

O escultor Francisco Asorey e o Pórtico da Gloria

Maribel Iglesias Baldonado
IES Francisco Asorey

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 arte¹.

Resumo: Francisco Asorey pertence a unha xeración de artistas que se formou no modernismo-simbolismo e que polo tanto teñen unha maior preocupación polo contido e o espírito da obra artística. As súas referencias artísticas van estar na arte do pasado, que para o caso galego se centra na arte medieval en xeral e no Pórtico da Gloria en particular. E isto debido a motivos estéticos, simbólicos e tamén políticos que teñen que ver coa pertenza de moitos artistas desta época ao movemento nacionalista das *Irmandades da Fala*. A pegada do Mestre Mateo na obra de Asorey é intensa e neste artigo téntase repasar esta presenza nas súas obras. As ideas que se expoñen proceden en boa parte da tese de doutoramento presentada pola autora na Universidade de Santiago de Compostela en marzo de 2016.

Palabras clave: modernismo-simbolismo, nacionalismo-Irmandades da Fala, Mestre Mateo, arte románica.

The Sculptor Francisco Asorey and the Pórtico da Gloria

Abstract: Francisco Asorey belongs to a generation of artists who have formed in the symbolism-modernism and therefore have a greater concern for the content and spirit of the artistic work. And their artistic references will be in the art of the past that for the Galician case focuses on medieval art in general and the Pórtico da Gloria in particular.

¹ Entrevista a Francisco Asorey: Estévez Ortega, E., "Celtas de mi tiempo", *Vida Gallega*, XX, nº 373 (10-4-1928), pp. 7-8.

And this is due to aesthetic, symbolic and also political reasons that have to do with the belonging of many artists from this era to the nationalist movement of As Irmandades da Fala. The track of Master Mateo in the work of Asorey is intense and in this article an attempt is made to revise this presence in his works. The ideas that are presented come in much of the PhD Thesis presented by the author at the University of Santiago de Compostela in March 2016.

Keywords: modernism-symbolism, nationalism-Irmandades da Fala, Master Mateo, romanesque art.

El escultor Francisco Asorey y el Pórtico de la Gloria

Resumen: Francisco Asorey pertenece a una generación de artistas que se formó en el modernismo-simbolismo y que por lo tanto tienen una mayor preocupación por el contenido y el espíritu de la obra artística. Sus referencias artísticas van a estar en el arte del pasado, que para el caso gallego se centra en el arte medieval en general y en el Pórtico de la Gloria en particular. Y esto debido a motivos estéticos, simbólicos y también políticos que tienen que ver con la pertenencia de muchos artistas de esta época al movimiento nacionalista de las *Irmandades da Fala*. La huella del Maestro Mateo en la obra de Asorey es intensa y en este artículo se intenta repasar esta presencia en sus obras. Las ideas que se exponen proceden en gran parte de la tesis doctoral presentada por la autora en la Universidad de Santiago de Compostela en marzo de 2016.

Palabras clave: modernismo-simbolismo, nacionalismo-Irmandades da Fala, Maestro Mateo, arte románico.

Modernismo, simbolismo e decadentismo a finais do século XIX²

O péndulo das ideas, que ao longo da historia bascula entre materialismo e idealismo, dá un novo bandazo a finais do século XIX cara ao idealismo. O espírito racionalista da Ilustración e o desenvolvemento científico e tecnolóxico que trouxo a Revolución Industrial en Europa fixo medrar a confianza no ser humano; a carón diso, razón, materia, obxecto, natureza, materialismo e positivismo desenvolvéronse. Pero cara a finais de século, incluso antes en Gran Bretaña, esa confianza rómpese. A dúbida volve asaltar os artistas e intelectuais. A industria trouxo desenvolvemento, pero tamén explotación, contaminación e alienación. A nova sociedade industrial era monótona e fea. Os obxectos, as casas, os modos de vida..., todos iguais. Vólvese mirar cara ao pasado. Intuición, espírito, suxeito, historia e idealismo de novo pasan a un primeiro plano. O artista foxe agora da realidade.

Neste novo ambiente intelectual os prerrafaelitas volven mirar cara á arte anterior ao Renacemento clásico e, outros artistas, cara á época medieval, a escultura

2 Onde non se indique outra cousa, as fotografías son todas da autoría de Maribel Iglesias.

arcaica grega ou os países exóticos. O opio chega a Europa e tamén os gravados xaponeses. Impresionismo, postimpresionismo, simbolismo, modernismo, decadentismo... desenvólvense a carón destas novas ideas (non tan novas).

O pensamento do filósofo romántico alemán Schelling volve ter sentido. A súa visión da realidade é dualista. Hai materia e tamén espírito. A natureza é o espírito visible e o espírito é a natureza invisible. Existe corpo e alma, finito e 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 idea e do 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. Os simbolistas cren na Idea dentro da obra de arte. E a súa busca é facer visible o non visible, o inefable, o que a natureza esconde. Por iso a utilización constante dos símbolos³.

