1944 e a Real Academia Galega chámalo para cubrir a vacante de Armando Cotarelo en 1952, pero non chegará a tomar posesión (creo que por non facer o discurso) polo que a mesma Academia o nomea Membro de Honra xunto con Cabanillas en 1957. Novas homenaxes chegan ao cumprir os 70 anos e xubilarse da docencia na Facultade de Medicina e na Escola de Artes e Oficios.



Profesorado e alumnado da Universidade Compostelá aparecen fotografados diante do Monumento a S. Francisco con motivo da homenaxe a Asorey pola súa xubilación como profesor anatómico da Facultade de Medicina en 1959. Case

no centro pero un pouco á dereita vemos a Asorey, xunto a el, tamén na dereita o Catedrático de Anatomía e reitor da Universidade, Jorge Echeverri.



Na mesma homenaxe en marzo de 1959 e dentro da Facultade de Medicina, nunha das súas aulas, Asorey recibe unha placa conmemorativa de mans do decano Pedro Pena, ao seu lado Ángel Jorge Echeverri.



230. Xantar de homenaxe dos seus compañeiros da Escola de Artes e Oficios. De pé nun extremo (esq) aparece o seu fillo Paco, profesor de Baleirado na Escola, no outro extremo, tamén de pé, de dta a esq: Joaquín Acosta, o pintor López Garabal e Francisco López Carballo, fillo do pintor Juan Luis. Sentados de esq a dta: O pintor Roberto González del Blanco, Asorey, o director da escola, Ángel Robles, descoñecido, e Enrique Mayer.

O 2 de xullo de 1961 ás 11 da noite morre Asorey na súa casa do Campiño do Carme en Compostela, ao parecer dun infarto, seguramente unha complicación final da enfermidade respiratoria que padecía dende hai tempo por mor do traballo coas esculturas e as partículas que estas desprenden. Estaba acompañado da súa muller e de seus fillos. Foi atendido polo doutor Manuel Lourenzo Abella.

Contoume Javier Travieso que Asorey era gran afeccionado ao fútbol, gustáballe moito escoitar os partidos pola radio. Ese 2 de xullo era domingo e disputaban a final da “Copa del Generalísimo” o Real Madrid e o Atlético de Madrid. A súa agonía coincidiu co partido e di a xente que morreu contrariado por non saber quen gañara. A vida é así, traxicómica.

Luís Seoane dirá en Bos Aires:

Non foi unha figura persoalmente simpática para quen eramos máis xóvenes e non era tampouco para a nosa visión un home da nosa época, máis ben pareceu sempre un tallista da idade de ouro da escultura de Galicia, aínda que lle tivesen influído inquietudes posteriores. Na nosa iconoclástica atrevíámonos a murmurar das súas actitudes persoais, do seu egoísmo e a súa indiferenza cara outros escultores máis xóvenes –algún malogrado pola súa morte temperá como Eiroa- máis todo isto é preito miúdo á hora do seu pasamento e a súa obra fica en xeral como unha das máis logradas da Galicia Contemporánea³¹⁰

³¹⁰ Seoane, Luís: « Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane » en *Galicia Emigrante (1954-1971)*, Sada, A Coruña, edicións do Castro, 1989.

4.9 ENTERRO E HOMENAXES PÓSTUMAS



Conta Ramón Otero Túñez que foi el quen fixo as xestións ante o arcebispado e outras autoridades para que se permitise dar sepultura ó escultor no Panteón de Galegos Ilustres. Alí estaban xa Rosalía e Alfredo Brañas. Asorey será o único ilustre soterrado directamente no Panteón. O enterro tivo lugar o día 4 de xullo.

A capela ardente foi instalada na casa familiar do Campiño do Carme que está fronte ao convento de Sta Clara preto do seu taller. A prensa dá conta das numerosas chamadas e telegramas de pésame recibidos así como das personalidades que se achegaron: o Reitor da Universidade, Ángel Jorge Echeverri, o médico Ramón Baltar, o director da Escola de Artes e oficios, Joaquín Acosta, profesores deste Centro, o director da Escola de Mestría Industrial, Francisco López Carballo, o escritor Fermín Bouza Brey, o pintor Manuel López Garabal, o astrónomo Ramón María Aller... Na mañá do 4 de xullo tiveron lugar os funerais na Igrexa do Convento de S. Francisco. Pola tarde a partir das 7 e media iníciase o funeral na Igrexa de S. Domingos, así se conta no xornal

La Noche (5-7-1961):

Momentos después de las siete y media fue sacado el féretro de la casa mortuoria, a hombros de seis artistas que recibieron enseñanzas de Asorey. Eran, Antonio Saavedra Juan, José Cao Lata, Eduardo Parrado, José María Acuña, Arturo Brea y Joaquín Gil Armada. Una pequeña pausa y el alcalde de Santiago, D. Angel Porto Anido, a quien acompañaba la Excm. Corporación Municipal, colocó sobre el féretro la medalla al mérito artístico concedida a D. Francisco Asorey como Hijo adoptivo de la ciudad del Apóstol. Después de esto los artistas que portaban el féretro depositaron éste en la carroza fúnebre, que se puso en marcha por la calle de S. Roque y Ruedas en dirección a la Iglesia de Sto Domingo. Otros artistas portaban coronas de flores ofrendadas por la familia, Ayuntamientos de Santiago y Cambados, tierra natal de Asorey; corporaciones y amigos. Seguía la Rvda. Comunidad de S. Francisco presidida por el rector del convento de Santiago, Padre Mariano Cid, con el párroco de S. Miguel dos Agros, D. Bernardo Louro. A continuación marchaba la presidencia del duelo familiar, formada por el hermano del finado, don Manuel Asorey González; los sobrinos don Luis Gelpi Asorey; los sacerdotes don José Luis Daviña Asorey y don Isaac trigo Asorey; don Ramón Otero Túñez y el doctor don Manuel Lorenzo Abella.

Luego otras presidencias del duelo, una de las cuales la formaban el alcalde de Santiago, don Angel Porto Anido; el rector de la Universidad compostelana, don Angel Jorge Echeverri; el alcalde de Cambados don Andrés Iglesias González; el alcalde de Pontevedra, don José Filgueira Valverde y don Manuel Cabanillas, representando a la Diputación pontevedresa. En lugar destacado figuraban seguidamente la Real Academia Gallega de la Lengua representada por los académicos sres Yordi, Vales Villamarín, García Sabell, Iglesia Alvariño, Portela Pazos, Fraguas Fraguas, Pedret Casado, Chamoso Lamas y Naya (secretario); la Academia de Bellas Artes de La Coruña representada también por los académicos señores Bugallal y Seijo Rubio, entre otros que sentimos no recordar; el patronato Rosalía de Castro, con su presidente don José Mosquera Pérez y varios consejeros, entre ellos don Ramón Baltar, y otros miembros del mismo al que Asorey también pertenecía [...] Difícilmente podríamos ofrecer a los lectores una detallada relación de cuantas otras significadas personalidades han tomado parte en la fúnebre comitiva. Recordemos no obstante la presencia de [...] un grupo de artistas y pintores entre ellos Juan Luis López, Moragón, Criado, López Garabal, Folgar Lema y Villafínez; los escultores Castor Lata, Ángel Rodríguez, Rivas y Aldrey; Pontevedra y Cambados, tierra natal de Asorey, envió además de la representación oficial, otra formada por los íntimos amigos del finado, los sres. Isidoro Millán, don José Padín y don Pedro Velón González Pardo. Al llegar a la escalinata de Sto Domingo, se hicieron cargo del féretro personas de Pontevedra y Cambados muy ligadas a don Francisco Asorey, entre ellas un hijo del poeta don Ramón Cabanillas, que trasladaron a hombros los restos mortales hasta el sagrado recinto de la capilla de la iglesia de Sto Domingo en la que está el Panteón de Gallegos Ilustres [...] allí quedó depositado el cuerpo de don Francisco Asorey y allí dormirá el sueño eterno esta preclara figura del arte en Galicia.



A prensa dá conta tamén de que o corpo de Asorey foi amortallado cunha saba sobre a que se colocou un dos crucifixos da súa colección e que foi enterrado con el. Tamén se di que o pintor coruñés Quintás Goyanes fixo un apunte do rostro do escultor morto [esq] (publicouno Vida Gallega e consérvase o debuxo no Museo de Belas Artes da Coruña).

Insiste tamén a prensa que as últimas obras nas que o artista estaba traballando eran unha copia en pedra de “O Tesouro” para o matadoiro de Porriño, a tamaño maior que o orixinal e un Cristo en madeira de buxo para o Seminario de Lugo que foron rematados polos discípulos do seu taller pero nos que Asorey xa debeu de participar pouco.

A primeira homenaxe póstuma tivo lugar na vila de Cambados o 4 de outubro de 1961, festividade de S. Francisco. O acto celebrado no cine Avenida estivo presidido polo reitor da

Universidade compostelá Angel Jorge Echeverri, alí estaban tamén o alcalde de Cambados, Andrés Iglesias, o alcalde de Pontevedra, Filgueira Valverde, Manuel Cabanillas (irmán do poeta) representando á Deputación Provincial, o seu fillo José Manuel Asorey, Isidoro Millán e os profesores Rabanal e Otero Túñez.

Outra homenaxe celebrouse no Centro Gallego de Madrid o 9 de febreiro de 1962, coa asistencia do director do Museo do Prado Francisco-Javier Sánchez Cantón, pronunciáronse varias conferencias en torno á figura de Asorey: Carlos Martínez Barbeito falou de “Asorey en la escultura gallega”, Antonio Bonet Correa “Asorey en mis recuerdos”, Ramón Otero Túñez “Asorey, escultor de nuestro tiempo” e Ramón Cabanillas Álvarez “Asorey en la poesía de mi padre”.

Formou parte da homenaxe a Asorey a publicación dunha nova edición do libro de Otero Túñez, “El escultor Francisco Asorey” e a dedicatoria dunha rúa nas proximidades do taller de Sta Clara.

Por esas datas xa estaba constituída unha xunta de homenaxe ao escultor, promovida en gran medida por Ramón Otero Túñez pero na que tamén estaban, o reitor da Universidade, Echeverri, o novo alcalde de Santiago, López Carballo, Juan Gil Armada Marqués de Figueroa, Felipe Criado, o Padre Isorna, José Mosquera Pérez, Joaquín Gil Armada, Raimundo García “Borobó”, Antonio Fraguas... A xunta de homenaxe tiña intención de facer a Asorey unha triple homenaxe: erixir un monumento na praza situada diante da súa casa natal en Cambados, fundir en bronce o bosquexo do Cristo de Moia que se conservaba no taller, destinado a colocarse nun mausoleo situado na Igrexa en fronte doutro cos restos do escultor Ferreiro e tamén unha réplica en pedra de “O Tesouro” para ser colocada na entrada do parque da Ferradura de Santiago. A realización destes monumentos faríase cos cartos da subscripción popular que se estaba acometendo e que en decembro de 1963 era de 32.550 pts.

De todos eles só foi adiante o monumento na súa vila natal e grazas á disposición do seu discípulo José Cao Lata, emigrado en Londres, de onde veu expresamente para esculpir a obra, á participación de Joaquín Gil Armada que tamén fará a efígie de Asorey logo fundida en bronce e á doazón do bloque de pedra de seis toneladas que fixo o construtor Raimundo Vázquez. Pensouse en reproducir o Tesouro neste monumento pero finalmente optouse pola escultura de Naiciña, da que Filgueira Valverde conservaba o bosquexo en escaiola.



231. De esq a dta: Francisco Asorey (fillo), José Cao Lata (autor da réplica de naiciña), Ramón Otero Túñez e José Manuel Asorey (o fillo máis novo) retratados no taller de Sta Clara diante da Naiciña destinada ao monumento de Cambados. Foto: Familia Asorey



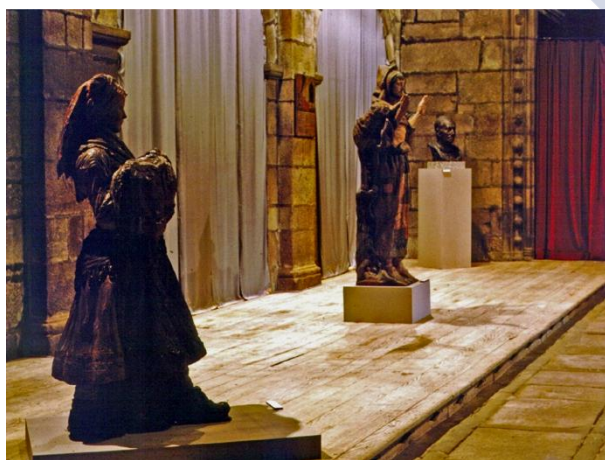
A inauguración oficial tivo lugar o 12 de outubro de 1965.

É posible recoñecer na foto dos actos de homenaxe á esquerda a Fermín Bouza-Brey (con lentes), un pouco á dereita ao fillo menor de Asorey e algo máis á dereita ao párroco de Cambados e detrás a Ramón Otero Túñez.



Na esquerda de costas, diante do monumento, Filgueira Valverde, diante no centro, Joaquín Gil Armada e á dereita a muller de Asorey, Jesusa Ferreiro Casal. O obra ten sobre un pedestal a réplica de Naiciña, a efixie en bronce de Asorey feita por Gil Armada, e gravados na pedra aparecen ASOREY e os versos de Cabanillas: SOUPECHE ETERNIZARTE, ABRINDO A PORTA SANTA, DA CATEDRAL DO ARTE.

Con motivo do 25 aniversario do pasamento (1986) organizouse unha importante exposición na Igrexa de S. Bieito de Fefiñáns por iniciativa da Concelleira de Cultura nese momento, Adela Leiro Lois que conseguiu reunir importantes obras do artista.



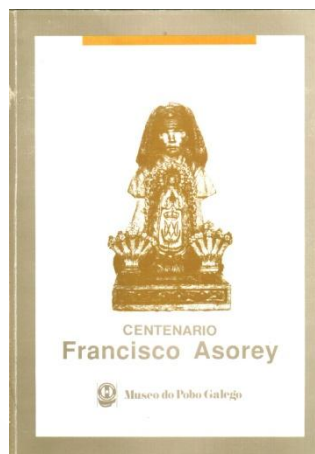
232. Exposición de 1986 na Igrexa de san Bieito de Fefiñáns

Tres anos máis tarde conmemorouse o centenario do seu nacemento (1989) e o Concello de Cambados e o Museo do Pobo

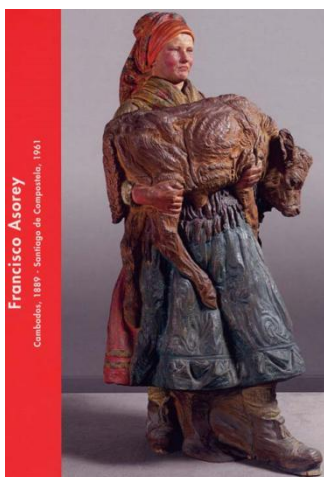
Galego (a onde foron as escaiolas e outros obxectos que había no obradoiro de Sta Clara depositadas pola familia), organizaron diversos actos. O taller de Sta Clara fora desmantelado en gran medida debido á apertura dunha nova rúa.



234. Homenaxe en Cambados en 1989, exposición na súa honra no Concello de Cambados. Aparecen na foto de esq a dta Joaquín Gil, Otero Túñez, o alcalde Santiago Tirado, e os dous fillos de Asorey.



233. Catálogo da exposición realizada no Museo do Pobo Galego de Santiago con motivo do centenario do nacemento. O catálogo incluía unha reedición (traducida ao galego) do libro de Ramón Otero Túñez de 1959-62 que estaba esgotado



235. Catálogo da exposición de 2011.

No ano 2011 conmemorouse o 50 aniversario da súa morte, deste xeito o Parlamento de Galicia declarou o 2011 como “Ano Asorey”. Con ese motivo os Concellos de Cambados e Santiago, a Consellería de Cultura, a Deputación Provincial de Pontevedra e outras entidades como o IES Francisco Asorey e Candea “Asociación de ensinantes do Salnés” estiveron realizando diferentes actividades. De todas elas destaca a exposición celebrada en Cambados (no Pazo de Torrado) e Santiago (Fundación Torrente Ballester) que tamén conseguiu xuntar importantes obras do escultor. No ano 2014 coincidindo co 125 aniversario do nacemento a familia do escultor organizou diversos actos de homenaxe entre eles unha exposición coa maior parte das obras da colección familiar.

Este estudo empezaba un 4 de marzo en Fefiñáns e remata na Igrexa do Convento de S. Domingos de Bonaval onde están soterrados dous amigos, Francisco Asorey e Ramón Cabanillas, un a carón do outro, en sinxelas sepulturas de austeridade franciscana. Dous homes humildes que fixeron obras grandes.









5- CONCLUSIONES

A traxectoria artística de Asorey

Francisco Asorey e Ramón Cabanillas representan dúas traxectorias artísticas paralelas. Con 13 anos de diferenza os dous nacen a finais do s. XIX, un período histórico de tránsito, de xeito que xa non son homes do XIX pero non pertencerán totalmente á modernidade do s. XX. Trátase dunha xeración bisagra que pecha o s. XIX e contribúe á formación das novas ideas do XX. Os dous artistas representan tamén o rexurdir dunha nova etapa de esplendor despois de anos desertos. Cabanillas foi chamado *o poeta arelado* (ansiado) que tralo esplendor poético do rexurdimento con Rosalía, Curros e Pondal, leva á poesía galega a un novo esplendor e sen rachar cos sinais de identidade deses poetas, senón integrándoos na súa poesía: os versos combativos de Curros, o lirismo de Rosalía e os mitos célticos de Pondal. Tamén na escultura galega se viviran anos de escaseza. Tralo esplendor do barroco e o neoclasicismo con nomes como Moure, Mateo de Prado, Gambino ou Ferreiro pasamos no s. XIX á escultura anecdótica de Brocos. Soubo ver esta realidade Cabanillas cando no seu poema *A Asorey* escribe: « *Bendito ti que soio, na noite escurecida/ forxando a chave de ouro dende Mateu perdida ...*³¹¹ ». Asorey descubre a chave de ouro que abre *a Porta Santa da Catedral do arte*, e faino precisamente un imaxineiro, que recollerá toda a esplendorosa tradición escultórica en madeira dos ss. XVII e XVIII. Porque Asorey foi fundamentalmente un imaxineiro, que fará algunhas das súas mellores obras en madeira policromada.

Cos Salesianos de Sarriá aprende o oficio de imaxineiro e toma contacto co estilo modernista-simbolista, como fará tamén Cabanillas en Cuba. Porque Asorey, Cabanillas, Díaz Baliño, Bujados, Carlos Sobrino... e o mesmo Castelao pertencen á xeración de artistas galegos influídos polo modernismo. A predilección deste estilo artístico pola liña converte a caricatura nunha disciplina de prestixio. O caricaturista galego por excelencia foi Castelao pero tivemos tamén escultores da caricatura como Bonome e por suposto Asorey, que tamén neste campo foi un pioneiro. Nos anos madrileños (de 1909 a 1919), quizais animado polo éxito dos Salóns de Humoristas que viña organizando José Francés, realiza numerosas esculturas deste xénero: *Cabaleiros Negros*, *Lo Jondo*, *Rezo de Beatas*, *Volta do enterro...* e

³¹¹ Cabanillas, 2009: 794

probablemente outras que se perderon. Nestes anos pasaba o inverno en Madrid e viña a Galicia, a Santiago, a casa dunha irmá, no verán. E xa empeza a verse na súa obra a influencia compostelá. Rodin foi outro referente nestes anos. Todos os escultores do ambiente madrileño imitaban ao escultor francés, en parte porque o público tamén o pedía e así vense ducias de esculturas de bases informes das que saen os retratos. Pero ao noso inqueda escultor non lle gusta o que ve e empeza a investigar, na busca dun camiño propio.

Nas súas viaxes estivais a Santiago fica admirado da escultura compostelá e dunha rapaza alta de longas trenzas louras. Na Exposición Rexional Galega de 1917, xúntanse os nomes máis significativos da arte galega deses anos. Asorey expón dous grupos de obras, as caricaturas, como *Cabaleiros negros* ou *Rezo de Beatas*, feitas con anterioridade, e as novas obras coas que está investigando como *Mater* ou *Charitas*. Semella que o lle preocupa agora xa non é a liña senón a forma, e destas reflexións nacerá dous anos despois a escultura de *Picariña*, a dicir de Castelao, a primeira escultura galega. En 1919 casa con Jesusa Ferreiro e instálase definitivamente en Santiago. Asorey, escultor galego, atopa o seu camiño.

Nos anos vinte preséntase en numerosas ocasións ás Exposicións nacionais celebradas en Madrid. As obras que presenta teñen un carácter máis persoal, non son obras destinadas aos encargos que teñen que adaptarse ao gusto do comitente. Pola contra son traballos onde o artista debe demostrar a súa capacidade³¹². En anos sucesivos, as súas obras van escalando posicións e o autor facéndose coñecido, ata que en 1926 se lle dá a primeira medalla polo *San Francisco*. É a máis alta distinción da arte oficial e Asorey figura entón como un dos artistas españois de primeiro nivel. Quizais se vivise en Madrid e respirase o aire viciado da arte oficial isto acabaría influíndo sobre a calidade da obra, pero Asorey sigue en Galicia, no seu humilde taller, lonxe das “intrigas” da corte e traballando arreo e os anos 30 volven ser unha década de ouro para as súas obras.

Nos anos vinte agromou o movemento nacionalista en Galicia e Asorey estivo presente en moitas das súas manifestacións: adscríbese ás *Irmandades da Fala*, participa na Asemblea de Monforte, ingresa no *Seminario de Estudos galegos*... as obras en madeira destes anos, presentadas ás Exposicións madrileñas, reflicten o ideario nacionalista. A prensa

³¹² Pese a que a capacidade non era sempre o máis valorado polo xurado, moi pendente dos “recomendados”

nacionalista desfaiše en eloxios³¹³, é o *escultor da raza*. Nesas obras investiga cunha nova policromía, o imaxineiro vai deixar de usar o estuco que oculta a madeira das imaxes. A nova técnica está máis próxima ao procedemento de traballo por talla directa da nova arte contemporánea. A policromía deixa ver o traballo da madeira, e sen abandonar o método tradicional de bosquejo en barro e escaiola e o sistema de puntos, o acabado final dáse directamente sobre a madeira.

Os trunfos artísticos dos anos vinte foron para a escultura en madeira policromada, os anos 30 Asorey traballará sobre todo en pedra. Son anos de encargo de grandes monumentos. De entre todos destacan dous: o *Monumento a San Francisco*, para Santiago, o *Monumento a Curros* para A Coruña. O noso escultor fai dúas obras en certa medida contrapostas. O San Francisco vai estar situado fronte a un convento, na cidade na que todos rezan. Curros vai para uns xardíns, onde pasea e se “enseña” a burguesía coruñesa. San Francisco é unha obra chea de misticismo, “o pobriño” abre os brazos pero pecha a mirada sobre si mesmo, todo humildade e recollemento. Curros móstrase arrogante, case fachendoso, é o poeta da *lira torva que como un coitelo fera, como un tronido rouca*. Os dous monumentos hai que lelos de abaixo arriba e os dous teñen referencias ao Pórtico da Gloria, a obra mestra que está presente en case todas as súas obras. *Allí aprendí mi arte*, confesa Asorey nunha entrevista³¹⁴.

Coa chegada da República os medios nacionalistas céntranse na política. O obxectivo é conseguir un Estatuto de Autonomía para Galicia, a cultura pasa un pouco a segundo plano. Diminúen as mencións a Asorey na prensa nacionalista, *A Nosa Terra* nin sequera menciona ao artista na inauguración do Monumento a Curros ao que asistiu o Presidente da República. Porén os compañeiros nacionalistas pensan nel para levantar senllos monumentos a Valle-Inclán e Villar Ponte, mortos recentemente. O inicio da Guerra Civil impediuno.

Asorey coñeceu de primeira man a represión franquista, dous grandes amigos seus foron *paseados*, Camilo Díaz Baliño e Ánxel Casal. El mesmo tivo medo e pensou en agocharse en casa dunha prima. A Guerra rompeu moitas cousas pero o seu prestixio como escultor segue en pé, e as novas autoridades franquistas vanlle facer varios encargos. Non está neles o mellor Asorey, son obras de segunda fila, onde se ve o ideario franquista, pero sen moita convicción. Son anos tamén de moitos encargos relixiosos e de particulares, e dos

³¹³ Véxase *A Nosa Terra*, Nós ou Galicia de Vigo

³¹⁴ Revista Vida Gallega, abril de 1928

emigrantes galegos en América, onde tiña unha fama consolidada. Os honores acumúlanse: membro correspondente das academias de Belas Artes de San Fernando e da Academia Galega de Belas Artes, membro de honra da Real Academia Galega... é considerado o mellor escultor galego do s. XX, enterrado directamente no Panteón de Galegos Ilustres. Pero trala súa morte a súa figura vaise esquecendo, para os novos escultores galegos, o referente é Eiroa, non Asorey. Só atopamos certas referencias á súa obra nun escultor cambadés: Francisco Leiro, neto dun tallista que tratou a Asorey, e que continúa en certa medida o oficio familiar facendo tamén escultura en madeira, e policromada.

Asorey e a crítica do seu tempo

Francisco Asorey acadou gran fama en vida e a crítica tratouno case sempre con bastante magnanimidade. Se os artistas catalás e vascos miraban especialmente cara a París, os artistas galegos estaban especialmente pendentes do ambiente madrileño. Expoñían na capital, concorrián as Exposicións Nacionais, algúns como Lloréns ou Sotomayor residían alí... Entre os críticos de arte que traballan na capital na etapa anterior á Guerra e que máis atención dedican á arte galega, atopamos a José Francés, Antonio Méndez Casal e a Estévez Ortega.

José Francés ademais de crítico de arte, foi periodista, novelista, tradutor e dramaturgo. Colaborou asiduamente na revista *La Esfera*, onde asinaba ás veces co pseudónimo de Silvio Lago (o personaxe de *La Quimera* de E. Pardo Bazán). Escribiu os dez volumes de *El año artístico* que se publicaron entre 1915 e 1925-26 onde se daba conta da vida artística nacional. Organizou durante varios anos os Salóns de Humoristas, onde expuxeron en varias ocasións Asorey e Castelao. Asorey debeu ter certa amizade con el nos anos que vivía en Madrid xa que lle regalou unha escaiola dedicada que en principio se pensou que era un retrato do propio José Francés. O crítico Gaya Nuño dedícalle estas palabras nas que dá unha de cal e outra de area:

Se convertirá en crítico indiscutible -al menos por espacio de bastantes lustros- de la vida artística española [...] No fue desdeñable la labor de este hombre, a pesar de toda la vasta suma de caciquismos en que interviniera hasta sus más avanzados años³¹⁵

José Francés prestou bastante atención aos artistas galegos, aos que axudou a coñecer en Madrid, de feito el e a condesa de Pardo Bazán foron os que pronunciaron o discurso de inauguración da Exposición rexional galega da Coruña en 1917. Foi quizais o máximo defensor do rexionalismo na arte en España e defendeu a existencia dunha escola artística galega. Para Asorey tivo sempre palabras de eloxio como mostra este fragmento:

Asorey es en la alborada triunfal de nuestra escultura moderna, el estatuario descendiente del Mateo compostelano, donde, como en el Cid las gestas de Castilla, se ha dado nombre a Dios sabe qué número de anónimos animadores de la piedra en Galicia. Será además, cuando las miopías de Tribunales y Jurados se compren gafas de rutina, uno de los exponentes del arte europeo de nuestro siglo.

Asorey, tosco de persona, huraño de palabra y repleto, sin embargo, de esa jocundidad maliciosa y rijosa que es una de las razones positivas de los gallegos, emplea en sus comienzos la calidad de fruto desgajado hoy de la escultura románica pretérita en hacer sátiras contra el ambiente levítico de Santiago. Expone en los Salones de Humoristas figuras sueltas o contubernios de beatas y clérigos. Incluso se atreve, irreverente – la irreverencia burlona y creyente en el fondo de toda Galicia –, con el propio Apostol matamoros y sostiene obispos.

Pero eso no ha de ser el aspecto definitivo de Asorey. De los humorismos plásticos ha de pasar á las intepretaciones humanas, a la expresión de la mujer gallega. Hijo de su época y producto afortunado de la ancestral ejemplaridad. Asorey coge grandes trozos de madera del país – castaños, robles, encinas – y talla en ritmos y reposos austeros las mociñas, las maiciñas, las hembras encorvadas sobre la tierra ó implorantes del mar. Policroma estas estatuas que no dependen de heroísmos ni paganías remotas. Les da el color, además de la forma, y las envía á los bazares de escayola que suelen ser las secciones de Escultura en toda Exposición Nacional. Inevitablemente, no se ven. Hace falta amar al pueblo con aquel amor que pedía Dostoievski a los intelectuales rusos, y hace falta haberse acurrucado como un mendigo de idealismo muchas horas antes el Portico de la Gloria para comprender lo que representa esta vigorosa afirmación escultórica en el arte actual que impone, como un procreador de puros racialismos, Francisco Asorey³¹⁶.

Antonio Méndez Casal foi un crítico de arte nacido en Monforte de Lemos pero residente en Madrid. Escribiu nas páxinas da revista vinculada ao ABC, *Blanco y Negro* e tamén en *La Esfera*, sempre cun ton conservador. Como José Francés tamén defende a existencia dunha escola artística galega diferenciada³¹⁷. Nunha das súas críticas dedícalle a Asorey estas palabras:

Otro artista notable, cuyo enlace con Santiago es grande, artista que sabe ahondar muy reciamente en el estudio de nuestros campesinos, es el escultor Francisco Asorey. En este

³¹⁵ Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1975, pax. 308

³¹⁶ Francés, José, « Cuatro artistas Gallegos », El año artístico 1923, Madrid, 1923

³¹⁷ Foi discípulo de Mariano Tito Vázquez e tamén chegou a falar incluso dunha escola pictórica compostelá.

imaginero se reúnen hermosas cualidades. Parece el heredero de los anónimos escultores en piedra, que a partir del pórtico de la Gloria, fueron decorando siglo tras siglo, la Catedral compostelana. De ellos ha recogido el fiero acento, y la energía de la línea, y ha desechado los defectos graves. Al propio tiempo, Asorey se ha enterado a su modo de cuanto se ha hecho en Grecia y Roma, sin olvidar los clásicos del Renacimiento, y ya recorrido el histórico mundo del arte, comienza a interpretar las rudas fisonomías campesinas.

Recuerdo a este propósito mis ya lejanos días de estudiante que no estudio, de la Universidad Compostelana. Mi naciente afición al arte, me hacía contemplar detallada y lentamente la vida en torno. Y un mercado en Santa Susana era campo abundante de estudio del campesino. Caras rudas y acusadas, tenían en mi un silencioso contemplador, que mentalmente iba contando, midiendo las pinceladas o los golpes de gubia con que podía expresarse una cabeza. Tipos sin desbastar, que semejaban esculturas apenas iniciadas en taller de imaginero, abundaban extraordinariamente. Y sin embargo, muchas fiestas de ese tipo, ofrecían un conjunto imponente y del más alto interés cuando estaban animadas por unos ojos de mirar profundo e inteligente. Mas yo me limité a contemplar el espectáculo en la vida sin recogerlo plásticamente. Cuando he visto las obras de Asorey, recordé mis horas de silencioso observar, y admiré la labor certera y altamente expresiva de este joven escultor. Hoy, el arte de Asorey ocupa un lugar preferente dentro de nuestra escultura contemporánea³¹⁸.

Outro crítico madrileño, Enrique Estevez Ortega, sobriño de José Francés, escribe un libro en 1930 titulado «Arte Gallego», o primeiro que saibamos destas características. Nel fala de tres escultores galegos, «o ABC da escultura galega»: Asorey, Bonome e Compostela. Móvese nos mesmos parámetros do formalismo rexionalista dos outros dous autores que comentamos e referíndose a *Santa* escribe o seguinte:

No es *Santa* un desnudo académico, ni una mujer escultural en el sentido de perfección venusina convencional de los que seducen a los escultores. Es una moza deformada por el trabajo y el desaliño, que no conoce el corsé y que el campo la tonificó la [sic] dio esa brava arrogancia, esa ufanía placentera que ofrece... y que asusta a los que gustan de la anacrónica mujercita que se repite a lo largo de todos los desnudos de todos los escultores de todos los países. [...] ¿Se llegará a considerar algún día a *Santa* como uno de los hitos de la evolución de la escultura contemporánea?

Vemos por estes fragmentos como Asorey resulta sempre ben tratado entre a crítica madrileña máis conservadora. O mesmo acontece nos ambientes nacionalistas por motivos ben distintos. Asorey era un dos seus, «o escultor da raza» un dos puntais da nova arte galega. Numerosos artigos sen nome ou asinados por Castelao, Risco, Cabanillas, Vitor Casas... eloxian a obra do escultor nas páxinas de *Nós*, *A Nosa Terra* ou o xornal *Galicia* de Valentín Paz Andrade. Ou fan críticas furibundas contra os xurados madrileños por non premiar a obra de Asorey, acusándoos de centralistas.

³¹⁸ Méndez Casal, Antonio, «Galicia y su arte contemporáneo», Conferencia leída en la Exposición regional de arte gallego, celebrada en Santiago en el mes de julio de 1923, Santiago, tipografía el Eco Franciscano, 1923 aparece en López Vázquez, 2006, cd-rom con documentación anexa, pax. 52

En torno a 1923 o panorama artístico galego empezaba a moverse. A raíz da Exposición da Coruña do ano 1923 un grupo de artistas novos, influídos pola arte das vangardas, empezaron a poñer de relevo que o ideal rexionalista-nacionalista estaba superado e que centrando a atención nos contidos literarios ou simbólicos da obra e na descrición realista dos detalles o que se estaba a facer era esquecer o substancial da obra de arte. Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro, escribiron en 1922 o manifesto « Máis Alá » feito ao xeito dos manifestos das vangardas e referíndose fundamentalmente á arte escrita, pero que terá consecuencias tamén nas artes plásticas. Nese texto botan contra « os vellos » que non son « *os que escribiron fai moitos anos –aqueles son os devanceiros. Os vellos son os que escriben hoxe como si vivisen no antonte dos séculos* »³¹⁹. No ano 1923 empeza a editarse na Coruña a revista Alfar, é fundamentalmente literaria pero tamén ten artigos dedicados ás artes plásticas. Nace por impulso do cónsul uruguaio na cidade da Coruña, Julio Casal e está moi influída polas vangardas europeas, especialmente a surrealista. Supuxo unha vía de contacto entre a cultura española, galega e americana nun momento de forte emigración ultramarina. Nela publicouse o artigo de Ángel Ferrant, « O rexionalismo na arte » no que este escribe que « *es muy actual la tendencia a estimar como valor primordial en la obra el acento de raza; inclinación decadente que determina un perjuicio privativo de emotividades propias y que conduce a la atrofia del sentimiento original* »³²⁰. Os camiños da arte galega empezaban a discorrer por outras vías, unha máis “universalista”, moi influída polas vangardas históricas, especialmente o surrealismo. Aí están pintores como Granell e Urbano Lugrís así como os membros do grupo Alfar, Ferrant, Huici, Fernández Mazas... Outro camiño será máis “enxebriista” recollen a influencia vangardista pero seguen tendo moitos puntos en común coa estética rexionalista, á que porén critican. Son « os renovadores »: Maside, Colmeiro, Torres, Souto, Laxeiro... « *iniciadores de la ruptura regionalista, poética contra la que se rebelaron. Sin romper, en ningún caso, con la tradición realista y auspiciando un nuevo primitivismo entroncado en la antropología gallega, aportan una versión original y sintética del expresionismo, reconocido, de manera inconfundible, como lenguaje singular gallego* »³²¹.

³¹⁹ Manifesto *Máis alá*, 1922 , aparece en López Vázquez, 2006, cd-rom anexo con documentación , pax. 26.

³²⁰ Ferrant, Ángel, « El Regionalismo en el arte », en Alfar, 1923 aparece en aparece en López Vázquez, 2006, cd-rom anexo con documentación , pax. 102.

³²¹ Castro, 1992: 119

Francisco Fernández del Riego e Ricardo Carballo Calero gaban a esta nova xeración de artistas galegos que se consolida fundamentalmente nos anos 30. Consideran que artistas como Castelao ou Asorey quizais chegaron xa ao cume das súas carreiras e resulta difícil que se superen a si mesmos.

Tamén resulta interesante analizar os medios de prensa da emigración galega en América que daban puntual información da actualidade xeral de Galicia e tamén da actualidade artística e literaria. Teñen especial importancia antes da Guerra Civil os medios de Bos Aires, La Habana e Montevideo e trala Guerra aparecen outros en México e Venezuela. *Céltiga* foi unha « *revista de Arte, crítica, literatura y Actualidades* » das máis destacadas pola súa calidade, das publicadas en América para a colectividade galega. Publicada entre 1924 e 1932, era de orientación galeguista e nela publicaron as plumas máis destacadas da intelectualidade galega. Eduardo Blanco-Amor, Eliseo Pulpeiro e Ramón Suárez Picallo foron os directores literarios dunha publicación pola que pasaron: Castelao, Maside, Suárez Couto...

A crítica da prensa americana foi sempre moi benevolente con Asorey como mostra a continuación este fragmento dunha crónica que escribe Blanco Torres en 1926. Roberto Blanco Torres era colaborador habitual de *A Nosa Terra*, *El Sol* e xefe de redacción de *El Pueblo Gallego* de Vigo. Escribe tamén habitualmente para *Céltiga* en numerosos artigos sobre arte coma este no que insiste na denominación de « Escultor de la raza » coa que titula o artigo e dedícalle estas palabras a Asorey e ao seu *S. Francisco*:

En el actual renacimiento artístico de Galicia, que con motivo justificado está sorprendiendo a toda España, ocupa uno de los puestos más eminentes el escultor Francisco Asorey [...] En la Exposición Nacional de Bellas Artes que acaba de celebrarse, el gran imaginero gallego obtuvo una primera medalla con la obra San Francisco de Asís, una talla de madera que fue la admiración del público y la sorpresa, un poco desorientada, de la crítica artística [...] Escapa a la observación, a través de la fotografía, la sugestión profunda del “pobrecito” de Asís con su ademán de inmensa piedad, como una luz radiante de ternura que se abrasa a sí misma, con su escualidez humilde y sus harapos corcusidos, y sobre todo, con su mirada de inefable dulzura en que asoma el alma que se acerca a todas las cosas - ¡hermano viento, hermano pájaro, hermano lobo!- con una caricia de amor y un tesoro de misericordia divina³²².

Outro escritor habitual da prensa americana é Eduardo Blanco Amor que foi codirector da revista *Céltiga*, ademais de colaborar co xornal bonaerense *La Nación* e co xornal vigués *Galicia*. Nesta ocasión trátase dun artigo para a *Revista do centro gallego de Montevideo*, titulado « *Divagación y paráfrasis sobre el escultor Francisco Asorey* »:

³²² Blanco Torres, Roberto, « Asorey, el escultor de la raza », en *Céltiga*, nº 37-38, 1926, pax. 14.

El nombre de Asorey adquirió en poco tiempo una resonancia desconocida y sorprendente en un artista, que no tenía en su favor largas residencias en la corte, aventajados cursos académicos ni padronazgos políticos. Sus obras ingresaron pronto en el Museo de arte Moderno. Con “San Francisco” y “Santa Mujer Gallega”, obtiene en el pasado certamen la más alta recompensa que España acuerda a sus artistas. El consenso de la opinión refrendó la decisión oficial. La crítica le señaló como un restaurador y un innovador a la vez. Los tratadistas extranjeros empiezan a incluirlo en sus volúmenes de estudios universales, y Galicia le respeta y estima como uno de sus más convictos exaltadores, al que debe la tácita instauración de una escuela autóctona, sin mezcolanzas, que cuenta ya con excelentes adeptos. Con Asorey se concreta y resume un pasado ilustre y se abre un nuevo itinerario. En el que se rompe la habitual y triste deserción de los artistas regionales, que siempre creyeron indispensable vivir en Madrid. Los éxitos no le envanecieron y nada ni nadie pudo arrancarle de Compostela³²³ [...].

Rematamos coa prensa americana facendo mención a outra cabeceira de gran importancia na prensa galega da emigración en Cuba: *Eco de Galicia*, Subtitulada “Revista ilustrada y de información de la colonia gallega en Cuba”, contou con moitos e moi importantes colaboradores (Lesta Meis, Blanco Torres, M. Murguía, Victoriano Taibo, R. del Valle-Inclán, Filgueira Valverde, entre outros). Nun artigo de 1924, publicado en relación á Exposición Nacional e a obtención da segunda medalla titula o artigo deste xeito: « *Galicia de triunfo en triunfo* » e subtitula o artigo: « *Asorey, el magnífico, alcanza un ruidoso triunfo* » o que dá idea de como continúa o artigo no que se celebra o triunfo de Asorey pero tamén se lle reprocha que si se fixera ver máis por Madrid, podería quizais haber alcanzado a primeira medalla.

Dende América outro emigrado galego en Bos Aires exerce a crítica de arte. Luís Seone crítico e artista escribe numerosas crónicas sobre a arte galega. Porén a súa simpatía vai para os chamados « os novos », Asorey é visto como un escultor doutra época. Defensor do nacionalismo artístico e do galeguismo, « *critica duramente a los artistas gallegos de la generación anterior, el entonces joven Seoane los acusa de ser antipopulares por anecdóticos y tipistas. Es por eso que reivindica la esencia popular para los pintores de su generación y cita como ejemplos a Carlos Maside o a Manuel Colmeiro*³²⁴ ». Porén no momento do pasamento de Asorey escribe un artigo en honra súa no que pon de relevo a distancia que os separa pero no que reconece a súa valía artística:

Asorey realizou numerosos monumentos, que aínda sendo os mellores de cantos se ergueron este século en Galicia, non atinxen unidade entre a súa arquitectura e as figuras que o

³²³ Blanco Amor, Eduardo, « Divagación y paráfrasis sobre el escultor Francisco Asorey », *Revista del Centro Gallego de Montevideo*, nº 150, 1929, pax. 22

³²⁴ Castro, 1992: 111.

fundamentan e decoran. É nas figuras, por si mesmas, onde se concreta o xenio de Asorey, a súa capacidade de escultor, e establécese a fonda unidade que lograba tanto da pedra como da madeira das súas figuras exentas. Unha xoia é a súa « Naiciña » e outra a súa ofrédante a San Ramón, na mestura de románico de alma e barroco co que están logradas. Aquel nu de «A Santa », so distraído polo xugo, as cordas, a vara de guiar o gando e as grandes arre [sic] do rostro, está vestido pola severidade da actitude da muller, pola dignidade do seu corpo sugrido, pola súa altivez xurdida do común. Nel descóbrese o pensamento verdadeiro de Asorey, o que nos fixo respecta-lo sempre anque persoalmente mantivese actitudes antipáticas.[...] Como todo gran artista fecundo deixa unha obra de calidade desigual, pero algunhas das súas esculturas, contan como das máis importantes de Europa dos seus anos de madurez, e en Galicia como unha das máis notábes obras da arte galega dos últimos séculos³²⁵.

Rematamos este repaso pola crítica no tempo de Asorey facendo referencia a unha obra publicada en 1959 (dous anos antes de morrer Asorey) por Juan Antonio Gaya Nuño na que analiza o panorama da escultura española contemporánea. Nesta obra considera a Mariano Benlliure un escultor do s. XIX, critica o excesivo detalle das súas obras. Fala de que está en marcha un renacemento da escultura hispánica. A transición a ese renacemento estaría nas figuras de Mogrovejo, Llimona e Inurria, a partir de aí iníciase o renacemento catalán, castellano e vasco. Galicia non se menciona. Dos escultores catalás párase en Clará e Casanovas, remarca o carácter clasicista, estes escultores miran cara Grecia. Dos castelás párase en Julio Antonio, Victorio Macho, Emiliano Barral, Juan Cristobal e Quintín de Torre, cuxas esculturas etiqueta de realistas, pero non o realismo « de rigurosillo pormenor » da escultura da Restauración. E cita a Asorey entre estes escultores castelás. Dedícalle estas liñas:

Es natural que en las comarcas extremas de España triunfase la lucha de la madera contra la gubia, particularmente en Galicia. Francisco Asorey (Cambados, Pontevedra, 1889) habíase dado a conocer ventajosamente por una escultura muy barroca, muy gallega, muy retorcida y encendida, mediante su *Santa Gallega*, su *Naiciña*, y su *Tesoro*, tesoro que era el de un ternerrillo conducido al mercado. Pero todas estas obras, a las que perjudicaba su exceso de anécdota y de precisión de comentarios literarios, resultaron muy superadas cuando su autor presentó a la Exposición Nacional de 1926 la que ha resultado su mejor obra: un San Francisco de Asís, talla en madera policromada, versión sobrecogedora y originalísima del poverello abriendo los brazos ,y, « tras el que tiene corazón de lis », su hermano, el lobo³²⁶.

Vemos polo tanto que Asorey acadou en vida fama e recoñecemento, algún relatos que del se contan e que se repiten insistentemente en moitas crónicas, case adquieren o carácter de lendarios, como a historia de que sendo neno baixa a buscar a un pozo as ferramentas que lle

³²⁵ Seoane, Luís « O escultor Asorey con motivo do seu pasamento » en *Galicia Emigrante (1954-1971)*, Sada, A Coruña, edicións do Castro,1989.

³²⁶ Gaya Nuño, Juan Antonio, *Escultura Contemporánea*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1957, paxs. 76-77.

tira seu pai, demostrando así o inquebrantable da súa vocación. Deste xeito estase creando un personaxe que transcende a realidade do propio escultor. Por toda Galicia, e na prolongación a América a través da emigración, Asorey é considerado a nivel popular como o escultor galego por antonomasia. A etiqueta de *Escultor da Raza* non fai senón salientar esta realidade e facer máis grande a súa fama. Corroboran estas afirmacións o impacto que tivo na prensa a súa morte en 1961 e toda a serie de homenaxes que seguiron. É un autor do que xa en vida un catedrático de universidade como é Otero Tüñez lle dedica unha completa monografía sobre a súa obra. E é o primeiro “ilustre” que é soterrado directamente no Panteón Galego de San Domingos de Bonaval. Porén destaca o contraste entre esta popularidade que tivo en vida e o esquecemento que sufriu despois de morto, e tardarase 25 anos en facer unha retrospectiva da súa obra, na súa vila natal e con motivo do 25 aniversario do pasamento.

A xeración Nós e Os Novos ou renovadores

Asorey, Castelao, Cabanillas, Risco, Otero Pedrayo naceron no último terzo do s. XIX. Coa excepción de Carlos Maside que naceu en 1897, Manuel Torres, Colmeiro, Arturo Souto, Laxeiro e Seoane naceron xa nos primeiros anos do s. XX. O concepto de xeración é un pouco controvertido pero está claro que nacer nun momento ou outro impón uns modos de ver e de pensar diferentes. Diferenzas que a miúdo son remarcadas polos máis novos como medio de afirmar a súa identidade en contraposición ao anterior. Intentaremos ver nas liñas que seguen que aspectos uniron e separaron a estes dous grupos de artistas.

A xeración Nós vive baixo influencia da arte modernista que como xa recalcamos no primeiro capítulo deste traballo é moderna e decadente a un tempo, mira cara o novo século pero baseándose en gran medida na arte do anterior. O modernismo é parello á arte simbolista que tanto tivo que ver na renovación da arte e a literatura de fin de século. “Desvelar o que a natureza esconde” é a máxima simbolista que seguirá a arte das vangardas. Os homes de Nós coñeceron a arte das vangardas, algún deles como Risco e Castelao con gran profundidade, pero non formaba parte do seu sentir usar esa nova linguaxe. E ao meu xuízo un dos grandes méritos da xeración Nós, foi poñer as bases da renovación artística galega dos novos, que porén non foi tan grande como ás veces se ten dito.

Luís Seoane escribía en «*Textos encol da arte galega* »:

Mais os primeiros, ó noso xuízo, como xa dixemos, que poden chamarse precursores dun arte galego ademais de Castelao³²⁷, foron Souto, Maside, Eiroa, Francisco Miguel, Colmeiro, Suárez Couto, Fernández Mazas, Concheiro, Virxilio Blanco, e moi poucos outros. Todos eles trataron de conciliar unha temática galega coas búsquedas europeas, acordado a un sentimento social deducido da realidade económica e social de Galicia³²⁸.

Que teñen de novo estes artistas fronte á xeración anterior?, pois seguramente unha renovación formal, un novo vocabulario artístico que se ve influído de xeito limitado polas vangardas históricas. Esta xeración de artistas consolídase nos anos 30, os anos republicanos, a etapa das vangardas históricas pasara e entramos nesa década nunha etapa que vive un retorno ao realismo en toda Europa. Porque todos estes artistas teñen en común a figuración e a representación da realidade:

Penso que non existe natureza ningunha que fique fóra do artista e do home en xeral; que non hai necesidade interior que non esteña apoiada por ela ou nela, e polo tanto son un pintor figurativo, inda que pola deformación expresiva, faga tamén as miñas transfiguracións³²⁹

Si é novo como dixemos o vocabulario artístico, pero non é tan vangardista como se ten afirmado. Porque en artistas como Maside ou Torres é unha influencia que se queda moitas veces no postimpresionismo de Cézanne, ou no Picasso da recuperación formal dos anos 20. E Colmeiro « *segue aínda apegado a un concepto naturalista da pintura, é dicir, para facer pintura hai que partir da realidade, esta é unha concepción similar á dos postimpresionistas franceses*³³⁰ » e despois dunha experiencia abstracta volve pintar da realidade, porque a pintura abstracta para el só se pode concibir nun estado de illamento total, fóra do mundo no que vivimos e Colmeiro non concibe unha pintura fóra do que vive e sinte o artista. Arturo Souto visita París en 1926 e 1928, é o París que vive o estalido surrealista pero non é esa a corrente artística que lle interesa, segundo M^a Luísa Sobrino³³¹, senón a da *Volta á orde*, a que recupera a figuración e o realismo. Terá influencias do expresionismo alemán pero tamén nos ambientes sórdidos que pinta vese o influxo do pintor español, ligado á xeración do 98,

³²⁷ Resulta curioso que un membro de Nós como é Castelao sexa incluído por Seoane dentro do grupo dos novos artistas. O prestixio político e artístico da figura de Castelao e a admiración pola súa figura están sen dúbida alterando a súa valoración.

³²⁸ Seoane, Luís. *Textos encol da arte galega*, Madrid, Brais Pinto, 1979, pax. 34-35

³²⁹ Seoane, 1979: 26

³³⁰ López Vázquez, José Manuel e Seara Morales, Iago, *Galicia, Arte*, A Coruña, Hércules edicións, 1995, tomo XV, Arte Contemporánea, pax.270.

³³¹ Cit. Por López Vázquez, 1995: 276

Gutiérrez Solana. E non esquezamos que tamén se ten relacionado a Castelao co expresionismo e que foi o propio Castelao o que trae da súa viaxe a Alemaña o libro *Der Expressiunismus* de Paul Fechter que logo será traducido por Otero Pedrayo e que introduce o expresionismo teórico en Galicia. E foi tamén Castelao o gran impulsor das bolsas da Deputación de Pontevedra que permitiron a moitos artistas viaxar por Europa e coñecer de primeira man as novas correntes artísticas como se pode ver neste texto de Xosé Antón Castro³³²:

La voluntad de la Diputación de Pontevedra –sin duda a instancias de Castelao- de provocar un cambio en el panorama artístico de la provincia y, por consiguiente en el arte gallego [...] resultaría al final un logro beneficioso para comprender la renovación total del arte gallego en el límite del primer tercio del s. XX³³³

. A linguaxe renovadora que adoptan os novos, da que forma parte a chamada por Xosé Antón Castro³³⁴ « estética do granito », trata de recuperar unhas formas que veñen da escultura popular, da escultura dos canteiros e da escultura románica e barroca que Asorey levaba anos estudando. « *Luís Seoane decía, refiriéndose a este aprendizaje que tanto él como Carlos Maside debían una buena parte de su enseñanza a las ferias de los jueves de Santiago y al Pórtico de las Platerías* »³³⁵

Se no que se refire á forma vese que o cambio non é totalmente radical, no que se refire aos temas e contidos, as similitudes son moi grandes. Porque o tema da muller galega é recorrente en todos estes artistas como o foi xa en Asorey. As maternidades feitas cunha visión frontal, hieráticas, volven a repetirse. Imaxes de mariñeiros, campesiños, feiras... sucédense nas obras dos Novos. Eles teñen a crenza clara de que pertencen a outra xeración artística e remarkan que lles diferencia da Xeración Nós que non hai unha intención anecdótica ou tipista nas súas representacións. Acaso eran anecdóticas *A Santa* ou os cegos de Castelao?

Galicia segue a ser o referente para as dúas xeracións, Manuel Colmeiro dirá na enquisa que fai Grial sobre a pintura galega en 1951 que « *cuando estoy fuera de Galicia, me*

³³² Resulta un pouco contradictorio que Xosé Antón Castro recoñeza o papel de Castelao na renovación da arte galega e ao mesmo tempo achegue á ideoloxía nacionalista e á influencia exercida por Castelao entre os novos artistas ser a causante dunha limitación na capacidade de experimentación destes artistas « más allá de sus propias fronteras populares » en Castro: 1992, 169.

³³³ Castro, 1992: 80

³³⁴ Castro, 1992: 139

³³⁵ Castro, 1992: 140

*induce a pensar en ella, y este recuerdo debe influir en lo que pinto*³³⁶ » e Manuel Torres á pregunta de que pensa sobre a saudade (a idea sobre a que tanto reflexionou a xeración Nós) e a relación coa pintura responde:

La saudade es un sentimiento específico del alma gallega[...] El arte es sobre todo, sentimiento y el de la saudade es tan avasallador y determinante que ha influído más que otro cualquiera en la obra de nuestros poetas y soñadores, por cuya razón admitimos que la pintura gallega no podrá librarse de su influencia³³⁷

Galicia é un referente estético para os Novos, pero tamén ético. Outro elemento que une a todos os membros do grupo e que os achega unha vez máis aos homes de Nós, é o compromiso nacionalista. Unha diferenza quizais estea no feito de que en Nós había tradicionalistas como Risco e progresistas como Castelao e os membros de Os Novos están case todos sen excepción comprometidos coa esquerda republicana, de xeito que moitos deles tiveron que coller o camino do exilio cando remata a Guerra Civil.

Remarcar finalmente a idea de que todas as novas xeracións precisan opoñerse ao que fixeron os seus antecesoros, é un acto de rebeldía consubstancial á xuventude, porque o apelativo de os novos, non só vén pola novidade senón tamén pola xuventude de moitos dos seus membros. Non hai por tanto unha verdadeira ruptura senón máis ben unha evolución. Evolución que se veu facilitada por un novo período histórico, os anos republicanos, de gran compromiso político, un maior contacto e coñecemento do panorama artístico internacional e un contacto directo coa arte que se facía noutros países a través das longas estadias que impuxo o exilio ou a emigración.

A contribución de Asorey

Poderíamos dicir de Asorey que é o último gran imaxineiro, cunha calidade comparable aos grandes Mestres da imaxinería galega como Moure ou Ferreiro. A súa formación empezou aí, coa talla policromada. O seu primeiro obradoiro de escultura estivo en Barakaldo, vinculado ao encargo de imaxes relixiosas. Posteriormente, o seu talento como escultor lle permitirá dedicarse a outros xéneros escultóricos, pero penso que el sempre se considerou un imaxineiro. Era un home relixioso e isto unido á súa destreza técnica permitiulle conseguir sempre unha gran calidade nas imaxes relixiosas.

³³⁶ « Los problemas en la pintura gallega. Inquérito a los pintores y los críticos » artigo sen autor publicado en *Pintura actual en Galicia*, col. Grial, nº 2, Vigo, Galaxia, 1951, pax. 49.

³³⁷ « Los problemas en la pintura gallega... pax. 54-55

Asorey vive o declive da imaxinería relixiosa e o seu desprestixio como xénero escultórico durante o século XX. A excepción do paréntese dos primeiros anos do franquismo, a sociedade española é cada vez máis laica, e a capacidade económica da Igrexa e os mosteiros diminúe, os encargos de imaxes relixiosas tamén. A escultura relixiosa perde importancia e sigue ancorada nos métodos tradicionais de traballo. Asorey vai cambiar esa forma de traballar. A experimentación que fai coas esculturas femininas dos anos 20 trasládase despois ás imaxes relixiosas. O *San Francisco*, os *anxos* e o *S. Xosé de Guernica* xa non levan estuco, a pintura aplícase directamente sobre a madeira e isto permite ver o traballo coa gubia. Estase introducindo un xeito de traballo propio da escultura do s. XX, onde a talla directa e o xogo coas calidades do material teñen moita importancia e úsanse cunha finalidade expresiva. E consegue achegar espiritualmente a imaxe ao fiel que a contempla, a escultura vólvese máis humana. É unha gran innovación que chega a niveles de mestría cando acomete a *Nai de dor* ou o *Cristo de Moia*.

Asorey vai ser o primeiro artista en usar repetidamente a imaxe da muller galega. E faíno dun xeito arquetípico, representando a imaxe de Galicia. Os *novos* recollerán esta idea e teremos maternidades e campesiñas na pintura e na escultura galega ata os anos 70!

Se innova no traballo coa madeira, tamén o vai facer co traballo da pedra. As esculturas de Asorey en pedra nunca son lisas, sempre hai textura, e texturas diferentes, alternando, como nun contrapunto musical. As súas esculturas teñen pel, vese a man do escultor, o xogo cos ciceles, non son esculturas perfectas, son esculturas humanas, nas que se ve o proceso de creación. Algo característico da escultura contemporánea. O escultor Francisco Leiro comentounos que esa forma de traballar tiña a finalidade de agarrar a luz, que a luz non esvare pola escultura, que cree contrastes e xogos de luces.

Tense utilizado moito o termo primitivismo para referirse á escultura de Asorey. Efectivamente Asorey vai buscar inspiración en culturas primitivas, non africanas ou orientais como fan os artistas de vangarda, senón que a súa inspiración é unha vez máis Galicia. Na etapa madrileña, viaxa con frecuencia a Galicia e queda fascinado pola arte románica da catedral de Santiago. Diversas testemuñas fálannos de que botaba horas contemplando e estudando o Pórtico da Gloria, « *allí aprendí mi arte* » afirma en varias entrevistas. E el foi o primeiro escultor en buscar o primitivismo na arte románica galega, e en valorar a tradición da imaxinería relixiosa do noso país.

Volvemos repetir aquí unha idea xa expresada anteriormente, Asorey foi un artista bisagra que partindo da tradición escultórica do s. XIX introduce á escultura galega no século XX. Foi quen de crear un estilo propio e orixinal, partindo de varias influencias pero no que está sempre o seu selo persoal, para converterse no mellor escultor do rexionalismo español e o mellor escultor galego do s. XX. Esta testemuña do escritor Ricardo Baroja fálanos do persoal estilo de Asorey, alonxado do “Museo”:

Lo más encantador de esta obra [refírese a Naiciña], es su anticlasicismo. ¡Que placer produce la contemplación de una obra derivada directamente de la realidad, que no nos traiga esa angustia del acarreo artístico! Eso de no poder decir: ¡Ah!, ese torero pintado por el gran fulano, me recuerda tal figura del Greco; ese acorde lo he visto en el Veronés; este busto se parece al de Rodin, y este negro, está imitado de Degas. El no poder decir esto, es un consuelo delicioso³³⁸.

Os discípulos de Asorey

Toda unha vida dedicada á escultura pero tamén á docencia permitiron que Asorey tomase contacto con varias xeracións de escultores. Para moitos o contacto co mestre foi positivo para outros non³³⁹, pero a pegada do artista quedou en case todos eles.

Asorey contribuíu á formación de novos escultores dende moi novo, cando monta un obradoiro de imaxinería relixiosa vinculado aos Salesianos de Barakaldo. Alí traballarán e formaranse con el, artistas vascos como Julio Beovide ou Juan Guraya, autores posteriormente de importantes obras de imaxinería relixiosa. Anos despois, xa instalado en Santiago, foi profesor na Escola de Artes e oficios, na Escola de traballo e no Instituto Rosalía Castro. Con frecuencia, alumnos que destacaban nas súas aulas os invitaba a traballar no seu taller. Eiroa, Bonome, Acuña, Alfonso Vilar, Eduardo Parrado, Arturo Brea Pasín, Xosé Cao Lata pasaron por alí.

É comentado por varios autores “o secreto” con que levaba Asorey as técnicas escultóricas. Varias testemuñas comentáronme como se pechaba noutra sala cando acometía o policromado das esculturas en madeira. Pero non é o único caso en que acontece isto no

³³⁸ Baroja, Ricardo, « La Exposición Nacional de Bellas Artes », *La Pluma*, nº 25, xunio 1922, pax. 339

³³⁹ Foi especialmente desagradable o incidente que tivo con José María Acuña, que traballou con el varios anos, e que acusou a Asorey de aproveitarse do seu traballo e copiar varios bosqueños seus para as súas esculturas.

mundo da escultura³⁴⁰. Outros artistas como Acisclo Manzano que traballou un tempo con Asorey queixábase de que só aprendera a “afiar goibas”³⁴¹.

Deixou continuadores Asorey?. Foi un precursor na escultura galega, nos temas, nos materiais, nas técnicas ...é posible ver a súa pegada en escultores posteriores pero Asorey creou un estilo persoal que tendo influencias de algúns artistas non se parecía a ningún. E si é posible ver certa influencia de Asorey noutros artistas posteriores, ese estilo propio non tivo continuadores.

A *xeración dos novos* que sigue a Asorey rexeita a súa herdanza, representaba a tradición artística coa que querían rachar. As xeracións máis próximas sempre son as máis críticas co anterior. Porén xeracións posteriores achéganse á obra dos mestres con outro punto de vista e sen os prexuizos da proximidade poden volver a valorar o que outros rexeitaron. E estamos pensando na figura de Francisco Leiro, escultor cambadés, neto dun tallista contemporáneo de Asorey que por proximidade familiar e física declárase admirador de Asorey. Traballa coma el a madeira e a pedra preferentemente e coma el usa a policromía na madeira. A distancia na linguaxe escultórica dos dous artistas é grande, como tamén o é a distancia temporal que os separa. Pero a busca do primitivo, a utilización de materiais autóctonos, a inspiración no popular e na tradición (culta e popular), a figuración, os contidos simbólicos e mitolóxicos... están presentes nos dous artistas.

Rematamos comentando estas dúas obras de temática similar:

³⁴⁰ « Sobre todo foron coñecementos técnicos o que adquiriu na Escola de Belas Artes de San Fernando, e cos escultores citados, como aprendiz. Estes non desvelaban as aleacións dos bronce que utilizaban, o cal, segundo o propio Buciños, hai que entender como “algo normal” » en Rodríguez González, 2004: 35

³⁴¹ en Rodríguez González, 2004: 43



236. Francisco Asorey. *Bosquexo en escaiola para o Altar de Bos Aires*, 1939, Museo do Pobo Galego.



237. Francisco Leiro, *Molido*, 1999, madeira policromada, Colección Afundación, Vigo.

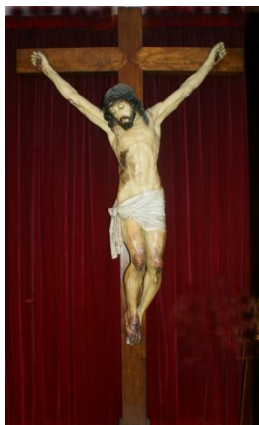
As dúas esculturas representan a unha nai e a un fillo. A dor da nai polo fillo morto. A expresión é contida, o xesto ríxido nas dúas. Poden ter unha lectura profana pero tamén relixiosa. O tema da piedade está presente en toda a tradición da arte popular dos cruceiros e na tradición culta das *pietás* como a de Miguel Anxo. Asorey escolle unha composición moi simétrica, unha cruz, inspírase no mundo medieval. Para o Medievo a simetría « *era considerada como la expresión sensible de una armonía misteriosa* ³⁴² ». Tamén é bastante simétrica a escultura de Leiro. Asorey opta na representación do fillo morto por unha figura que algúns teñen definido como expresionista, pola contra Leiro esculpe un corpo clásico que vai sobre o *molido*, o elemento popular no que as mulleres labregas galegas cargan baldes de auga ou feixes de herba. O particular e o universal. O popular e o culto. E no fondo de todo, a dor inconmensurable dunha nai galega que non poderá enterrar ao seu fillo emigrado ou o dunha nai Bosnia que recolle o corpo do fillo morto sen entender o por que.

Dúas esculturas separadas no tempo pero feitas por dúas sensibilidades próximas.

³⁴² Mâle, Emile, *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, encuentro ediciones, 1986, pax. 22

6- CATÁLOGO DA OBRA DE FRANCISCO ASOREY

Seguirei unha orde cronolóxica.



Calvario, , ca. 1908, Colexio dos Salesianos de Barakaldo.

Foto: M. Iglesias

Madeira policromada. Medidas: 295 x 150 x 40. Non está asinada nin datada.

Están en paradoiro descoñecido o S. Xoán e a Virxe, das que Otero aporta fotografías.



Retrato do fotógrafo Enrique Guerra, modelado en 1913, fundido en bronce posteriormente, Col. Particular, Cambados. Foto: M. Iglesias

Bronce asinado e datado, 54 x 42 x 36, consérvase a escaiola orixinal.



Retrato de Juan Luís López, 1914, Col. Herdeiros de Juan Luís, Santiago. Foto: M. Iglesias

Escaiola, asinada e datada, Inscripción : “*Juan Luís*”

Cabeza, 1914, Museo de Pontevedra



Escaiola pintada, 53 x 20,5 x 20,5 cms,. Está asinada e datada. Ten unha dedicatoria na parte lateral dereita do pedestal: “*Al ilustre escritor José Francés*”. Pese a que se ten atribuído a un retrato de José Francés, a falla de parecido físico da escultura co escritor lévanos a pensar que puidera corresponder a outra obra “*Severidad*” citada nunha crónica de prensa. Esta obra foi presentada á Exposición do Centro Gallego de 1914 en Madrid.



“Lo Jondo”, 1914, Museo de Pontevedra

Escaiola, 41 x 35 x 17 cms, inscricións: “*Lo Jondo*” e “*F. Asorey, 1914*”. Existe copia en madeira de buxo, sobre pedestal de granito, 32 x 33 x 12, pertence á colección dos herdeiros do médico Santiagués José Puente Castro (col. Puente Pavés) que está asinada e datada, na parte posterior do pedestal e leva unha dedicatoria: “*Al gran amigo José Puente Castro*”.



Cabaleiros negros, 1915, Col. familia de Asorey. Foto: M. Iglesias

Bosquexo en escaiola 66 x 42 x 20 cms aprox. Está asinada e leva a inscrición: “*fixeno en Compostela no ano santo de 1915*”. Existen varias réplicas en madeira, como a exposta na

conmemoración do Centenario (1989) no Museo do Pobo Galego dedicada ao médico Francisco Padín Vaamonde asinada e datada en 1928. Tamén hai outras réplicas en escaiola,

algunha delas vendida en Bos Aires onde participou na Exposición de Arte Galego de Bos Aires de 1919.



Volta dun enterro, ca 1916,

Probablemente escaiola, paradoiro descoñecido



Castelao, ca 1916

Foi exposta na Exposición de Arte Galega da Coruña de 1917, alí figuraba como “Castelao (caricatura)”. A imaxe que aportamos corresponde á obra custodiada no Museo Carlos Maside, é unha peza en cerámica feita posteriormente (1927-30) pero que cremos debe ser copia da feita en torno a 1916. Na base pon “A Castelao”



Lápida ou placa conmemorativa de José Ramón Bugallal, 1916, Ponteareas, Foto: M. Iglesias

Bronce, 180 x 120, está asinado e datado, leva a seguinte inscrición: “ *A José Ramón Bugallal 1818-1891*”. Aparece a placa da empresa fundidora: “La Metaloplástica, Madrid, Campins y Codina fundidores”. A placa está situada na actualidade no Centro artístico e esportivo de Ponteareas, no centro da vila.



Lápida conmemorativa de Isidoro Bugallal, , 1916, Ponteareas. Foto: M. Iglesias

Bronce, 88 x 142 cms aprox., leva a inscrición “*A Isidoro Bugallal, MDCCCLIV-MCMXIV*” é dicir

as datas de nacemento e morte: 1874-1914. Está datada e asinada. Aparece a placa da empresa fundidora: La Metaloplástica de Madrid, igual que na anterior. Está situada, á intemperie na fachada do antigo Colexio Público de Ponteareas, no centro da vila, hoxe dedicado a Conservatorio Municipal.



Medalla de homenaxe a Marcelo Macías, 1916, Col. Particular, Ourense. Foto: M. Iglesias

Está feita en bronce, mide 16 cms de diámetro, no anverso aparece o retrato do personaxe coa inscrición “*Marcelo Macías MCMXVI*”. No reverso unha reprodución do arco central do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago, pero cun pantocrátor representado máis ao xeito románico (bendicindo e co libro, non mostra as chagas coma o do Pórtico). A ambos lados leva a inscrición “*Orador*” e “*Polígrafo*”

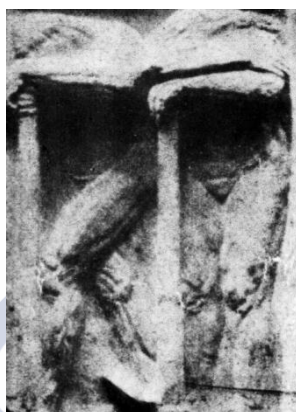


Rezos de Beatas, 1917

A primeira escultura foi feita en escaiola e presentada ao Salón de humoristas de 1918, fixéronse varias réplicas tamén en escaiola, algunha das cales foi vendida en Bos Aires.

Levaba unha inscrición ao pé: “*fixeno en Compostela onde se fala rezando*” . A que

aquí mostramos é en madeira de castiñeiro con incrustacións metálicas e de buxo e pedestal de granito gris. 50 x 63 x 17, **Museo de Pontevedra**, doazón de Álvaro Gil Varela, 1933. Leva a inscrición “*Para Álvaro Gil, seu irmao, F. Asorey, 1933*”.



Relevos Desexo [esq] e O campo [dta], 1917 (paradoiro descoñecido)



Mater [esq] e Charitas [dta], 1917

(paradoiro descoñecido)



Medalla do exército, 1917, (paradoiro descoñecido)

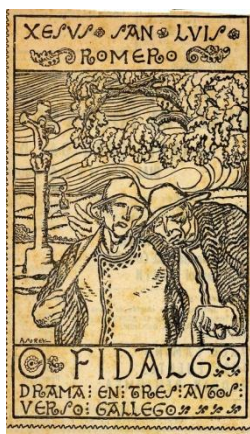


Probablemente bronce, datada no anverso, “*Compostela, agosto, 1917*” “(en romanos) leva a Santiago a cabalo co escudo da cidade. No reverso aparecen dúas figuras femininas con símbolos como a pola de oliveira, a espada e a balanza, leva a inscrición “*justitia et pax osculatae sunt*”



Medalla do padroado da caridade, 1919,
(paradoiro descoñecido)

Probablemente bronce. Anverso inscrición: “*El patronato de la caridad a los exploradores. Epidemia de 1918*”, reverso “*Charitas*” con figura feminina similar á de 1917. Os exploradores son os que chamamos hoxe scouts ou boy Scouts e que se destacaron especialmente colaborando na mortífera epidemia de Gripe de 1918. Aparece reproducido o reverso no N° 130 de *Vida Gallega* de xullo de 1919.



Deseño da capa do libro do seu amigo Xesús San Luis Romero, *O Fidalgo*, 1918, tipografía El Eco de Santiago.

Probablemente sexa un gravado. A obra foi representada con gran éxito nos teatros galegos.



Lápida do médico Narciso Carrero, 1919,

Facultade de Medicina, Santiago. Foto: M. Iglesias

Lápida en mármore, con coroas de loureiro en ferro e escudos en bronce (o da esq. perdido). Leva gravada a inscrición “*Homenaje de gratitud y admiración. A los médicos que durante la epidemia grippal de 1918 prestaron abnegados servicios en la ciudad compostelana. Al Dr.*

Narciso Carrero Goyanes fallecido en el cumplimiento de humanitario deber. El Ayuntamiento de Santiago por acuerdo de 11 de diciembre de 1918 “. Marco clasicista con columnas e entaboamento dórico. Letras iniciais decoradas con pan de ouro que lle confire un aire modernista. Mide 116 x 167 aprox. Hoxe está situada na planta baixa da Facultade de Medicina de Santiago. Está asinada e datada (1919)

No nº134 de *Vida Gallega* de outubro de 1919 aparece foto da inauguración co seguinte pe de foto : « *El alcalde de la ciudad D. Máximo de la Riva y el rector de la universidad, D. Cleto Troncoso, en el descubrimiento de la lápida al doctor D. Narciso Carrero, muerto después de una labor abnegadísima contra la epidemia gripal* »



Picariña, 1919, Museo Carlos Maside de Sada, A Coruña, Foto: M. Iglesias.

Escaiola, 62 x 33 x 24. A peza en madeira policromada está en paradoiro descoñecido, Otero comenta que pertenceu á familia Martínez de la Riva, Madrid.



Retrato de Manuel Quiroga, 1920, xardíns da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Foto: M. Iglesias.

O bosquejo en barro está feito en 1920, a escultura en pedra fíxose posteriormente. Hoxe está situada nun monumento levantado en 1949. É pedra de gran, 80 x 38 x 30. Existen réplicas en bronce na colección da antiga Fundación Novacaixagalicia, hoxe A Fundación de Abanca.



Tumba de María Gil Sarabia (Marujita Gil), 1920, Vigo. Foto: M. Iglesias

Pedra de gran, mármore e bronce, Cemiterio de Pereiró, Vigo. Medidas aprox. 250 x 89 x 230.



Retrato de Miguelito Gil Armada, 1920, Col. Particular, Cambados. Foto: M. Iglesias

Bronce, 53 x 46 x 23. Está gravado na fronte do retrato o nome do neno e o escudo familiar. Pazo de Fefiñáns, Cambados. Asinada.



Retrato de Paquiño Asorey, 1921, Col. Familia Asorey, Santiago, Foto: M. Iglesias

Mármore sepia, 27 x 27 x 17, asinada.



Lápida en honra de Bernardo Barreiro, 1921, Santiago

Foto: M. Iglesias

Mármore e bronce, leva a inscrición: “ *Ofrenda de reconocimiento y cariño a la grata memoria de Bernardo Barreiro de V(Vázquez) V (Varela), ilustre arqueólogo, historiador, poeta y periodista, que dedicó por entero a la glorificación de su amada tierra Galicia el entendimiento, el corazón y la pluma. XX enero MDCCCLI- XXI noviembre MCMIV*”. Está na casa da rúa Xelmirez , 17 de Santiago.

O nº 179 da revista *Vida Gallega* fai unha crónica (con fotografías) do acto de inauguración da placa: « *D. Bernardo Barreiro de Vázquez Varela, fundador y director de Galicia Diplomática, arqueólogo notable y desinteresado expositor de las grandezas de Galicia. En la casa donde nació, en Santiago se colocó una lápida que fue descubierta con gran solemnidad el 31 de julio último. El decano de la facultad de derecho D. Salvador Cabeza de León pronunciando el discurso de entrega de la lápida al pueblo de Santiago* ».

A lápida representa en bronce o retrato do homenaxeado e a cruz de Santiago por detrás. De mármore son as grilandas que decoran a parte superior e as placas de mármore de diferentes cores nas que está a inscrición.



Naiciña, Pontevedra, 1922, Museo de Pontevedra

de Sta Fe, Arxentina.

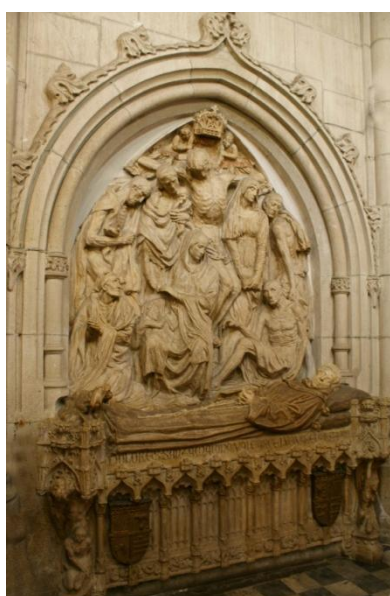
Escaiola, 80 x 83 x 71,5,. A peza en madeira policromada foi localizada pola familia Asorey no Museo Odilo Estévez de Rosario



Ofrenda a San Ramón, 1923, Museo Provincial de Lugo

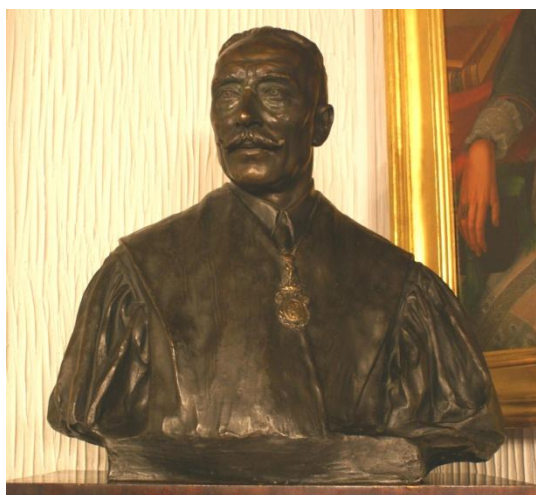
Madeira de castiñeiro policromada e adornada con elementos metálicos,

82 x 53 x 48.



Sepulcro de Dolores Santamarina Valcarcel, 1923, Capela do Colexio de Sto Ángel de Ourense. Foto: M. Iglesias

Mármore sepia, medidas aprox. 340 x 250 x 80.. Leva unha inscrición latina na parte superior: "*Si quis sermonem meum servaverit, mortem non videbit in aeternum*", Evanxeo s. S., Xoán, 8: 51 que as versións da Biblia traducen como: "*o que acepta a miña palabra non morrerá nunca*" e outra no sepulcro inferior: "*Dolores Santamarina Valcarcel, viuda (de) Varela, 1834-1922*". Aparece foto en Vida Gallega: 30-5-1923



Busto de Lino Torre, 1923, Reitorado da Universidade Santiago, Foto: M. Iglesias

Bronce, , 57 x 57 x 34, asinada e datada. Lino Torre foi Reitor da Universidade Compostelá.

Viste toga e medalla de catedrático e responde aos esquemas compositivos que Asorey usará na maioría dos seus retratos: a figura non está totalmente de fronte senón que a cabeza xira lixeiramente cara un

lado, isto confire un pouco de movemento e vivacidade á escultura.



Busto de D. Manuel Martín Salazar, 1923, Sanatorio de Oza, A Coruña. Fotos: M. Iglesias.

Busto en mármore, base de formigón, ten unha placa conmemorativa en bronce: *“Al Excmo Sr. D. Manuel Martín Salazar. Insigne director general de Sanidad Del Reino. Homenaje de gratitud de este sanatorio. Inspector, Rafael Fernández, Director, Julio Casares, Médicos: José Paz Varela, José Puente Castro, Maximino Fernández Gago, Arquitecto, Pedro R. Mariño, Administrador, Luis Alonso, Capellán, Ramón García. Agosto de 1923.”* Asinado lado inferior dereito do busto, data ilexible. Medidas do busto: 72 x 72 x 43 aprox.

Unha crónica do xornal El Compostelano, 23-7-1923 comenta:

En el estudio del escultor de la raza. Francisco Asorey, está terminándose, por encargo de los señores D. Rafael Fernández y D. Julio Casares, el magnífico busto en mármol de Carrara del ilustre protector del sanatorio Marítimo de Oza, excelentísimo Sr. D. Manuel Martín Salazar, director general de sanidad del reino. Este busto hecho solamente por dos fotografías presenta, a juzgar por quienes conocen a dicho director general, un inmejorable parecido. Aparece con traje de jefe honorario de Administración civil, cruza su pecho la banda de una gran cruz y lleva sobre la casaca la Gran cruz de Beneficencia. A mediados del próximo mes será inaugurado



A diferenza do anterior busto de Lino Torre esta figura está mais frontal, cabeza e busto están aliñados. Como se pode apreciar na fotografía o estado de conservación non é moi bo, a brancura do mármore de Carrara aparece oculta pola capa de sucidade.



Sagrada Familia, 1923, Igrexa de S. Salvador de Maceira, Covelo, Pontevedra. Foto: M. Iglesias

Madeira policromada usando estuco. Foi encargo de José Manuel Cruces Álvarez. Segundo testemuña do párroco da igrexa, foi restaurada fai uns 25 anos e seguramente repintada. Medidas aprox. 135 x 98 x 80. O xornal *Galicia* 20-10-1923 fala de que estivo en Santiago para facerse cargo dun grupo escultórico da Sagrada Familia, José Manuel Cruces Álvarez.

A escultura segue os procedementos técnicos tradicionais da imaxinería e o esquema iconográfico de autores como Gregorio Fernández ou Salzillo coa diferenza de que aquí as figuras aparecen máis agrupadas o que redunda nunha maior tenrura nos xestos entre fillo, pai e nai. O neno aséntase sobre a perna adiantada de S. Xosé, esquema que Asorey repetirá en obras posteriores como a Virxe de Guadalupe de Rianxo. O neno aparece simbolicamente situado sobre unha media esfera.



Monumento a Félix Soage Villarino, 1924, Cangas do Morrazo, Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce, levantado na Alameda de Cangas do Morrazo. Leva gravada na pedra a inscrición: “*Cangas al filántropo José F. Soage Vilariño, MCMXXIV*”. Medidas aprox. 420 x 230 x 150.



«LÁPIDA A CONCEPCIÓN ARENAL»
por Francisco Asorey

Lápida a Concepción Arenal, 1923-25, paradoiro descoñecido.

A foto aparece no libro de 1930 de Estévez Ortega, *Arte gallego*, da editorial Lux de Barcelona. O xornal Galicia do 20-12-1923 dá conta de que Asorey recibe o encargo da *lápida a Concepción Arenal* que o centro Gallego regala ao Concello de Madrid para ser colocada na rúa homónima. *El Orzán* do 17-4-1925 di que encargouse de esculpir esta lápida o escultor Asorey.

Alterna mármore e bronce. Leva a inscrición: “*Lápida dedicada a la insigne pensadora Concepción Arenal por el*

Centro de Galicia de Madrid. Calle Concepción Arenal”.

Aparece un retrato da homenaxeada en bronce e unha figura alegórica por detrás apoiando a cabeza nunha meixela, como o pensador de Rodin ou o emblema da melancolía de Ripa. Pode ser tanto unha referencia ao pensamento de Concepción Arenal como a figura dun delincuente arrepentido, aos que a ferrolá dedicou a súa vida e obra.



Lápida a Jacobo Gil Villanueva, 1924, Facultade de xeografía e historia, Santiago. Foto: M. Iglesias.

Mármore de diferentes cores, 108 x 137. Leva gravada a inscrición: “*Al sabio civilista Excmo-Sr-D. Jacobo Gil Villanueva, sus discípulos, XXV Febrero MDCCCXXXII * XXVII Noviembre MCMVI*”.

Progreso de Pontevedra do 30-1-1924, comenta que “*En la cátedra de Derecho Civil (Universidad literaria) comenzaron los trabajos de colocación de una lápida muy artística, que esculpió en mármol y bronce Francisco Asorey, dedicada a perpetuar allí la memoria del ilustre civilista, don Jacobo Gil Villanueva, lápida adquirida por suscripción popular*”. Asorey nesta lápida prescinde do bronce e utiliza mármore de diferentes cores inclusive para o retrato do homenaxeado que esculpe nun medio relevo. Viste muceta e medalla, o rostro e as mans están esculpidas en mármore sepia, por detrás da cabeza adivíñase o escudo da Universidade de Santiago.



***O Tesouro*, 1924, Col. Particular.**

Foto: Adela Leiro

Madeira policromada, 165x81x76, foi propiedade da familia Luca de Tena, Madrid, vendida posteriormente.



***Busto a Vicente Ramos*, 1924, Os Ánxeles, Brión,**

Foto: M. Iglesias.



Busto en bronce sobre pedra de gran (fonte) e placa de mármore coa inscrición: “*Homenaje popular Al Iltsmo Señor D. Vicente Ramos Rodríguez, benefactor de esta comarca, 27-7-1924*”. Medidas aprox. busto: 90x75x50. Fundidores: Codina hnos. Está en Tremo, Os Anxeles, Brión . Asinado. Vicente Ramos foi un emigrante galego en Bos Aires. Asorey opta por dar unha visión mais frontal, pero volve a mover lixeiramente a cabeza do retratado.



Lápida a Federico Shaw, 1924, Ferrol,

Foto: M. Iglesias.

Bronce e mármore gris e sepia, medidas aprox. 200 x 90, Ferrol, Rúa Galiano, 34. Leva gravada a inscrición: *"Don Federico Shaw nació en esta casa el día 10 de octubre de 1864 y murió en Madrid el 11 de agosto de 1923. Varón de virtudes cívicas de Ciencia y de acción social prestó eminentes servicios al pueblo como organizador de la técnica actuarial del Instituto Nacional de Previsión. A iniciativa de los obreros, patrocinada por el ayuntamiento de El*

Ferrol se le dedica este recuerdo para perpetuar su memoria. MDMXXIV".

Represéntase a efíxie do homenaxeado en bronce e de perfil. Aparecen de novo dúas figuras alegóricas núas (antes na lápida de Isidoro Bugallal), esta vez esculpidas en mármore e situadas a ambos lados do retrato en bronce. A figura da esquerda, sentada, puidera ser unha muller, e repite o xesto do emblema da melancolía. Á dereita un home representado en escorzo e axeonllado, agarrando o brazo esquerdo.



Lápida a José Rodríguez Carracido, Santiago, 1924.

Foto: M. Iglesias.

Bronce e mármore, asinado, medidas aprox. 145 x 97, escalinata de acceso á 1ª planta do Colexio de Fonseca (antiga facultade de Farmacia), hoxe Biblioteca Xeral, Santiago. Leva a inscrición:

"Testimonio de cariño al Excmo-Sr-Dr Jose Rodríguez Carracido sabio biólogo-orador elocuentísimo- hijo de Santiago-alumno esclarecido de esta facultad de farmacia- Rector de la Universidad de Madrid etc. etc. MCMXXIV". O xornal El Ideal Gallego do 14-8-1924 comenta que Asorey xa modelou a lápida a Carracido e que está

fundíndose en Madrid. Foi inaugurada en 1926, dá conta da inauguración o xornal: El Herald Gallego de Bos Aires o 28-11-1926:

El sabio Dr. Carracido recibió el homenaje de su ciudad natal. A las once y media de la mañana salió el señor Rodríguez Carracido del domicilio del decano de la Facultad de Farmacia, señor Eleizegui, alma de este homenaje, para trasladarse al edificio de Fonseca, donde iba a celebrarse el acto solemne del descubrimiento de la lápida que se le ofrendó [...] La lápida dedicada al insigne profesor, modelada de forma magistral por el gran Asorey, está colocada en la escalinata que conduce al piso alto del edificio [...] Yo pasaré a la inmortalidad por vuestros cariños y por el mérito artístico de la obra que realizó uno de los escultores mejores de España, el ya ilustrado Asorey.



Monumento ao médico Maximino Rodríguez Fornos, 1925, Mondariz, , Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce, medidas aprox, 400 x 191 x 143, Na parte dianteira do monumento aparece gravado na pedra: "Al médico Maximino Rodríguez Fornos 1854-1923" e na posterior "Este monumento fue hecho por suscripción popular, 1925". E unha placa en bronce que indica: "Al doctor Maximino Rodríguez Fornos. Homenaje de los hijos de Mondariz residentes en La Rep. Argentina año 1924". Está situado nos xardíns que están diante da

Igrexa do Concello de Mondariz.



Monumento a Vicente Carnota, 1925, Ordes,

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce, medidas do busto: 90 x 52 x 45, aparece gravado na pedra: "Al gran periodista Vicente Carnota, 1855-1920". Está situado nunha praza céntrica da vila de Ordes. O xornal El Regional de Lugo do 16-10-1925, comenta a reunión da comisión para o monumento a Vicente Carnota, e que teñen

pensado a inauguración o 25 dese mes.



Virxe do Carme, 1925, Cuntis

Foto: M. Iglesias.

Madeira con estuco policromado, medidas 163 x 98 x 75, está asinada e datada, Igrexa de Santa María dos Baños, Cuntis.



Busto de Ricardo Mella, ca 1926, Vigo.

Foto: M. Iglesias.

Busto de bronce fundido por Hermanos Codina, Madrid, 88 x 60 x 40 cm, Cemiterio civil de Pereiró. Está asinado, data ilexible. Pedra de gran no resto do panteón. Aparece gravado na pedra *Esperanza Serrano, 1866-1944*, posiblemente a muller, enterrada posteriormente. Gravado tamén *Ricardo Mella 1861-1925*. Gravadas como adornos follas de carballo nas esquinas. Vida Gallega do 5-9-1925 da conta do enterro de Ricardo Mella



“cultísimo escritor y orador elocuente, gerente de los tranvías eléctricos de Vigo”.

Busto moi sinxelo e xeométrico sen apenas detalles salvo na cabeza e pescozo. Xira levemente a cabeza.

Consérvase fotografía do panteón no arquivo Pacheco de Vigo, na que non aparece este busto. Será a foto anterior á súa colocación?





A Santa, 1926, Montevideo.

Foto: Adela Leiro

Madeira policromada, está situada na Sala de sesións "JOSE ARIJON RAMA" da Casa de Galicia de Montevideo, Uruguay. Medidas: 188 x117 x69 cm. (Información facilitada por Ismael Martínez, Coordinador de actividades socio-culturales, Casa de Galicia, Montevideo, Uruguay). A obra marchou para Montevideo en 1951 (La Noche, 17-7-1951).



San Francisco, 1926, Museo Provincial de Lugo

Foto: Adela Leiro

Madeira policromada, 186 x 106 x 47. Tras a consecución da primeira medalla na Exposición Nacional de Bellas Artes pasou aos fondos do Estado, posteriormente foi cedido polo MNCA Reina Sofía.



Códeo Compostelán, ca 1926, Santiago,

Foto: M. Iglesias.

Escaiola, 62 x 38 x 32, Instituto de Estudos Padre Sarmiento, Antigo Hospital de S. Roque, Santiago. Otero sitúao anteriormente a 1926, como obra de xuventude. É bastante probable que fose modelado con anterioridade pero eu indico a data na que foi cedido ao Seminario de Estudos Galegos como consecuencia do ingreso de Asorey.



Monumento a García Barbón, 1926, Vigo.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce. Gravado na pedra “*A García Barbón, Vigo*”. Arriba en cada un dos piares está gravado: “*Arte*” e “*Industria*”. Figura de bronce, fundidores, Hnos Codina, Madrid. Asinado no bronce, esquina inferior dta. Medidas aprox. 350 x 281 x 193. Vigo, Glorieta Isaac Peral.



Busto de neno, Col. Particular, Santiago, 1926

Foto: Catálogo da exposición de 1989, Museo do Pobo galego

Escaiola, 49x22x25. Asinada e datada. Retrato infantil de José Luis Puente Domínguez, Catedrático de Universidade.

A escaiola imita as calidades do mármore. O tratamento da obra ten certas similitudes coa *Petite Chatelaine* de Camille Claudel, anque en Asorey a figura xurde da base informe, curiosamente de xeito mais rodiniano que a de Camile. O artista capta ben a viva expresión da mirada infantil.



Busto de dona Matilde Domínguez, 1926, Col. Particular, Santiago

Foto: Catálogo da exposición de 1989, Museo do Pobo galego

Escaiola, 49x24x28, asinada e datada na parte inferior dereita. Retrato da muller do cirurxián José Puente Castro. Col. Puente Domínguez.

Obra similar á anterior, de feito son nai e fillo, pero paréceme menos expresiva esta escultura. Aquí o pedestal é mais sinxelo e xeométrico e a expresión da retratada menos intensa.



Busto da sobriña do artista, Ca 1926, Col. Familia Asorey, Santiago.

Foto: M. Iglesias.

Madeira de buxo, 26 x 20 x 15.

O catálogo da exposición de 1989 do Museo do Pobo Galego aporta fotografías doutro retrato da sobriña do artista [dta] moi similar, feito en madeira e

pertencente a unha col. particular de León.





E tamén aporta fotografía dunha cabeza de neno [esq]. A cerámica celta fixo reproducións en cerámica destas obras.



Panteón do Cardeal Martín de Herrera, 1927, Santiago.

Foto: M. Iglesias.

Mármores de diferentes cores, situado no lado dereito do transepto da igrexa. Medidas aprox. 215 ancho x 440 alto. Igrexa da Nosa Sra dos Remedios, Colexio das Orfas, Rúa das Orfas, Santiago.



Lápida a Saralegui, 1927, Fisterra.

Foto: M. Iglesias.

Placa en bronce incrustada nun con granítico. Costeada polos pósitos de pescadores de España, inscrición: “ *Al excmo. Sr.D. Alfredo Saralegui Casellas en señal de admiración y gratitud. Los pósitos de pescadores marítimos y*

marítimo-terrestres de España. MCMXXVII.” Medidas aprox.: 140 x 90. Asinado na parte inferior dereita. Situado no cabo de Fisterra, perto do faro. Aparece no centro o retrato do homenaxeado, fundador dos pósitos de pescadores. Rodéano grilandas, sobre as que se ven saíndo os raios do sol. Presenta varias figuras alegóricas: de novo un home nu á dereita e unha muller á esquerda con dous nenos (un sobre os seus ombreiros outro aos pes sentado e lendo). Todo dentro do perfil dun barco en escorzo cunha serea a modo de mascarón de proa. O significado das alegorías debe estar relacionado seguramente coa labor protectora aos mariñeiros e as súas familias que cumpriron os pósitos de pescadores.



Anxos Orantes para a Igrexa de Santa María de 1927, Guernica.

Fotos: M. Iglesias.

Madeira policromada, sen estuco e con remaches metálicos en cobre na base. Medidas aprox. 140 x 50 x 60 . Guernica, Biscaia.

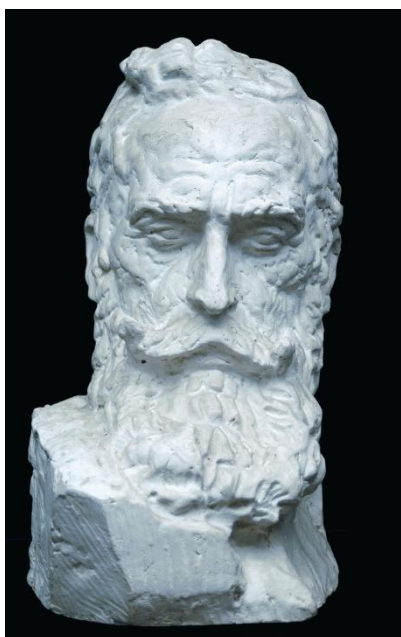


Monumento a Eduardo Cabello, 1928, Vigo.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, letras e escudo de bronce, gravado na base: 1928. Medidas aprox: 360 x 120 x 112. A revista Vida Gallega do 10-8-1928 fala da inauguración do monumento a Eduardo Cabello, enxeñeiro director das obras do porto de Vigo, e no ABC do 18-7-1928 sae foto da inauguración do monumento. Está situada na Avda E. Cabello, Bouzas, Vigo.

En principio puidera parecer un motivo estraño ás obras de Asorey que vimos ata de agora, é a figura dun tritón que porta cunha man un áncoa e coa outra a cartela onde aparece o nome da avenida. Mirando máis polo miúdo aparecen enseguida elementos asoreyanos, como as grilandas da parte superior ou o traballo coa buxarda na pedra que evita as superficies moi lisas. O rostro do tritón ten similitudes coa figura do labrego do monumento a S. Francisco, no que Asorey está traballando nestes anos. Na base da figura hai motivos mariños: estrela de mar, caracol, vieira...



Cabeza de Curros, 1928, RAG, A Coruña,

Foto: RAG

Bosquexo en escaiola da cabeza do poeta Manuel Curros Enríquez presentada ao concurso para a adxudicación do Monumento ao poeta de 1928.



Monumento a San Francisco de Asís, 1926-1930, Santiago

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, medidas aprox. 12 x 4, 12 x 4,12 mts , Campiño de S. Francisco, Santiago. Está asinado e datado.



Lápida de Ángel Baltar, 1929, Rianxo.

Foto: M. Iglesias.

Bronce coa efixie en relevo do médico Ángel Baltar, grilandas na parte superior e pombas sostendo o escudo de Rianxo na parte inferior. Hai mármorees (gris e rosado) nas placas traseiras. Inscrición ilexible *“Rianxo a D. Angel Baltar Cortés, sábio cirujano, honra de Galicia, gloria de España, en testimonio de gratitud por su constante cariño a esta vila, año de MCMXXIX”*. Medidas aprox. 100. ancho x 130 alto.

Está situada na fachada do Concello de Rianxo.



Capitel e escudo da fachada do Hotel Compostela, 1930, Santiago

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran.



No capitel represéntase un banquete, acorde coa función do hotel. Ten gran influxo románico, quizais dos capiteis do gran salón do Pazo de Xelmirez, en consonancia coa arquitectura do hotel, de estilo neorrománico, rematado por unha torre con ameas. As figuras aparecen entre froitos e formas vexetais, e como en Xelmirez tamén hai músicos e servidores portando bandexas con comida. A concepción espacial tamén é románica, coas figuras contorsionándose e adaptándose ao espazo conseguindo un efecto de movemento e vivacidade. A

concepción espacial lembra ao románico pero os motivos decorativos teñen relación coas formas de froitas do barroco compostelán de Domingo de Andrade. Aparecen así xuntos motivos do románico e barroco, os dous estilos que conforman a arquitectura compostelá.

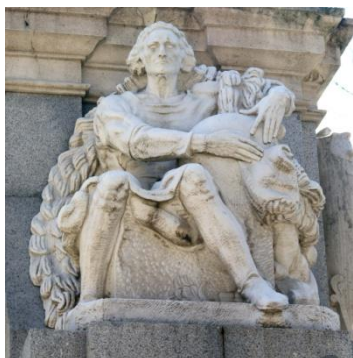
No escudo representa a cidade de Santiago e funde a heráldica de Santiago e a de Galicia, cáliz, estrela, sepulcro e as sete cruces e a cruz de Santiago por detrás. Dúas figuras alegóricas: un bispo con tiara e báculo e outra figura que pode representar a un nobre (loce a cruz de cabaleiro de Santiago), simbolizando quizais a importancia da Igrexa e a nobreza na conformación da cidade de Santiago. E os motivos decorativos a base de volutas lembran de novo ao barroco compostelán.



Virxe dos Ollos Grandes, 1930, Lugo

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, medidas aprox. 280 x 100 x 100. Está asinada na esquina lateral dereita. Antigo Sanatorio antituberculoso de Sta María, hoxe é un edificio administrativo da Deputación: Inludes, na Ronda da Muralla, 140.



Colón, no Monumento a Cuba, 1930, Parque do Retiro, Madrid

Foto: M. Iglesias.

Mármore de Carrara, medidas aprox. 200 x 114 x 108.



San Xosé, 1931, Igrexa de Santa María de Guernica

Foto: M. Iglesias.

Madeira policromada, sen estuco e con remaches metálicos de cobre na parte inferior, medidas: 204 x 55 x 48; Asinado e datado na parte inferior dereita.



Nai de Dor, 1931, Bilbao

Foto: M. Iglesias.

Madeira policromada, medidas 210 x 176 x 117 cmts, asinada: *Fran.* Asorey na marxe esquerda da base. Museo Diocesano de Arte Sacro, Praza da Encarnación 9B, Bilbao.



Busto de Beluca Varela, 1931, Col. Particular, Madrid

Foto: M. Iglesias.

Mármore rosa, medidas (incluído pedestal): 53 x 36 x 20, col. Fernández de la Mora y Varela, Madrid. O busto completase cunha peaña orixinal de Asorey en pedra de gran gris. Representa a Isabel Varela Fernández de la Mora, filla do doutor Varela Radío que foi director do Hospital Provincial de Santiago.



Virxe de Guadalupe, 1932, praia de Tanxil, Rianxo

Foto: Arquivo Chicharro, Instituto de Estudos Padre Sarmiento

Pedra de gran con incrustacións de cerámica de Pontecesures. Retirada do emprazamento orixinal, é propiedade da Familia Baltar. Mide sobre 3 mtrs. de alto.



Lápida de D. Miguel Gil Casares, 1932, Facultade de Medicina, Santiago

Foto: M. Iglesias.

Bronce, está asinada na esquina inferior dereita. Medidas: 154 x 120 ctms.



Lápida de Enrique Mayer, ca 1931, rúa Preguntoiro 37, Santiago

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce. Medidas aprox. 92 x 68. Otero Túñez sinala que aparece o retrato (en bronce) e unha figura alegórica con barba que puidera ser o apóstolo Santiago (aparece tamén unha cuncha de vieira). Unha das figuras é máis esquemática, o retrato máis realista. Unha grilanda adorna a parte superior das figuras. Inscrición en bronce: “*En esta*

casa nació el buen azabachero Enrique Mayer Castro 1861-1931”. Dubido da data, non atopo referencias en prensa, Enrique Mayer morre en 1931, así que a data debe de estar en

torno a esta cifra. Semella que para as placas conmemorativas dos anos 30 Asorey abandona o mármore e prefire a pedra de gran. E fanse máis sinxelas, con menos decoración e máis xeométricas.



Busto de dona Dolores Ulla y Fociños de Bendaña, Col. Particular, Santiago, 1932

Foto: M. Iglesias.

Mármore sepia e granito gris, 52 x 57 x 36. Asinado e datado no lateral dereito, nai de Mariano Gómez-Ulla, viúva de Ramón Gómez-Ulla. Col. Milagros Alsina Gómez-Ulla, Santiago. Existe o bosquejo en escaiola, depósito da familia no Museo do Pobo Galego.



Monumento a Loriga, 1933, Lalín

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce (cara e unha man), medidas aprox. 9,5 mts ancho x 6 alto x 3 de fondo. Letras e coroa de loureiro e carballo en bronce, inscrición:

“España-Filipinas”, e na coroa: “Al comandante Loriga, la aviación militar”.



Busto de Alejandro Rodríguez Cadarso, 1934, Facultade de Medicina, Santiago,

Foto: M. Iglesias.

Bronce, sobre base de pedra de gran, medidas aprox. 84 ancho x 170 de alto con pedestal, 110 sen pedestal. Letras en bronce: *“Cadarso, 1887-1933”*. Leva unha placa da empresa que fundiu a

obra: “Codina Hermanos fundidores, Madrid.” A obra foi feita para ser situada nun aula de anatomía, a certa altura e por tanto ser vista dende abaixo. Asorey esboza o torso e concéntrase nos detalles de rostro e pescozo. A figura mira cara abaixo como se mirase aos alumnos.



Monumento a Curros Enríquez, 1928-34, A Coruña, xardíns de Méndez Núñez.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran de diferentes cores. Está asinado. Está gravada na pedra na parte frontal a palabra CURROS e as datas de nacemento e morte do poeta. Ten varias placas conmemorativas en bronce, do “Centro Gallego de Buenos Aires”, da “Unidad Gallega de Nueva York” e dos “Coros Galegos”. Foi inaugurado o 11 de agosto de 1934 polo Pte da República.



Maqueta para o monumento a Julio Romero de Torres, 1934

Foto: Chicharro aparecida no libro de Otero de 1959.

A crónica de El Compostelano de 26-3-1934, di o seguinte: « *En Córdoba fue fallado el concurso del monumento al pintor fallecido Romero de Torres. Había presentado un proyecto el escultor Paco Asorey, que mereció ser clasificado en segundo lugar* ». No Museo Julio Romero de Torres de Córdoba nada saben deste proxecto e o que figura como gañador do segundo premio é outro artista.

Neste proxecto Asorey opta por unha gran xeometrización, na liña do de Loriga e que lembra ao escultor Victorio Macho e o seu monumento a Cajal.



Lápida de D. Jose María Piay, 1934, fachada do Concello de Catoira,

Foto: M. Iglesias.

Bronce e pedra de gran pulida de cor rosada e mármore. Medidas aprox. 132 x 95. Inscripción: “A D. José María Piay, Catoira, cuerpo médico y amigos en sus bodas de oro con la profesión 1884-13-VI-1934”. Sinxela placa co retrato de perfil en bronce do homenaxeado e sinxelos motivos decorativos tamén en bronce nos laterais. El Pueblo Gallego, 19-5-1934 dá conta da inauguración para xullo de 1934.



Lápida en honra de D. Guillermo Álvarez Pérez, 1935, fachada do Concello de Cortegada de Miño, Ourense.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce. Inscripción: “Homenaje de gratitud a la memoria del ilustre hijo de Cortegada Excmo. SR. Guillermo Álvarez Pérez, benefactor de este municipio, MCMXXXV”

Aínda é máis sinxela esta placa que a anterior, retrato en bronce no centro, e nos laterais motivos decorativos a base de follas de carballo simulando grilandas. Acanaladuras na pedra nos laterais a modo de estrías de pilastras dóricas.



Relevo de Manuel Lomba Peña no obelisco do Monte Santa Tegra, ca 1935, A Guarda

Foto: M. Iglesias.

Medallón en bronce sobre pedra de gran, medidas aproximadas 1 metro de diámetro. O monumento-obelisco ten unha placa en bronce coa inscrición: *“Los guardeses en Buenos Aires a la memoria del primer presidente fundador de la Sociedad pro-monte, Don Manuel Lomba Peña, fallecido El 20 de mayo de 1933, Buenos Aires, junio, 9 de 1935”*. Polos datos da placa deducimos a data da obra.



Cristo redentor, 1935, Panteón do Cemiterio de Lugo, recentemente adquirido polo Museo Provincial.

Mármore branca italiana³⁴³. A figura ten unha disposición moi ríxida e simétrica, quieta, sen avanzar, non adianta a perna como en moitas outras obras. Ten a aparencia dunha columna ou dun estípite (máis estreita na base), os pregues da roupa lembran as estrías. Agarra coas mans a sagrada ostia como veremos anos despois no primeiro bosquexo da Inmaculada da Estrada e está situada fronte a un “óculo” do panteón funerario que semella así a aureola de santidad. A influencia de Mestrovic está moi presente.

³⁴³ Datos recollidos de Abel Vilela, Adolfo de, « O Cristo redentor, unha obra inédita de Francisco Asorey », *Lucensia*, Seminario diocesano de Lugo, nº 5, 1992, pp.125-131



Máscara funeraria de Antón Villar Ponte, 1936, RAG, A Coruña

Escaiola pintada, leva escrito “*Pra nosa Academia Galega, Asorey, 1936*”

Foto: RAG



Busto da Señora de González Sierra, anos 30, Museo do Pobo Galego

Foto: Libro de Otero Túñez de 1959, probablemente de Ksado.

Bosquexo en escaiola, 70 x 50 x 22. Debe existir copia en mármore en colección particular, probablemente en Vigo, que non conseguimos localizar. Otero Túñez sitúaa nos anos 30.



Busto de Juan Bautista Durán Ínsua, anos 30, Muxía

Foto: M. Iglesias.

Mármore, 55 x 60 x 40, Cemiterio de S. Xiao de Moraime, Muxía. Unha placa en mármore leva a inscrición “ *Es propiedade de D. Juan Bta Durán Ínsua, párroco de esta feligresía y deja prohibido tanto a herederos como estraños el que en ningún tiempo usen y usurpen esta propiedra, RIP*”.



Cabeceiros de cama, Col. Familia Asorey, Santiago, anos 30.

Fotos: M. Iglesias.

Sagrada Familia, madeira policromada, 125 x 54

Trátase dun baixorrelevo de madeira lixeiramente policromada sen estucar no que se representa a Sacra familia, que ocupa practicamente todo o espazo. O neno ocupa o centro da escena, na que aparece interactuando cos seus proxenitores, efecto que consegue coa colocación das súas mans. É unha escena dinámica que lembra modelos renacentistas. San Xosé e mais a Virxe mostran o seu fillo, orgullosos, ao que deixan todo o protagonismo. Son figuras novas. A Virxe é case unha nena e segue o modelo de Asorey, é dicir, loura, de ollos azuis e ten as fazulas rosadas e o pelo louro. Viste unha roupaxe avermellada e unha capa esbrancuxada de marcados pregues e está toucada cunha aureola. San Xosé sostén a man do neno e móstranolo orgulloso. E para lle dar maior protagonismo e movemento á escena, apártase del lixeiramente. Viste unha roupaxe en diferentes tons de azul e unha capa amárela. Aos lados, para encher o espazo, aparecen dous vasos con flores, rosas no caso da Virxe e lirios no de San Xosé³⁴⁴



S. Francisco, madeira policromada, 123 x 54

Trátase dun baixorrelevo de madeira lixeiramente policromada, sen estucar, de feito está inacabado. É unha escena chea de movemento, marcada por dúas figuras paralelas en horizontal pero contrapostas, a de Cristo e a de San Francisco. San Francisco aparece xacente, cun rostro demacrado pero sereno, enmarcado pola aureola. Viste o hábito franciscano, cuxo cordón aparece por diante da figura sostido por tres paxaros a cada lado. Os brazos están estendidos e deixan ver as mans, nas cales

se aprecian os estigmas. A figura de Cristo recólleo amorosamente. O rostro, de expresión serena, enmárcase coa coroa de espiñas e coa aureola. Á esquerda entrevese a Igrexa de Asís³⁴⁵

³⁴⁴ Asorey Abelleira, Carmen, *Catálogo da exposición "O Asorey descoñecido"*, Cambados-Santiago, Concello de Santiago, 2014, pax. 13

³⁴⁵ Asorey Abelleira, Carmen, 2014: 14



Busto de Manuela González Ceinos de Alsina,
anos 30, Col. J. del Valle-Inclán Alsina

Foto: J. del Valle

Medidas 60x54x27. Está asinada e datada (ilexible). Mármore branco e sepia na cabeza, pedra de gran no resto. Busto moi similar ao de Dolores Ulla do ano 1932, polo que supoñemos que debe ser da mesma época.



Busto de José Calvo Sotelo, 1938, Vilagarcía de Arousa

Fotos: M. Iglesias.

Bronce sobre pedra de gran gris escura, asinada no lateral dereito, 82 x 64 x 46. Fíxose unha réplica da cabeza en bronce, conservada no Museo de Pontevedra.

O estado da obra como vemos na fotografía é lamentable, atópase nos xardíns do Dr. Fleming en Vilagarcía de Arousa. A figura leva no peito o escudo de España. Letras en bronce

coa inscrición: "José Calvo Sotelo, ¡Presente!".

Faltan letras. Na fotografía anexa vese o emprazamento orixinal na actual Praza de Galicia





Busto de Francisco Franco, 1938, Museo Militar da Coruña

Fotos: M. Iglesias.

Bronce, 55 x 51 x 24, fíxose para o Goberno Militar de Ourense, posteriormente trasladouse ao Museo Militar da Coruña, foi fundido por Malingre en Ourense.



Lápida de Marujita Rey, 1938, Cemiterio de Boisaca, Santiago

Foto: Familia Asorey

Foi localizada recentemente pola familia Asorey. El Compostelano, 14-10-1938, dá conta do remate dunha lápida sepulcral cun busto en bronce con fondo de mármore rosa da moza compostelá Marujita Rey e ao pé unha frase de Petrarca: “Ven, torna a consolar tanto dolor”. A lápida foi modificada e xa non aparece o frase de Petrarca.



Sagrado Corazón do Convento da Ensinanza (Compañía de María), 1940, Santiago

Fotos: M. Iglesias.

Pedra de gran, letras en bronce coa inscrición: “*Dejad que los niños se acerquen a mi*”. Altura aprox. do monumento 4,8 mtrs. Medidas aprox. do Sagrado Corazón: 190 x 70 x 70 mtrs.



O tema do Sagrado Corazón é moi do gusto das ordes xesuíticas, como a deste colexio. Destaca a xeometrización da figura, os brazos estendidos forman unha cruz case perfecta, os pregues do manto son ríxidos e marcan unha diagonal na parte superior e semellan na base as estrías dunha columna. Porén a cabeza xira lixeiramente fronte ao eixe frontal da figura.



Monumento ao soldado galego, 1940, Cuartel de Atocha, A Coruña,

Fotos: M. Iglesias.

Pedra de gran de dúas cores e detalles en bronce. Medidas aprox. do soldado 192 de alto e 64 cmts de ancho. Asinada na base. Supoñemos que baixo a bandeira se atopa a longa inscrición que reproduce Otero Túñez e que o propio autor etiqueta como «*absolutamente ajena al gusto asoreyano*³⁴⁶»:

En eterna memoria de los que perteneciendo al glorioso regimiento de infantería Zamora cayeron heroicamente por Dios y por España cara al sol, en los campos de lucha, salvando con su sacrificio a la patria en la gesta magnífica bajo el signo de franco.

³⁴⁶ Otero Túñez, Ramón, 1959:152

A figura do soldado lembra na actitude e posición a obras de Donatello como o S. Xurxo que tamén citamos cando nos referirnos a estatua de Curros Enríquez. A figura adianta unha perna e non se dispón totalmente frontal senón que xira lixeiramente. O fusil traza unha vertical á que se contraponen as mans que o sosteñen, como a cruz de Santiago que ten debaixo.



Busto de Elena Tormo de García Sabell, 1940. Col. Particular, Santiago.

Foto: Catálogo da exposición de 1989 do MPG

Bronce, 70 x 65 x 37. Filla do pintor Tormo, sobriña do ministro Elías Tormo e muller do médico santiagués Domingo García-Sabell. Asinada e datada no lateral dereito. O Museo Carlos Maside de O Castro, Sada, conserva o bosquexo en escaiola.

Esquema de busto de medio corpo e coas mans cruzadas que Asorey repetirá moito neste período.



Virxe do Carme, 1942, Escola Naval de Marín

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran. O Museo do pobo Galego ten bosquexo en escaiola, depósito da familia.



Estatua de Álvaro Bazán, Marqués de Santa Cruz, 1942, Viso Del Marqués, Ciudad Real

Foto: Humberto Martínez

Bronce, existen dúas copias, esta de Viso do Marqués situada fronte ao seu palacio e outra na escola Naval de Marín. Consérvase o bosquexo en xeso no Museo de BellasArtes da Coruña.



Monumento a Cabanelas, 1942, Pontevedra

Foto: M. Iglesias.

Pedra e bronce (efixie inferior e letras). Pedestal liso, escultura ruda. Medidas da escultura alegórica: 240 x 90 x 90. A altura total de estatua e pedestal é de 4 mtrs.

Inscrición en bronce: “*Manuel Barreiro Cabanelas*”.



Monumento ó Tenente Coronel Teijeiro, 1942, Plaza de la liberación, Oviedo

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran. Medidas da figura: 221 x 68 x 63. O primitivo emprazamento estaba no parque de S. Francisco logo trasladouse e modificouse. Orixinalmente tiña un muro por detrás coa inscrición:

“*Oviedo a Teijeiro Año MCMXXXVI — Día XVII-X En este día de triunfo para las fuerzas de Galicia los heroicos*”

defensores de Oviedo recibieron aquí, con un abrazo fraterno, la ventura de su liberación”.

Na cara oposta do muro estaba gravada en bronce a efíxie de Teijeiro cunha lenda que dicía: “*Teijeiro — 5-I-MDCCCXCII— +27-XI-MCMXXXVI*”. Leva dúas placas de bronce adheridas, unha máis pequena coas datas de nacemento e morte de Teijeiro, outra máis grande coa inscrición citada anteriormente. É posible que fora trasladada de novo por mor da Lei de Memoria Histórica.

A figura do soldado é similar ao do monumento do cuartel de Atocha pero ao meu xuízo de peor calidade, máis ríxida e estática. O esquema compositivo repite o da cruz de Santiago que sustenta.



Esqueleto pensante, 1943, facultade de Medicina, Santiago

Foto: M. Iglesias

Escaiola pintada, 284x143, realizada con motivo do IV congreso Luso-Hispano-Americano de Anatomía, celebrado en Santiago. Leva a inscrición: « *Vivitur ingenio coetera mortis erunt* », que procede dun gravado de Durero. Parece ser que as figuras modeladas por debaixo do esqueleto corresponden a persoas relacionadas coa facultade de medicina³⁴⁷



Altar da Igrexa do panteón do Centro Galego de Bos Aires, inaugurado no 1944 , Cemiterio da Chacarita

Foto: Adela Leiro

Pedra de gran de diferentes cores.

No xornal El Compostelano 5-8-1939 coméntase que a obra xa está feita en 1939:

³⁴⁷ Datos obtidos de Jorge Barreiro, Francisco Javier, « Francisco Asorey y La Facultad de Medicina de Santiago », *Gallegos*, nº 21, 2015, paxs. 63-68.

« El escultor don Francisco Asorey, por encargo del Centro gallego de Buenos Aires, acaba de construir un monumento funerario para la capilla del cementerio del Oeste, La Chacarita, en recuerdo de los gallegos inhumados en dicha necrópolis. Es un monumento edificado todo en piedra, buscada por Asorey, como homenaje a los gallegos, en más de doce sitios de esta región. La obra es trabajada toda por el señor Asorey. Consiste en un altar, dedicado a la Virgen de la Piedad, recogiendo en sus brazos el cuerpo yacente de su Divino Hijo el redentor. Este grupo forma una cruz. Dicho monumento tiene alegorías para Galicia y sobre todo para los emigrantes ».



Busto de Lucila Barberán Bellido, 1944, Col. Particular, Santiago, Foto: M. Iglesias.

Mármore branco, asinada e datada na parte inferior dereita. 75x51x35, viúva de Mariano Gómez-Ulla, col. Herdeiros de Milagros Alsina, Santiago. O Museo do pobo Galego ten o bosquexo en escaiola procedente do depósito da familia. A composición inspírase claramente na Gioconda de Leonardo.



Busto de Prado Lameiro, 1944, Parque de S. Lázaro, Ourense

Foto: M. Iglesias.

Busto do poeta Xavier Prado Rodríguez, “Poeta Lameiro”, bronce (busto) e pedra de gran. O busto mide 65 x 40 x 22. Na pedra está gravada unha inscrición ilexible en parte, só se reconece “*Javier Prado Lameiro 1874-1942*”





Busto de José Ibañez Martín, 1944, IES Rosalía de Castro, Santiago .

Foto: M. Iglesias.

Bronce, 90 x 36 x 32, asinada e datada na parte inferior dereita, Ministro de Educación franquista e creador do IES Rosalía de Castro. Leva muceta e medalla de catedrático. Existe outra copia desta obra en Valbona, Zaragoza, a súa vila natal e probablemente outra en Yecla, Murcia. Trátase de novo dun busto de medio corpo e coas mans cruzadas (neste caso agarrando un libro).



Esposa do artista, Dona Jesusa Ferreiro, 1944, Concello de Santiago, Foto: M. Iglesias.

O bosquejo en escaiola foi cedido pola viúva ao Museo Municipal de Santiago logo convertido en Museo do Pobo Galego, con este bosquejo fíxose non anos 80, sendo alcalde Xerardo Estévez esta copia en bronce. Medidas 146 x 112 x 48. Exhíbese na entrada do Concello de Santiago, o Pazo de Raxoi. A figura recóstase nunha especie de diván, ao modo das esculturas neoclásicas como a Paulina Bonaparte de Cánova. Un brazo levántase apoiado sobre un libro e ao parecer sostiña un colar de perlas. Na base, un gato (dos moitos que había na casa dos Asorey) xoga coas roupas. A intención orixinal parece que foi facela en madeira policromada ao igual que a Condesa de Marín da que falaremos a continuación.



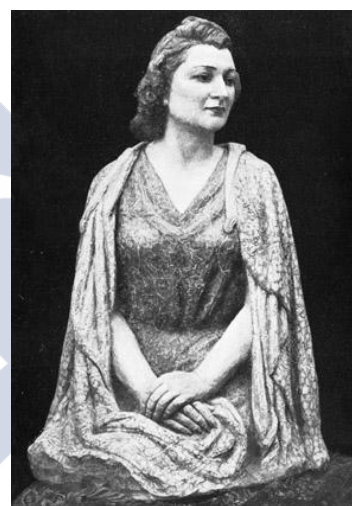
Busto da Condessa de Marín, 1944, Santiago, Familia Asorey, depósito no MPG

Foto: Catálogo da exposición de 1989, MPG

Bosquexo en escaiola, 96 x 58 x 50. Pasouse a madeira policromada propiedade dos herdeiros de Ibáñez Martín, pero foi roubada e descoñecemos se se recuperou. O Museo do Pobo Galego fala tamén doutra réplica en mármore. A Condessa de Marín era a muller de José Ibáñez Martín o ministro que propiciou a creación do Instituto Rosalía de Castro de Santiago, a

súa directora, Pura Lorenzana parece que encargou esta peza.

Á dereita reprodución da escultura en madeira policromada no libro de Otero de 1959.



Busto de Isaac Peral, 1945, Escola Naval de Marín

Foto: M. Iglesias.

Bronce, 64 x 54 x 31, asinada, viste uniforme de gala da Armada. Existe certa confusión entre esta obra e outra moi similar que representa a Isaac Peral, ambas encargos para a Escola Naval. No catálogo da exposición do Museo do Pobo Galego polo centenario aparecían cos nomes cambiados e na

propia Escola tamén se atopan cos pedestais cambiados. Creo que esta é a asignación correcta.

Sagrado Corazón, 1945 , Parque de Maráns, Cuntis



Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, medidas aprox. 6 mts de alto x 3,90 de ancho e 2,40 de fondo. Datado, con placas de mármore aparece: “*párroco: Arvelo Lado, Alcalde: Ameijeira Blanco, Arquitecto: Álvarez Sala, Escultor: Asorey*”. Gran monumento con pequena capela a modo de cripta, preside unha boa panorámica sobre a vila e o Val de Cuntis.



Busto de José Luis Diez, 1946, Escola Naval de Marín

Foto: M. Iglesias.

Bronce, 62 x 55 x 33.

Bosquexo da Virxe do Carme para a Pena das Ánimas, Escola de Artes Pablo Picasso, A Coruña, 1946.

Foto: M. Iglesias.

Escaiola, medidas aprox. 330 x 72 x 106. Bosquexo para facer unha escultura en pedra de máis de 10 mts destinada a presidir o Porto da Coruña e o seu dique de abrigo, desde a Pena das Ánimas. Existe bosquexo en menor tamaño na Academia de Belas Artes Nosa Sra do Rosario asinado e datado. Supoñemos que entrega esa obra cando é nomeado membro numerario por esta Academia. Se comparamos esta Virxe do Carme coa que executa en 1925 para Cuntis vemos que as figuras teñen un canon moito máis alongado, o neno abre os brazos (cunha man bendice e coa



outra sostén o escapulario) e a virxe xúntaos para soste ao neno e o escapulario. Na coroa vense ondas e mariñeiros. As dúas figuras están ríxidas. Nin sequera se usa o recurso tan habitual de adiantar unha perna para dar movemento. Nesta rixidez aseméllase á Virxe de Tanxil e quizais estea relacionada co feito de seren dúas imaxes para facer en pedra, de tamaño monumental e para situar nun emprazamento fronte ao mar e moi ventoso. Con todo, e seguindo coa comparación a Virxe de Tanxil era mais ríxida e xeométrica, aquí os panos son mais naturalistas e o modelado mais suave. A Virxe de Tanxil reproduce o xeometrismo e esquematismo das obras dos anos 30 (Loriga, Cristo redentor, Monumento a J. R. de Torres...) que Otero cualifica como poscubismo e que se atempera despois da guerra.



Lápida de Simeón García de la Riva, 1946, Ortigosa de Cameros, La Rioja.

Pedra de gran e bronce, Inscripción: “*En esta casa nació el 18 de febrero de 1833 D. Simeón García de la Riva. Trabajo, Honradez y amor al prójimo fueron su lema y su virtud. El pueblo de Ortigosa y los continuadores de las casas comerciales por el creadas le dedican este homenaje.* 17 de julio de 1946.”

A fotografía foi facilitada por un parente de Simeón García: Pedro García Nieto.

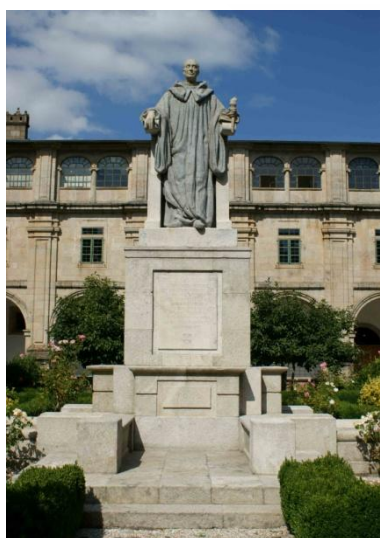
Na parte central superior aparece o retrato do homenaxeado en bronce rodeado de grilandas, debaixo tamén en bronce a cara e os símbolos dun hermes ou Mercurio (leva as caduceo) aos lados as figuras alegóricas que se repiten nas súas obras: á esquerda unha nai e á dereita un home, lembran figuras clásicas e están sentadas sobre as esquinas da prancha de pedra de gran do centro.



San Cristovo, 1947, capela da Agrupación de Transportes, Madrid.

Foto: M. Iglesias.

Madeira policromada, medidas 203 x 61x 58, asinada e datada na parte posterior do pedestal. Zona de cuarteis do barrio de S. Blas, avda Canillejas, 50.



Monumento ó Padre Feijoo, inaugurado en 1947, Mosteiro de Samos, Lugo.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran de diferentes cores, o monumento levántase sobre unha base en forma de cruz de aprox. 8 mtrs (eixo leste-oeste) x 7,25 (eixo norte-sur). As dimensións aproximadas da estatua son de 3 mtrs x 1,5 x 1,5. Asinado e datado. No lado oeste (fronte do monumento) leva gravada na pedra a inscrición

latina: “ILLUSTRI FULGIDAE MEMORIAE BENEDICTI HIERONYMI FEIJOO OSB MONACHI SAMONEN INTER PRIMAES REI LITTERARIAE SAEC XVIII IN HISPANIA FACILE PRINCEPS CUIUS UNUS AMOR REGULRIS OBSERVANTIA CUIUS UNUM STUDIUM VERITAS ABAS ET MONACHI SAMONENSES GRATI POSUERE” e nunha placa inferior: V I O G D. Nos lados norte e sur, por riba dos canos da fonte locen dous escudos da abadía e na parte posterior do monumento (leste) está gravada

esta inscrición baixo a cruz da abadía: “ PIO XII PM / FRANCO HISPA (no)RUM DUCE/ OPITULANTE POPULO/ ASOREY MON (umen)TUM EXCOGITANE/ ABBAS MAURUS PERFECIT/ ANNO MCMXLVII”. Nunha placa inferior aparece o lema beneditino “ORA ET LABORA”.



Busto do Padre Feijóo, 1947.

Fotos: M. Iglesias.

Existe bosquexo en escaiola [esq] para estudio da cabeza da Estatua de Samos, consérvase no Seminario de Estudos Galegos Padre Sarmiento. Desa escaiola Otero Túniz fixo copia en bronce [dta], 60 x 39 x 37.



Filliña, 1948, Museo de Belas Artes da Coruña

Foto: M. Iglesias.

Madeira Policromada, 85 x 53 x 69 mtrs, asinada e datada (en 1949, ano no que foi vendida ao entón Instituto Nacional de Previsión, pero xa fora presentada á Exposición Nacional de 1948).



Busto do Marqués de Riestra, 1948, Illa da Toxa

Foto: M. Iglesias.

Bronze sobre pedra de gran, letras en bronce (faltan algunhas). O busto mide 80 x 52 x 35 cms. É un

retrato do empresario e político pontevedrés, José Riestra, dono do antigo Balneario da Toxa.



Virxe dos Desamparados, 1949, enviada a Bos Aires, Paradoiro descoñecido.

Foto: Ksado, Libro de Otero Túñez de 1959

Madeira de caoba de Brasil policromada. Foi un regalo da colonia pontevedresa en Bos Aires a Eva Perón, cando visitou España. Ía destinada a colocarse na Igrexa do novo barrio de Eva Perón en Bos Aires. O Museo do pobo Galego ten o bosquejo en escaiola (depósito da familia) que mide 135 x 90 x 30.

Nun artigo do xornal El Correo Gallego de xunio de 1949 contan que:

La imagen de la Virgen de los desamparados, original del maestro Francisco Asorey, que la provincia de Pontevedra y su floreciente colonia en la Argentina regalan a doña María Eva Duarte de perón, con destino al barrio que lleva su nombre. El barrio “Eva de perón” debido a la iniciativa del presidente argentino y de su distinguida esposa, albergará a unos 30.000 bonaerenses. La capilla del barrio, costeadada por la colonia gallega, ha sido construída en un estilo barroco, de gratas resonancias compostelanas, Será un marco espléndido para la última obra de Asorey, originalísima en su concepción y divinamente acabada. Hoy procederá Asorey a embalarla, y en esta misma semana será embarcada en el puerto de Vigo en un barco español que la conducirá a Buenos aires.

Trátase dunha obra complexa chea de símbolos tan do gusto de Asorey. A advocación mariana da Virxe dos desamparados ten a súa orixe en Valencia. A Virxe dos desamparados



ten gran devoción na Arxentina a onde a levaron os xesuítas. Unha variante desta virxe é a Virxe Peregrina, patroa da cidade de Pontevedra e quizais estes dous motivos expliquen o encargo dos emigrantes pontevedreses en Bos Aires. Tradicionalmente é unha imaxe de vestir, da que só se esculpen, cabeza, mans e neno, iso supuxo un problema para o noso escultor que resolve colocando esa gran capa triangular tralas imaxes de Virxe e neno sobre os que esculpe flores e “roleos” como os que decoran os mantos das imaxes como a

Peregrina de Pontevedra.

A virxe está semisentada mostrando as mans, na dereita ten unha flor, na esquerda unha chave. O neno sitúase de pe entre as pernas da nai, cunha man bendice e ten os pes cruzados como acontece con moitas imaxes de crucificados. Partes do manto da Virxe debuxan a M do seu anagrama, a ambos lados están dúas figuras alegóricas. Á dereita da Virxe hai un home (que levanta as mans e mira cara unha pomba), e á esquerda unha muller e tres nenos. Otero³⁴⁸ interpreta estas figuras como as de un emigrante e a muller que queda coidando dos fillos representada a modo da imaxe da caridade. Sobre a Virxe hai unha gran coroa sostida por dous anxos. Na base estreítanse dúas mans, sobre un fondo de raios (emblema do país americano), quizais Galicia e Arxentina irmanadas.



**Busto do Sr. Pérez Porto, 1950.
Colexio Notarial de A Coruña.**

Foto: M. Iglesias.

Mármore branco no busto e gris veteadado no pedestal. Existe o bosquejo en escaiola (depósito da familia) no Museo

³⁴⁸ Otero Tüñez, 1959: 178

do Pobo Galego. Medidas do busto 95x 55x 40. Letras en bronce coa inscrición: “ *Al Ilmo. Sr. D. José Pérez Porto. Decano de este Colegio en Homenaje*”. Gravado no mármore o escudo do colexio notarial: libro e espigas. Viste toga de avogado e leva a medalla do colexio notarial e unha condecoración na parte esquerda do peito, coa man dese lado sostén un documento notarial. Está asinado e datado.



Monumento aos Caídos en África, 1951, Ferrol.

Foto: M. Iglesias.



Figura alegórica da Vitoria en bronce, columna e base en pedra de gran. Monumento promovido polo xeneral Franco xa antes da Guerra Civil e levado adiante 20 anos despois. A Gran Vitoria leva unha coroa de loureiro e mide 5 mts de alto aprox. Parece ser que foi fundida no Arsenal de Ferrol.



Monumento aos Caídos, 1951 , Ourense

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, está situado no Parque de S. Lázaro da cidade ourensá. As medidas aprox. do monumento son 7,5 mtrs de alto x 5,75 de ancho.

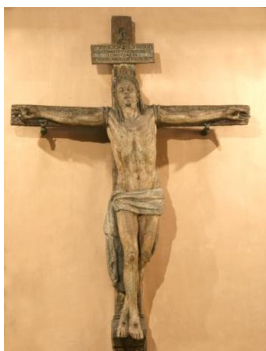


Monumento a Curros Enríquez, 1952, Celanova

Foto: M. Iglesias.

Busto en bronce sobre pedestal en pedra de gran. Letras en bronce coa inscrición “Curros”. As medidas do busto son : 94 x 70 x 70. Leva unha placa que indica que o busto foi fundido na factoría Malingre de Ourense. Como fixo no monumento

da Coruña Asorey volve a representar ao poeta de xeito arrogante, neste caso xirando completamente o rostro cara un lado, pero cun resultado de menor calidade.



Cristo para a Igrexa de Santa María de Moirá, 1952, Barcelona

Foto: M. Iglesias.

Madeira policromada, medidas 386 x 191 x 44 Consérvanse debuxos preparatorios no Museo de Belas Artes da Coruña e un bosquexo en escaiola no Museo do Pobo Galego (depósito da familia).



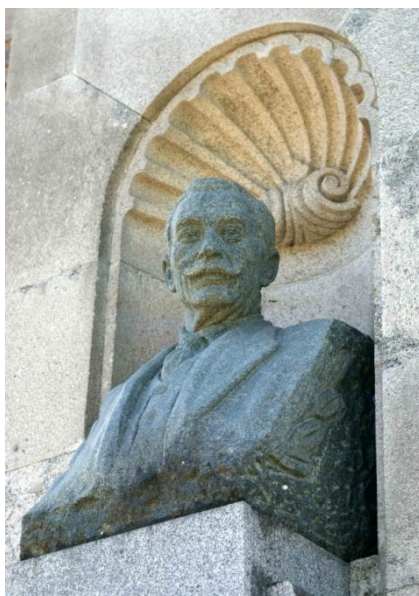
Monumento ó bispo Blanco Nájera, 1953, Claustro do Seminario de Ourense

Foto: M. Iglesias.

Estatua en bronce sobre pedestal en pedra de gran, medidas aproximadas da estatua 260 x 114 x 70 . O pedestal ten uns 3 mtrs de ancho e o conxunto levántase a uns 6 mts en total. Blanco Nájera foi o fundador do Seminario, Otero Túñez conta que o pedestal non foi



do gusto de Asorey, está asinado e datado . Ten unha placa en bronce coa inscrición “ D.O.M. EXCMO: AC: RVDO: D. D. FRANCISCO BLANCO NÁJERA, HUIUS:EDIFICII: PROMOTORI: DIVINI:MAGISTRI:DISCIPULAE: EIUSQUE: AMICI: 15-1-52”. A estatua fíxose na fundición de Malingre.



***Busto de Cesáreo Corbal,
1956, Cemiterio de Pereiró,
Vigo***

Foto: M. Iglesias.

Busto en pedra de gran de cor verdosa, representa ao médico Cesáreo Corbal. Medidas do busto 75 x 45 x 42. O Museo do Pobo

Galego ten o bosquexo en escaiola (depósito da familia).



Inmaculada Concepción (Purísima,) 1956, A Estrada

Foto: M. Iglesias.

Pedestal de pedra granítica de diferentes cores e figura de mármore de Alicante. A imaxe ten unha altura aprox. de 2,5 metros. O monumento ten unha placa coa inscrición “*Año mariano 1954*”. O Museo do pobo Galego ten o bosquexo en escaiola (depósito da familia) que mide 116 x 30 x 26.



Virxe de Fátima, Col. Barrios-Galinsoga, Madrid, Ca 1956

Madeira policromada, fotos facilitadas por Fátima Barrios. Medidas: 140 x 30 x 26. O Museo do pobo Galego ten o bosquexo en escaiola (depósito da familia).



Busto de Miguel de Cervantes, 1956, Ateneo de Montevideo

Foto: Catálogo da exposición de 1989, MPG

Mármore, medidas: 75 x 55 x 50 cm., situado no vestíbulo de entrada do Ateneo de Montevideo. O Museo do pobo Galego ten o bosquexo en escaiola (depósito da familia).



Busto de Pedro Barrié de la Maza, 1956, Barco de Valdeorras

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, coroa e letras en bronce coa inscrición:



EXMO. Sr. D. Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1956”. Medidas do busto: 88 x 60 x 40, asinada e datada. Está situada á entrada da fábrica da empresa CEDIE do Barco. Consérvase bosquexo en escaiola no Museo do Pobo (depósito da familia) . Otero fai referencia a que o Banco Pastor fixo réplica en bronce³⁴⁹.



Mestre de Cambre ca 1950, paradoiro descoñecido

Foto: Libro de Otero de 1959

É moi similar estilisticamente ao busto anterior, Otero sitúao antes cronoloxicamente.



Maqueta do Monumento a Luís Otero para o estadio de Riazor (perdida), 1956-58

Foto: Familia Asorey

³⁴⁹ Otero Túñez, Ramón, 1959:192



Busto da Señora Hall, 1957. Col. Familia Asorey, Santiago.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran sepia no busto e gris na base, 67 x 30 x 31. Retrato da muller dun empresario norteamericano que visitou Santiago e fixo o encargo pero que trala súa separación matrimonial non foi a recollelo. Está asinada e datada.



Asunción, 1957, Torre central da Igrexa do Seminario Menor, Santiago

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, foi inaugurada en 1958. Medidas aproximadas 3 x 2,50 mtrs. Consérvase bosquejo en escaiola no Museo do Pobo Galego que mide 130x70x40 (depósito da familia).



Monumento ao alcalde López Pérez, 1958, Parque Rosalía de Castro, Lugo.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran, medidas aprox. 7 mtrs de alto x 4 de ancho. Está gravada na pedra a seguinte inscrición, diante: EXMO SR D. ANGEL LÓPEZ PÉREZ. Detrás: LUGO A SU ALCALDE. AÑO MCMLVIII.



Monumento a Cabanillas, 1958-59, inaugurado en 1960, Paseo da Calzada, Cambados.

Foto: M. Iglesias.

Pedra de gran e bronce (efixie do poeta). A obra está feita cuns cons (penas) traídos do Piñeiral de Tragove e do Monte da Pastora de

Cambados, leva a efixie do poeta feito en Bronce por Asorey (pero non foi o poeta o que posou, senón o seu fillo) , o escudo de Cambados, e ten gravada na parte dianteira a dedicatoria a Cambados que aparece nos libros *Vento Mareiro* e *Da Terra asoballada*, *A ti meu*

Cambados... e na parte posterior a listaxe dos seus libros. O rostro do poeta está de perfil e a superficie do material non está lisa e puída senón que lembra o xeito de traballo da pedra. Tras da efixie do poeta, á esquerda déixase ver o perfil doutra figura que non nos atrevemos a interpretar con seguridade pero que semella ter, unha coroa de loureiro?. Poderá ser un Apolo?, deus da música e a poesía.





Monumento a Ramón María Aller, 1959, Lalín

Foto: M. Iglesias.

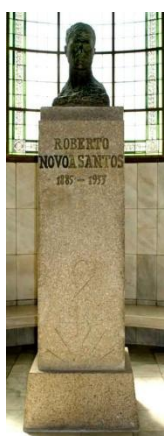
Pedra de gran de diferentes cores e detalles en bronce. Medidas aproximadas: o monumento ten uns 5 mtrs de altura, sobre unha base cadrada de 1,90 x 1,90 e a imaxe de Aller uns 2 mtrs .Está situada nos xardíns que hai a carón da igrexa Parroquial. Está asinada e datada. Foi inaugurada o 4 de set. de 1960. Consérvanse bosqueños en escaiola do rostro e figura no Museo do Pobo Galego (depósito da familia).



Busto de D. Ramón Aller Ulloa, 1960. Reitorado da Universidade de Santiago.

Foto: M. Iglesias.

Bronce sobre pedestal de granito, 40 x 26 x 21. Asinado na parte lateral dereita. O busto foi modelado cando preparaba a estatua de Lalín en 1958. Foi fundido para a Universidade en 1960.



Busto de Nóvoa Santos, 1961, Facultade de Medicina, Santiago

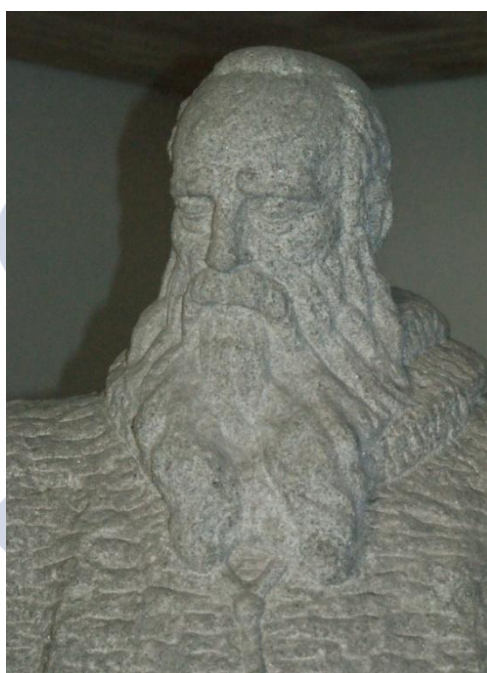
Foto: M. Iglesias.

Bronce (busto) e pedra de gran (pedestal). Letras en bronce: *Roberto Novoa Santos, 1885-1933*. Asinado no lateral esquerdo. Busto 60 x 40 e pedestal 227 x71.



Atopamos esta información na web <www.alasbarricadas.org>, recuperado [3-7-2010]

Encargo do decano de Medicina, Ángel Jorge Echeverri, que encarga al escultor titular de la cátedra de Anatomía el trabajo que arrojará luz sobre la "nebulosa" (según García-Sabell) que envuelve a Nóvoa. El profesor Echeverri confía, a mediados de 1960, que Asorey culmine el busto en menos de un año. El escultor de Cambados, casi coetáneo de Nóvoa, lo finaliza un mes justo antes de su muerte, el 4 de julio de 1961. El busto es emplazado en los jardines de la Facultad que lindan con la calle de Carretas hasta que desaparece. Nadie lo echará en falta. Desde entonces y hasta 1975, la escultura permanecerá arrinconada y semioculta en el cuarto de calderas del Hospital Clínico. Un inventario rutinario del lugar propiciará el hallazgo. El año en que fallece Franco, el decano y profesor Varela Núñez restituye el honor de Nóvoa colocándole en el lugar más privilegiado de San Francisco .



Busto de Fray Rosendo Salvado, 1961 (inacabada). Mosteiro de Samos, Lugo

Fotos: M. Iglesias.

Pedra de gran. Segundo testemuña do Prior de Samos a obra foi encargada a Asorey que morreu sen rematala e así a trouxeron os frades, de feito é posible ver as marcas de puntos na escultura. Lembra enormemente ao Moisés de Miguel Anxo. Medidas do busto: 77 x 65 x 45.



Cabeza de Cristo, escaiola, 24,5 x 26,5 x 17, col. familiar

Aparece esta obra exposta na exposición comisariada por Carmen Asorey, que se fixo en Cambados e Santiago co gallo do 125 aniversario do nacemento do artista. Non está datada, non se corresponde co estudo de ningunha obra do artista que coñezamos. Ten o nimbo en cruz por detrás da figura de xeito similar ao neno da escultura en madeira do San Cristovo.



OS DEBUXOS

Conserva o Museo do Pobo Galego, polo depósito da familia unha serie de debuxos feitos en torno aos anos 50 en lapis sobre papel. Algúns están datados, outros non, a información que aparece é a que nos facilitou o museo. Cabe supoñer que correspondan a estudos feitos con relación á realización de obras en escultura, pero tan só un é recoñecible, corresponde ao busto de Cervantes que fixo para Montevideo, así que poida que correspondan a exercicios de libre experimentación do artista.



Busto masculino, 1944, medidas: 11,5 x 15



Figura en movemento, 1956, medidas: 18,5x 14,5



Figura en movemento, 1956, medidas: 18,5x 16



Figura humana, 1956, medidas: 13 x 16



Figuras, 1956, medidas: 21,5 x 15



Busto masculino, 1958, medidas: 22 x 16



Busto feminino, anos 50, medidas: 16x 10,5



Cabeza, años 50, medidas: 19x14



Figura femenina, anos 50, medidas: 21x7,5



Figura humana, anos 50, medidas: 21,5 x 15,5





Busto feminino, anos 50, medidas: 20,5 x 15



Figura feminina, anos 50, medidas: 16,5 x 12,5



Cabeza masculina, anos 50, medidas: 16 x 13,5



Cabeza, anos 50, medidas: 16 x 21,5

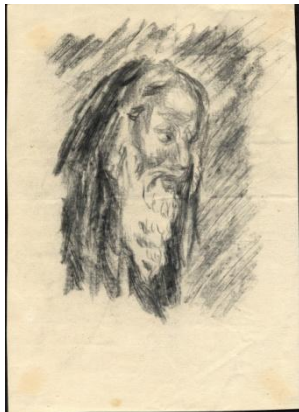


Cervantes, anos 50, medidas: 16 x 14,5

Correspóndese cun estudo que fai para a obra de 1956 do Centro Galego de Montevideo, da que o MPG ten o bosquexo en escaiola.



Busto feminino, anos 50, medidas: 18,5 x 13,5



Busto de ancián, anos 50, medidas: 20,5 x 14,5



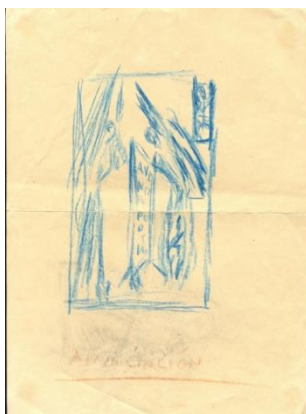
Figura feminina, anos 50, medidas: 22 x 15,5



Cabeza feminina, anos 50, medidas: 16 x 20,5



Busto, anos 50, medidas: 21,5 x 15



Anunciación, anos 50, medidas: 22,5 x 16,5



Pai eterno, anos 50, medidas: 11,5 x 15



Figura feminina, anos 50, medidas: 22 x 14,5



Busto masculino, anos 50, medidas: 19,5 x 14,5



Cabeza de home, anos 50, medidas: 21,5 x 15,5

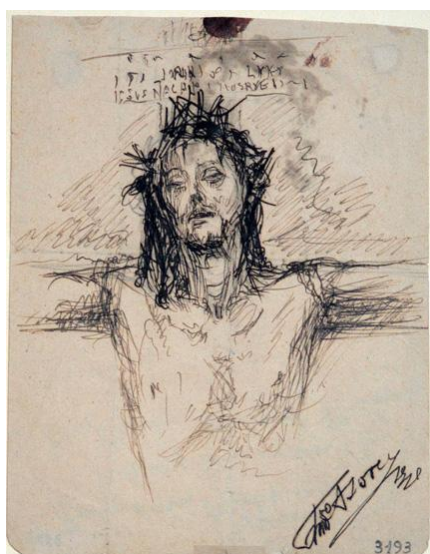


O Mito do congrio, anos 50, medidas: 20 x 12,5



Figura masculina, Anunciación, anos 50, medidas: 22 x 14,5

O Museo de Belas Artes da Coruña conserva catro debuxos que corresponden aos bosqueños feitos para o Cristo de Moiá, son todos de 1952 e corresponden a un depósito feito polo discípulo de Asorey Arturo Brea Pasín. Reproducimos aquí un deles.



Bosquexo para Cristo de Moiá, lapis sobre papel, medidas: 20 x 15,4

Aparece a continuación unha relación de obras citadas en prensa e outras fontes que non conseguimos localizar, algunhas probablemente non chegaron a facerse e outras están perdidas.

- Otero Túñez no seu libro de 1959:

- . No capítulo das primeiras obras de Asorey cita:

- Bustos de Rúa (superior xeral dos Salesianos), Aspiazu, Atienza, Chávarri e Julio Beobide, Jaime de Borbón, Antonio Maura e Alejandro Mon.**

- . **Inmaculada** encargada por José Manuel Cruces xunto ao Sagrada Familia de 1923 que comentamos.

- . **Lápida en honra de Sal Lence** a situar na casa deste na Coruña (no barrio dos Castros, onde hoxe existe un colexio co seu nome)

- . **Busto a Carnero González** en Rubiáns, Vilagarcía.

- . **Busto da Sta Otero**, filla de Otero Acevedo de Pontecesures

- . **Busto do pianista Cerdeiriña**

- . **Medalla conmemorativa das bodas de ouro de Casimiro Gómez e Dolores Palmés**

- . **Retrato da señora Martínez de la Riva**

- O xornal La Gaceta de Galicia de Santiago, 1-7-1913 fala de que se expón no escaparate de D. Gerardo Puertas o **busto do Marqués de Figueroa**, encargo a Asorey do Círculo Conservador.
- ABC do 12-8-1914 comenta o encargo do Centro Gallego (de Madrid) a Asorey dunha **lápida a Colón** para colocar en Pontevedra.

- El año artístico de 1917 reseña que Asorey presenta á Exposición Nacional **«un buen torso y um buen retrato»** pax. 297
- No faro de Vigo do 14-11-1918 fálase dun busto de Asorey que representa a **Luís Porteiro Garea**.
- El progreso de Pontevedra do 27-10-1921, comenta que Asorey fará en breve **unha imaxe en tamaño natural da Virxe de la Medalla Milagrosa para a parroquia de Vilagarcía**.
- O Correo de Galicia, 4-12-1922 comenta que Asorey por encargo do párroco de Sta María de Cruces proxectou **a reforma e restauración do retablo mayor do Santuario da Exclavitude**.
- Faro de Vigo, 21-7-1922, crónica de Rey Alvite: “ El escultor Asorey ocúpase de modelar la **lápida** que la “Asociación oficial de escolares de farmacia” acordó colocar **en la casa natalicia de Carracido**, calle de las Castaños También se ocupa de modelar la **placa que se ha de colocar en la casa natalicia del poeta D. Carlos A. [sic] Mestre en la villa del Grove**”.
- Un artigo do comandante médico Sal Lence fala da iniciativa de realizar unha **escultura, en mármore ou bronce, en honra do médico Mariano Gómez-Ulla**, a colocar nos xardíns do Hospital militar de Madrid-Carabanchel. Revista de Sanidad Militar, ano XII, nº 6, Madrid, 15-3-1922, pp 180-181.
- Galicia 14-9-23 Asorey modelará **el busto de Elvira López** (Idea de Jerónimo Sal Lence á heroína da Guerra de África).
- Un artigo de 1924 titulado **«Semblanza de Asorey: Nuestro Fidias»** do que descoñecemos xornal, data exacta e autor, fala dun **busto a Herminia Fariña**

- El Ideal Gallego 21-12-1924, “Por medio de una carta recibida hoy de Buenos Aires del presidente del “Centro Gallego” de dicha capital, le ha sido hecho el encargo de construír, **un busto en madera de castaño y policromada en honor de don Alfredo Álvarez**, recientemente fallecido en dicha capital. El laureado escritor compostelano Paco Asorey aceptó dicho encargo. Este busto será colocado en el Salón de sesiones del referido Centro Gallego. Este será regalado a dicho centro por suscripción popular.”
- O xornal, El Orzán, da Coruña, 3-4-1924, fala da erección dun **busto en honra do médico José Rodríguez Martínez** que se encarga a Asorey e que irá sobre un pedestal encargado ao arquitecto Palacios.
- El Heraldo Gallego de Buenos Aires, 22-2-1925, fala dunha homenaxe ao **benefactor de Foz don Eliseo Martínez**, para ser esculpida por Francisco Asorey
- El Heraldo Gallego de Buenos Aires, 28-6-1925 fala dun **monumento a Alfredo Brañas para Cambados** que debe facer Asorey. Creo que finalmente o fixo Narciso Pérez e corresponde á fonte que está na praza Alfredo Brañas de Cambados.
- La Voz, Madrid, 2-2-1926 informa de que *La casa del pueblo* de Vigo e outras entidades socialistas acordan erguer en Ferrol un **monumento a Pablo Iglesias**, costeadado por subscrición popular e tamén que o escultor que o execute sexa Francisco Asorey.
- Artigo de Joaquín Pesqueira, 1926? « Asorey se prepara también para hacer en Buenos Aires, dentro de dos años, **una exposición de tipos gallegos**, en madera policromada: gallegos de la costa brava, de las rías bajas, de la montaña de Lugo, de las Mariñas, de las riberas del Miño y del Ulla, de los valles de Orense y del Paraño, del emigrante, del gallego que vuelve de la Argentina y del gallego que vuelve de Cuba. -Entonces – piensa modestamente- mereceré que me llamen el escultor de la raza ».

- La Voz de Galicia, 3-10-1930 fala dunha imaxe que unha “ una dama ilustre dedica al santuario de Covadonga”
- O xornal Las Provincias, de Valencia , fala do atentado contra a estatua coruñesa dedicada a **Emilia Pardo Bazán**, que provocou a rotura dun brazo. **O escultor Asorey encargárase de soldar o brazo dereito da estatua.**
- ABC Sevilla, 8-5-1940. Está esculpiendo **monumento en pedra en honra de Teijeiro para o parque municipal de Lugo.**
- El Compostelano, 20-3-1941, “se colocará en breve una placa en la calle de Sto Domingo de Orense, en la que vivió en 1929 el **general Moscardó** . Otero tamén fala dela.
- El Correo Gallego, 4-3-1948 Comenta que está restaurando a **imaxe da Virxe do camiño e que restaurou tamén unha da Virxe da Cerca.**
- El Correo Gallego, 4-3-1948 di tamén que ten entre mans tamén dous “**bustos del Padre Salvado, para los Monasterios de Samos y Montserrat**”. Efectivamente consérvase inacabado en Samos un Rosendo Salvado e nada saben no Mosteiro de Montserrat de outra obra similar. Apuntaron a posibilidade de que fixeran de mediadores para a adquisición da obra para o Mosteiro beneditino de New Norsia en Australia, alí conservan unha imaxe que corresponde ás mesmas datas pero que non ten nada que ver estilisticamente con Asorey.
- El Ideal Gallego, 25-1?-1953 Dise que irá a Oviedo a esculpir **el monumento a los caídos**. « - ¿Como le descubrieron en Venezuela? – por **un busto de bronce del Coronel Delgado**, el presidente asesinado y otro que hice en madera de caoba que me enviaron.- Se comenta que tampoco irá a Barcelona, - no podré hacerlo, tengo que terminar este **busto del Ministro de Comercio, Señor Arburúa** ».

- ABC? data? Crónica de M. Rabanal Álvarez. Fala dunha **Sagrada Familia de Lisboa**.

Indicamos a continuación unha relación de obras organizadas polos lugares nos que se atopan:

RELACIÓN DE OBRA POR LUGARES

PROVINCIA DA CORUÑA

LUGAR	OBRA
SANTIAGO	<u>Monumento a San Francisco de Asís, Santiago.</u> <u>Capitel e escudo da fachada do Hotel Compostela.</u> <u>Lápida de Bernardo Barreiro, Rúa Xelmirez, 17</u> <u>Lápida de Enrique Mayer, Rúa Preguntoiro, 37</u> <u>Petador ou chamador do Pazo de Vaamonde, Rúa do Vilar</u> <u>A Muller do artista, copia en bronce, Concello de Santiago</u> <u>O Codeo Compostelán e Busto P. Feijoó (escaiolas) Instituto P. Sarmiento..</u>

	<u>Panteón do Cardeal Martín de Herrera</u>, Igrexa das Orfas, <u>Lápida ao rector Carracido</u>. Escalinata de Fonseca, Biblioteca Xeral da Universidade. <u>Lápida de D. Miguel Gil Casares, lápida a Narciso Carrero. Busto Cadarso, e Nóvoa Santos, placa en escaiola</u>. Fac. Medicina <u>Bustos de Lino Torre e Ramón Aller</u>. Universidade de Santiago, Reitorado <u>Sagrado Corazón do Convento da Ensinanza</u>. Rúa Virxe da Cerca <u>Asunción</u>. Seminario Menor, Belvís <u>Lápida de Jacobo Gil Villanueva</u>, Facultade de Historia <u>Busto de Ibáñez Martín</u>. Instituto Rosalía Castro. <u>Museo do Pobo Galego</u>, varios bosquexos en escaiola (busto de Pérez Porto, Inmaculada da Estrada, Condesa de Marín...traídos do seu taller de sta Clara), 28 debuxos e ferramentas varias.
--	---

	COL. PARTICULARES - <u>"Lo jondo"</u>, 1914. -Neno galego e Dona Matilde Col. herdeiros Puente Castro - <u>Cabaleiros negros</u>, 1915. Francisco Javier Padín Baamonde -<u>Rezo de Beatas</u>, 1918. Colección Narciso Porteiro. Teñen réplica no Museo de Pontevedra -<u>Busto de Dna Dolores Ulla e de Lucila Barberán Bellido</u>. Col. herdeiros Alsina-Gómez-Ulla -<u>Busto do P. Feijoo</u>. Herdeiros Ramón Otero Tuñez. - <u>Busto do pintor Juan Luis</u>. Col. Herdeiros do pintor. - <u>Busto de dona Elena Tormo de García Sabell</u>. Colección Particular García-Sabell. - <u>Colección familiar</u>: Busto de Paquiño Asorey, Mme. Hall, escaiola de Cabaleiros negros, Cristo, Cabeceiros de cama...
A CORUÑA	<u>Busto de D. Manuel Martín Salazar</u>, Sanatorio de Oza. <u>Monumento A Curros</u> <u>Monumento ao soldado galego</u>. Agrupación de Infantería Zamora,

	Cuartel Atocha. <u>Filliña.</u> Museo de Belas Artes. <u>Monumento ao soldado galego.</u> Agrupación de Infantería Zamora, Cuartel Atocha. <u>Busto de Pérez Porto.</u> Colexio de Notarios. <u>Bosquexo Virxe do Carme,</u> Academia de Bellas Artes, Nuestra señora del Rosario. Bosquexo máis grande na Escola de Arte e deseño, Pablo Picasso. <u>Busto do xeneral Franco,</u> Museo militar, procedente do goberno militar de Ourense.	
ORDES	<u>Monumento a Vicente Carnota</u>	Parque detrás do concello
FISTERRA	<u>Lápida a Saralegui</u>	Preto do Faro
BRIÓN	<u>Busto de Vicente Ramos</u>	Tremo, OS ANXELES

FERROL	<u>Monumento ós mortos da guerra de África</u> <u>Lápida a Federico Shaw</u>	Fronte ao vello arsenal Rúa Galiano, 34
---------------	--	---

MUXÍA	<u>Busto de J. Durán Ínsua</u>	Cemiterio de S. Xiao de Moraime
RIANXO	<u>Virxe de Guadalupe</u> <u>Lápida de Anxel Baltar</u>	Finca dos Baltar Concello de Rianxo

PROVINCIA DE LUGO

LUGO	<u>Virxe dos ollos grandes</u>	INLUDES, edificio da deputación, Ronda da muralla, 140,
SAMOS	<u>Monumento ó alcalde López Pérez,</u> <u>San Francisco</u> <u>Ofrenda a S. Ramón</u>	Parque Rosalía Castro Museo provincial
	<u>Monumento ó Padre Feijoo</u> <u>Busto a Fray Rosendo Salvado</u>	Claustro do Mosteiro Interior do Mosteiro

PROVINCIA DE OURENSE

OURENSE	<u>Monumento aos caídos,</u>	Parque de San Lázaro
----------------	-------------------------------------	-----------------------------

	<u>Busto do poeta</u> <u>Prado Lameiro</u> <u>Bispo Blanco</u> <u>Nájera</u> <u>Sepulcro de</u> <u>Dolores</u> <u>Santamarina</u>	Xardíns do Posío Seminario de Ourense Colexio Sto Ángel, O Couto
CELANOVA	<u>Busto de Curros</u>	Praza a carón do Mosteiro, fronte á Alameda
CORTEGADA DE MIÑO	<u>Lápida de</u> <u>Guillermo Álvarez</u>	Fachada do edificio do Concello
O BARCO DE VALDEORRAS	<u>Monumento ó</u> <u>Conde de Fenosa,</u> <u>Pedro Barrié</u>	Entrada Empresa Cedie

PROVINCIA DE PONTEVEDRA

CONCELLO DE MONDARIZ	<u>Monumento ó médico</u> <u>Maximino Rodríguez</u> <u>Fornos</u>	praza diante da Igrexa
CATOIRA	<u>Lápida de José María Piay</u>	Concello de Catoira
MARÍN	<u>Virxe do Carme,</u> <u>José Luís Díez,</u> <u>D. Álvaro de Bazán,</u> <u>Isaac Peral</u>	Escola Naval Militar

CUNTIS	<u>Monumento ó Sagrado Corazón</u>	Parque de Maráns
	<u>Virxe do Carme</u>	Parroquia de Santa María dos Baños
A ESTRADA	<u>Inmaculada Concepción, Purísima</u>	Praza fronte á igrexa de S. Payo
PONTEVEDRA	<u>Monumento a Cabanelas,</u>	Hospital Provincial
	<u>Monumento a Manolo Quiroga</u>	Xardín Facultade de Belas Artes
	<u>Museo de Pontevedra</u> Naiciña (escaiola) Rezo de beatas, madeira Cabeza, escaiola Cerámicas de Celta, Busto de Calvo Sotelo Mascariña do rostro de Cabanillas e man, Lo Jondo, escaiola O Tesouro, escaiola	

ILLA DA TOXA	<u>Bronce do Marqués de Riestra</u>	Fronte á tenda do balneario
VIGO	<u>Tumba de Dona María Gil y Sarabia,</u> <u>Ricardo Mella</u> <u>Cesáreo Corbal</u>	Cemiterio Pereiró
	<u>Monumento a García Barbón</u> <u>Monumento Eduardo Cabello</u>	Glorieta Isaac Peral Avenida E. Cabello, Bouzas
VILAGARCÍA DE AROUSA	<u>Busto en bronce de Calvo Sotelo</u>	Xardíns do Dr. Fleming
CANGAS	<u>Monumento Soage</u>	Alameda
PONTEAREAS	<u>Lápida de Isidoro Bugallal,</u> <u>Lápida de José Ramón Bugallal</u>	Conservatorio municipal Biblioteca do centro artístico deportivo

A GUARDA	<u>Relevo no obelisco de Manuel Lomba Peña</u>	Monte de Sta Tegra Fronte ao santuario da cima
COVELO	<u>Sagrada Familia</u>	Igrexa do Divino Salvador de Maceira
LALÍN	<u>Monumento a Loriga</u>	Praza de Loriga
	<u>Monumento a R.M.Aller</u>	A carón da Igrexa
CAMBADOS	<u>Monumento a Cabanillas</u> <u>Busto de Miguelito Gil Armada</u>	Paseo da Calzada Pazo de Fefiñáns

FÓRA DE GALICIA

MADRID	<u>O Tesouro</u>	Familia Luca de Tena, vendida a un coleccionista privado, descoñecemos o paradoiro
	<u>Colón</u>	Monumento a Cuba, parque do Retiro
	<u>Busto de Beluca Varela</u>	Col. Isabel Fernández de la Mora y Varela
	<u>San Cristobo</u>	Igrexa da Agrupación de transportes dos cuarteis do Barrio de s. Blas.
	<u>Virxe de Fátima</u>	Col. Barrios Galinsoga

LA RIOJA	<u>Lápida de Simeón García de la Riva</u>	Ortigosa de Cameros
OVIEDO	<u>Monumento ó Teniente Coronel Teijeiro</u>	Antes Parque de San Francisco, logo Praza da Liberación e foi trasladado de novo
CIUDAD REAL	<u>Monumento a Álvaro de Bazán</u>	Viso del Marqués, praza diante do seu pazo
BILBAO	<u>“Nai de dor”</u>	Museo Diocesano de arte sacro de Bilbao
GUERNICA	<u>San Xosé</u> <u>Anxos orantes</u>	Igrexa de Santa María
BARAKALDO	<u>Cristo</u>	Colexio Salesiano, Calle Larrea, 4
CIUDAD REAL	<u>Monumento a Álvaro de Bazán</u>	Viso del Marqués, praza diante do seu pazo
BARCELONA	<u>Cristo</u>	Igrexa de Santa María de Moiá

FÓRA DE ESPAÑA

MONTEVIDEO	<u>Santa</u>	Casa de Galicia
	<u>Busto de Cervantes</u>	Ateneo

BOS AIRES	<u>Altar e Piedade</u>	Panteón do Centro Galego, Cemiterio da Chacarica
ROSARIO DE STA FE	<u>Naiciña</u>	Museo de Artes decorativas Firma e Odílio Estévez



7- BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA XERAL

- Alix, J. y Camps Miró, T. *Escultura en España, 1900-1936. Un nuevo ideal figurativo*. Catálogo de la exposición realizada en Madrid en la Fundación Maphre entre el 14 de nov. de 2001 y el 13 de enero de 2002. Madrid, Fundación Maphre vida, 2001.
- Alvarellos, H.: *Santiago, 1909, Centenario da Exposición Rexional Galega*. Santiago de Compostela, Alvarellos editora e Consorcio de Santiago, 2009
- Álvarez Junco, J. *La idea de España en el s. XIX*, Madrid, ed. Taurus, 2009.
- Álvaro, M., Gambino, Vigo, ed. Galaxia, 1997.
- Arias Chachero, Patricia, « Cómaros verdes. O primeiro poemario galego de posguerra », *Madrygal*, nº 18, 2015, pp 63-72.
Disponible en < <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/48524/45332> > [9-7-2015]
- Beramendi, Justo e Núñez Seixas, Xosé Manoel, *O Nacionalismo galego*, Vigo, ed. A Nosa Terra, 1995.
- Berger, J. *Mirar*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001.
- Bozal, Valeriano : *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid, Editorial Península, 1966
- Bozal, Valeriano, *Historia del Arte en España*, Madrid, ed. Itsmo, vol. II, 1973
- Bozal, Valeriano, *Arte del s. XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, ed. Espasa Calpe, 1991
- Bozal, Valeriano, *Pintura y escultura española del s. XX*. Summa Artis, vol. XXXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Carro García, J., *La exposición regional gallega de 1909*. Santiago, Instituto Padre Sarmiento, 1959.
- Carbó Alonso, F., *El pórtico de la Gloria, misterio y sentido*, Madrid, Ediciones Encuentro SA. 2009.
- Castelao, Alfonso. R., *Obras*, Vigo, Galaxia, 2000.

Castelao, A. R., *As cruces de Pedra na Galiza*. Vigo, Edición facsímil, Galaxia, 2008.

Cochón, L., *Cartas de Ramón Cabanillas a Isidoro Millán en modo de antífona.*, Cadernos Ramón Piñeiro, Santiago, Xunta de Galicia, 2011.

Curros Enríquez, M., *Poesía Galega completa*, edición a cargo de Carlos Casares, Vigo, Galaxia, 1992.

Durán, J.A., *El primer Castelao*. Madrid, Ed. S. XXI, 1979.

Durán, J.A., *Camilo Díaz Baliño, Crónica de otro olvido inexplicable*, Sada, A Coruña, edicións do Castro, 1990.

Fahr-Becker, G., *El Modernismo*. Barcelona, ed. Tandem Verlag- h.f. ullman, 2004.

García Guatas, M. *La imagen de España en la escultura pública (1875-1935)*, Zaragoza, Mira editores, 2009

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de ediciones, 1975

Gombrich, E.H, *La preferencia por lo primitivo*, Madrid, ed. Debate (Random House-Mondadori), 2003

González, A. *O espírito e a lama das formas. A filosofía de Nós: Risco, Castelao, Otero Pedrayo*. A Coruña, Baía edicións, 2008.

Guasch, A.M. *El arte español del s.XX*, Barcelona, ed. Planeta-Lunwerk, 1997.

Guisado Nogueira, J. *Mondariz, Historia y Guía*, Vigo , edita Deputación de Pontevedra, 1990.

Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona , ed. Paidós, 2009

Huyghe, René (dir. por) *El Arte y el Hombre*, Barcelona, Planeta, 1975

Huysmans, J-K., *À Rebours*, Paris , Les éditions G. Crès et cie, 1922, disponible en: http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_rebours/Texte_entier [30-12-2014]

Iglesias Baldonado, Maribel, *Ramón Cabanillas Enríquez, Biografía en imaxes*, Cambados, Pontevedra, edita Candeia e IES Francisco Asorey, 2008

Krauss, R.E., *Paisajes de escultura moderna*, ed. Akal, Madrid, 2002

Lima, Robert, *Valle-Inclán, el Teatro de su vida*. Vigo, Ed Nigra, 1995.

Litvak, Lily, *Julio Romero de Torres*, catálogo da exposición do Museo de Belas Artes de Bilbao, 2002

Litvak, Lily, *Hacer visible lo invisible, el simbolismo en la pintura española, 1891-1930*, catálogo da exposición *1900 España entre dos siglos*, Madrid, Fundación Maphre, 2008

« Los problemas de la pintura gallega (inquérito a los pintores y críticos) » artigo sen autor publicado en *Pintura actual en Galicia*, col. Grial, nº 2, Vigo, Galaxia, 1951, pp 45-64.

Mâle, Emile, *El Gótico, la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, encuentro ediciones, 1986

Maltese, Corrado (coord.) *Las técnicas artísticas*, Madrid, ed. Cátedra, 1985

Maside, C., « En torno a la fotografía popular », publicado en *Pintura actual en Galicia*, col. Grial, nº 2, Vigo, Galaxia, 1951, pp 21-26.

Micheli, M. de, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 1979.

Montoliu, V. *Mariano Benlliure*, Valencia, ed. por Generalitat Valenciana, 1997.

Moréas, Jean, *Manifeste Littéraire*, publicado no xornal *Le Figaro* o 18 de setembro de 1886, dispoñible en en <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> [25-11-2014]

Néret, G. *Rodin*, Colonia, ed. Taschen, 2002.

Pardo Bazán, Emilia, *La Quimera*, en *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, vol 5, 1999

Pereira Martínez, C. *A Galicia Heterodoxa*, A Coruña, ed. Espiral Maior, 2011.

Pingeot, A, *La Sculpture Française au XIX siècle*, Paris, editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995

Ripa, Cesare, *Iconologia*, Venetia, 1659

Risco, Vicente, *Teoría do nacionalismo galego*, edición crítica a cargo de Justo Beramendi, Santiago de Compostela, Ed. Sotelo Blanco, 2000

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-morte*, dispoñible en: <http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf> [23-12-1914]

Schmutzler, R. *El Modernismo*. Madrid, Ed. Alianza, 1982.

Seoane, Luís. « Anotaciones sobre la creación artística », publicado en *Pintura actual en Galicia*, col. Grial, nº 2, Vigo , Galaxia, 1951, pp 27-42.

Seoane, Luís, *Eiroa*, Vigo, Galaxia, 1957.

Seoane, Luís. *Textos encol da arte galega*, Madrid, Brais Pinto, 1979

Shiff, R. *Cézanne y el fin del impresionismo*, Madrid , Ed. Antonio Machado libros, 2002.

Taine, H. A. *Filosofía del arte*. Madrid, Ed. Espasa Calpe (4ª edición), 1968.

Travieso Mougán , Javier e Cerviño Lago, Josefina, *El pintor Juan Luis*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

Tolnay, CH. DE, *Miguel Angel, Escultor, Pintor y Arquitecto*, Madrid , Alianza Editorial (3ª reimpresión), 1999.

Valle Inclán, Ramón María del, *La lámpara maravillosa*, Buenos Aires , Espasa-Calpe Argentina, 1948

Van Gogh, V. *Cartas a Theo*, Barcelona, ed. Labor, 1984.

Villar Ponte, A. *Nacionalismo Gallego, nuestra afirmación regional*, A Coruña, 1916

Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada, 1*, Madrid, Alianza editorial, 2011

VVAA, *Dictionary of Greek and Roman Mythology*. London-NY , Ed. William Smith, Tauris,, 2007

VVAA *El Modernismo en las colecciones del MNAC*, Barcelona, Lunberg editores e MNAC, 2009.

VVAA., *Diccionarios de Arte*. Electa, Barcelona (Random House-Mondadori), 2003.

VVAA., *Exposición Gallega de 1909*. Conmemoración do primeiro centenario, Santiago, Consorcio de Santiago, Museo do Pobo Galego e Instituto Padre Sarmiento, 2010.

VVAA ,*1900 España entre dos siglos*, Cat. da exposición, Madrid , Fundación Maphre, 2008

Wittkower, R., *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Ed. Alianza (3ª ed.), 1983.

Woermann, K. *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos. Tomo I Arte primitivo, semicivilizado e islámico*, Ed. Saturno Calleja, 1923, reeditado por Montaner y Simón, Barcelona, 1959

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE FRANCISCO ASOREY

Abel Vilela, Adolfo de, « O Cristo redentor, unha obra inédita de Francisco Asorey », *Lucensia*, Seminario diocesano de Lugo, nº 5, 1992, pp.125-131

Academia Gallega, *Inauguración del monumento a Curros Enríquez*. A Coruña, Imprenta Roel, 1934.

Asorey, Catálogo da Exposición do 25 aniversario do falecemento, Santiago, Xunta de Galicia, Dirección xeral de cultura e do patrimonio histórico-artístico, 1987

Asorey Abelleira, Carmen, *O Asorey descoñecido, Catálogo da exposición*, Cambados-Santiago, Concello de Santiago, 2014

Asorey Abelleira, Carmen, « Francisco Hipólito Asorey González (1889-1961). Biografía », *Gallegos*, nº21, 2015, paxs. 38-43

Barreiro, Alejandro, *Del Arte Gallego*. Prólogo de Antón Villar Ponte, Exposición Rexional, A Coruña, 1917.

Beramendi, Justo, *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo, Ed. Xerais, 2007.

Bernardez, Carlos, *Breve Historia Del Arte gallego*, Vigo, Ed. NigraTrea, 2005

Blanco Amor, Eduardo, « Divagación y paráfrasis sobre el escultor Francisco Asorey », *Revista del Centro Gallego de Montevideo*, nº 150, 1929, paxs. 19-22

Blanco Torres, Roberto, « Asorey, el escultor de la raza », en *Céltiga*, nº 37-38, 1926, pax. 14.

Borobó, *Tropiezos con el maestro Asorey*, Ed. Litoral das rías, 2003.

Bóveda, Xavier, *De los Pazos Gallegos (versos de miedo y superstición)*. Ourense, Imprenta de La Región, 1922.

Cabanillas Enríquez, Ramón. *Poesía galega completa*. Vigo, Ed. Xerais, 2009.

Carballo Calero, M^a Victoria (coord.) *Arte y ciudad*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2000.

Castro Fernández, Xosé. Antón. *Arte y Nacionalismo. La Vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. Sada, A Coruña. Ed. Do Castro, 1992.

Castro Fernández, Xosé Antón et alter, *Galicia, Arte*, A Coruña, Hércules edicións, 1993, tomo XVI, Arte Contemporánea

Castro Fernández, Xosé Antón, « Francisco Asorey: a hermenéutica do realismo como poética dunha vangarda moderada », *Gallegos*, nº 21, 2015, paxs. 44-53.

Días Lema, A. *Historia del Hospital de Pontevedra, 1890-1955*, Pontevedra, edita Deputación Provincial de Pontevedra, 2002.

Estévez Ortega, E., *Arte gallego*, Barcelona, ed. Lux, 1930

Fernández Castiñeiras, Enrique e Monterroso montero, Juan Manuel, « Ben está Frei Benito na súa abadia! .Samos, o Padre Feijóo e Asorey, un universo nun claustro » en *San Xulián de Samos, historia e arte nun mosteiro*. Opus monasticorum III. Santiago, Xunta de Galicia, , 2008.

Fernández-Cid, Miguel (ed.) e Iglesias Baldonado, Maribel, *Francisco Asorey, Cambados, 1889, Santiago de Compostela*, 1961, Pontevedra, 2011

Fernández-Cid, Miguel, « La fortuna crítica de Francisco Asorey », *Gallegos*, nº21, 2015, pp. 56-62

Filgueira Valverde, José, *El Museo de Pontevedra*, León, Everest, 1987.

As Floriñas de San Francisco, traducción de Darío Xoán Cabana, ed. Alvarellos, Santiago de Compostela, 2013.

García Iglesias, José Manuel (comisario da exposición Galicia, Terra Única), *A escultura actual de Galicia*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación social, 1997

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Escultura Contemporánea*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1957.

González, X.X.. *A modelo de Paco Asorey*. Vigo, Ed. Xerais, 2002. Novela orixinal de 1933 editada por Nós, Santiago.

González García, Miguel A et alter. *A Arte galega: estado da cuestión*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1990.

González Rodríguez, Pedro Javier, *La escultura pública de Ferrol*, Ferrol, Concello de Ferrol, Cultura, 1995.

Ínsua, Emilio Xosé. *Antón Villar Ponte e a Academia Galega*. Vilaboa, Pontevedra, Edicións do Cumio, 2006.

Jorge Barreiro, Francisco Javier, « Francisco Asorey y La Facultad de Medicina de Santiago », *Gallegos*, nº 21, 2015, paxs. 63-68.

López Gómez, Felipe Senén, « Poema da patria feito na pedra: o monumento a Curros na Coruña, obra de Asorey », *A nosa Terra, A nosa cultura*, nº 9, 1987, pp 4-7

López Vázquez, José Manuel e Seara Morales, Iago, *Galicia, Arte*, A Coruña, Hércules edicións, 1993, tomo XV, Arte Contemporánea

López Vázquez, José Manuel, *Do primitivo na arte galega ata Luís Seoane. Na procura da identidade*. A Coruña, Catálogo da exposición da Fundación Luís Seoane, 2006.

López Vázquez, José Manuel, « Valle-Inclán y el arte gallego », revista *Cuadrante*, nº 15, decembro 2007

Martín González, J.J. *El Monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Universidad de Valladolid, 1996.

Maside, Carlos, *Correspondencia (1928-1958) Cartas inéditas y dispersas*, Santiago, Alvarellos editora e Consorcio de Santiago, 2015.

Mato, Alfonso, *O Seminario de Estudos galegos na documentación que garda o Instituto Padre Sarmiento*. Sada, Edicións do Castro, 2001.

Mera Álvarez, Inés, *Francisco Asorey*, Santiago, editado pola Xunta de Galicia, 2003.

Miradas: Galicia hasta 1975: colección Caixagalicia, cat. Da exposición, A Coruña, Fundación CaixaGalicia, 2009

O movemento renovador da arte galega no Museo Carlos Maside, Sada, Ed. Do Castro, 1990

Os Pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933, [exposición] Dep. de Pontevedra, 2003

Otero Túñez, Ramón.: *El escultor Francisco Asorey*, Universidad de Santiago de Compostela, 1959.

Otero Túñez, Ramón « El P. Feijóo y su siglo ». Ponencia presentada ao simposio celebrado na Universidade de Oviedo. Cuadernos da Cátedra Feijóo.

Otero Túñez, Ramón « La Virgen María en la escultura de Asorey », *Compostellanum*. 1961

Otero Túñez, Ramón « El arte románico y El escultor Asorey ». *Cuadernos de estudios gallegos*. Santiago, CSIC, 1962.

Otero Túñez, Ramón « Los años jubilares de Santiago y el escultor Asorey ». *Boletín de la Universidad compostelana*, nº 75-76, 1967-68.

Otero Túñez, Ramón « El escultor Asorey en su centenario ». Separata de: Filgueira Valverde, José, *La escultura gallega: El centenario de Francisco Asorey*. Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1991.

Otero Túñez, Ramón, « Artistas Galegos. Asorey », en *Escultores, Realismos rexionalistas*. Vigo, Ed. Nova Galicia, 2002.

Pantorba, Bernardino, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales*, Madrid , ed. Alvar, 1948.

Paz Andrade, Valentín , *Castelao na luz e na sombra*, Sada, ed. Do Castro, 1982.

Pena Buján, Carlos, *Doce grandes artistas galegos*, Santiago de Compostela, Lóstrego, 2005

Peña Novo, Lois, « Escultura de Asorey: O Tesouro » *Alma Gallega*, Montevideo, nº 2, 1924, p. 11

Portela Sandoval, « Francisco José, La significación de Galicia en la escultura española contemporánea » en Carballo Calero, M^a Victoria (coord.), 2000: 45-82

Portet i Capdevila, Roser, « El Crist D'Asorey», *Modilianum, revista d'estudis del Moianés*, nº 4, outubro de 1991

Rei Núñez, Luís, *Ramón Cabanillas. Crónica de destierros e saudades*. Vigo, Ed. Galaxia, 2009.

Rei, Núñez Luís. e López Vázquez, José Manuel, *Cabanillas e os artistas galegos do seu tempo*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, Catálogo da Exposición, 2009.

Rodríguez González, M.A. *Os materiais, procesos e formas na escultura galega contemporánea (1940-1994)*, Santiago, Servizo de publicacións e intercambio científico da USC, tese doctoral en CD-rom, 2004

Rubia Alejos, Francisco, « Del Renacimiento a la plástica contemporánea: la obra de Villoldo y Asorey en Tierra de Deza», *Descubriendo Deza*, nº 10, 2008, pp 33-111

Senén, Felipe, « O monumento a Curros na Coruña, obra de Asorey » en revista *A Nosa Terra, a Nosa Cultura, monografía sobre Curros Enríquez*, nº 9, 1987.

Seoane, Luís: « Unha obra de Asorey en Buenos Aires » en *Comunicacións mesturadas*, pp. 102-106, Vigo, ed. Galaxia, 1962.

Seoane, Luís: « Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane » en *Galicia Emigrante (1954-1971)*, Sada, A Coruña, edicións do Castro, 1989.

Sobrino Manzanares, M^a.Luísa, *De Asorey aos 90. A escultura moderna em Galicia en VVAA*, Catálogo da exposición celebrada no Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, 1997.

Solá Mestre, Jaime, « Crónica: El granito gallego », *Eco de Galicia*, La Habana, año 6, nº 171, p. 22.

Travieso Mougán, Javier, « La Purísima de Asorey de La Estrada (Pontevedra) » en *A Estrada: Miscelánea histórica e cultural*, nº 2, 1999, pp 209-217. Disponible en <<http://dspace.aestrada.com/jspui/handle/123456789/180>> [28-12-2014]

Travieso Quelle, José, « La modelo de O Tesouro », *La revista de los gallegos*, nº 23, 1970 pp 31-34

Uriarte, C. de, *Estudio de Santa María de Guernica, sus altares e imágenes*, Zamudio, Bilbao, edita Elexpuro Hnos, 1976.

Valle Pérez, Xosé Carlos, « Notas sobre ‘ Naiciña ’, obra emblemática de Asorey » *Gallegos*, nº 21, 2015, paxs. 54-55

Vázquez Varela, José Manuel et alter, *100 obras mestras da arte galega*, Vigo, ed. Nigra, 1996

VVAA, *Centenario Francisco Asorey*, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1989

VVAA, *Compostela e o Colexio de S. Clemente de Pasantes*. Santiago, catálogo da exposición editado pola Xunta de Galicia, 2004.

VVAA, *Gran enciclopedia gallega*, voces *Escultura e Asorey, Francisco*, Vitoria, ed. por Silverio Cañada, 1974.

VVAA, *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Editorial Alhambra, 1982

HEMEROGRAFÍA

ABC, Madrid, dispoñible en <http://hemeroteca.abc.es/>

El año artístico, Madrid, dispoñible en

http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.cmd?id=522

Blanco y Negro, dispoñible en <http://hemeroteca.abc.es/>

Céltiga, Bos Aires

El Compostelano, Santiago de Compostela, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=9879

El Correo de Galicia, Buenos aires

El Correo de Galicia, Santiago de Compostela, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=5870

El Correo Gallego, Santiago de Compostela

Diario de Galicia, Santiago de Compostela, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=5870

El Eco Franciscano, Santiago de Compostela

El Eco de Galicia, A Coruña, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=9893

El Eco de Galicia, La Habana

El Eco de Santiago, Santiago de Compostela

La Época, Madrid, disponible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000000021>

Estampa, Madrid, disponible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003386571>

La Esfera, Madrid, disponible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003030059&lang=es>

Faro de Vigo, Vigo, edición dixitalizada en CD-Roms

Gaceta de Galicia, Santiago de Compostela, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=2572

Galicia, Vigo, edición facsimilar

Galicia Nueva, Vilagarcía de Arousa

El Heraldo Gallego, Buenos Aires, dispoñible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=9807

El Heraldo de Madrid, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000384902>

Hoja oficial del Lunes, Vigo, dispoñible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=9771

El Ideal Gallego, A Coruña, dispoñible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=9767

El Imparcial, Madrid, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000189234>

El Liberal, Madrid, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001066755>

La Ilustración Española y Americana, Madrid, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001066626>

La Integridad, Tui, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=21851

Mundo Gráfico, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0002069525&lang=es>

La Noche, Santiago de Compostela, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=20003

El Noroeste, A Coruña, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?camp_o=idtitulo&idValor=9707

Nuevo Mundo, Madrid, dispoñible en

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001252858>

Nós, edición facsimilar, Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987.

A Nosa Terra, edición facsimilar, ediciones Edman, A Coruña, 1987

El País, Madrid

El Progreso, Pontevedra, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=9743

El Pueblo Gallego, Vigo, disponible en

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=9731

El Regional, Lugo, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=9847

La Vanguardia, Barcelona, disponible en

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

Vida Gallega, Vigo

La Voz, Madrid

La Voz de Galicia, A Coruña, edición dixitalizada en CD-Roms

La Voz de la Verdad, Lugo, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=22365

La Zarpa, Ourense, disponible en:

http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=35225