Este ambiente intelectual chega tamén a España, onde arraiga con forza o modernismo-simbolismo, tanto na literatura coma nas belas artes. A arte modernista é contraditoria. Por un lado volve ao pasado e á natureza como fonte de inspiración pero adaptándose perfectamente á nova sociedade industrial e burguesa que a fai súa. É funcional e decorativa a un tempo; trátase dun movemento *fin de siècle* que exalta a decadencia, que volve aos estilos do pasado, pero que ao mesmo tempo se chama moderno, novo, e que vai ter moito que ver na renovación artística que levará á arte moderna, ás vangardas.

O Modernismo-simbolismo terá especial forza en España, especialmente en Cataluña, e alí se formará Francisco Asorey. Resulta tamén contraditorio que un estilo cosmopolita, que se estendeu por toda Europa, servise tamén para exaltar os nacionalismos. Comenta Lily Litvak:

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 Vasco⁴.

3 Estas ideas referidas á influencia da filosofía do idealismo romántico nos artistas e intelectuais galegos da xeración das *Irmandades da Fala* aparecen desenvolvidas no primeiro capítulo da miña tese de doutoramento, publicada recentemente. Iglesias Baldonado, M., *Francisco Asorey, escultor galego*, Allariz, Fundación Vicente Risco, 2018.

4 Litvak, L., "Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española, 1891-1930", en VVAA., *Entre dos siglos, España 1900*, catálogo da exposición celebrada en Madrid entre o 14 de outubro de 2008 e o 25 de xaneiro de 2009, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, p. 35.

E Teresa Camps, falando da escultura catalá de principios de século, manifesta:

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 nacional⁵.

Ramón del Valle-Inclán será o principal representante do modernismo literario en España. É unha figura omnipresente e admirada nos círculos artísticos galego e madrileño, que frecuentaron Francisco Asorey e os seus compañeiros de xeración. Alfonso Castelao afirmaba isto sobre a súa figura:

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 [...]. 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 Galicia⁶.

As ideas estéticas de Ramón del Valle-Inclán aparecen especialmente reflectidas na súa obra *La Lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, publicada en 1916. Nela pódese apreciar o interese simbolista por fuxir cara a culturas e modos de pensar diferentes. Está fortemente influída polas correntes ocultistas, esotéricas e teosóficas que triunfaban en toda Europa, tamén en Galicia, no cambio de século, coma

5 Alix, J. e Camps Miró, T., *Escultura en España, 1900-1936. Un nuevo ideal figurativo*, catálogo da exposición realizada en Madrid na Fundación Mapfre entre o 14 de novembro de 2001 e o 13 de xaneiro de 2002, Madrid, Fundación Mapfre vida, 2001, p. 60.

6 A. Castelao, "Galicia y Valle-Inclán", conferencia pronunciada na Universidade da Habana o 7-1-1939 en *Obras Completas*, ed. Galaxia, Vigo, Tomo IV, 2000, pp. 385 e 395.

no caso de Vicente Risco, que funda en 1917 a revista *La Centuria*. Revista *Neosófica*⁷. A teoría estética principal que se expón na *Lámpara maravillosa* 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”⁸. Son ideas estéticas clave para Ramón del Valle-Inclán, o recordo e a quietude. Para el, o artista non representa o que ve senón o que lembra, e o recordo quítalle á imaxe o que ten de transitorio e lévaa cara ao inmutable, que é sinónimo para Ramón del Valle-Inclán 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 Dios⁹.

Debido ao rexeitamento do industrial, para os modernistas e simbolistas o modelo de cidade non era xa a cidade moderna e industrial, senón as vellas cidades decadentes como Bruxas (*Bruges-la-mort* de Rodenbach). Ramón del 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”¹⁰.

A maioría dos artistas galegos do primeiro terzo do século XX vanse situar nestas coordenadas artísticas do modernismo e simbolismo; estou pensando en Alfonso Castelao, Camilo Díaz Baliño, Ramón Cabanillas, Carlos Sobrino, Bello Piñeiro, Juan Luís, Xesús Corredoyra, Francisco Asorey, Manuel Bujados e por suposto Ramón del Valle-Inclán. Algúns deles tamén se unirán ao nacionalismo que agroma. E neste ambiente artístico e intelectual non resulta estraña a fascinación que modernistas e simbolistas senten pola época medieval. En Galicia, a exaltación do medieval será ademais un símbolo político ligado ao movemento das *Irmandades da Fala*, como veremos a continuación.

7 En xuño de 1917 Vicente Risco empeza a publicar a revista literaria *La Centuria* co subtítulo de *Revista Neosófica*. *Orense-España*; nela publican autores galegos que se moven no simbolismo e modernismo e xorde da intención de Risco de abrir cara afóra a cultura galega. Na centuria publicáranse poemas de Mallarmé, Rimbaud ou Tagore entre outros.

8 Valle Inclán, R. del, *La lámpara maravillosa*, edición facsímil da editorial Alvarellos baseándose na edición de 1916, Santiago de Compostela, 2018, p. 167.

9 Valle Inclán, R. del, *La lámpara maravillosa*, op. cit., p. 45-47.

10 *Ibidem*, p. 161.

O movemento político das Irmandades da Fala e a creación dun imaxinario simbólico

O movemento político nacionalista das Irmandades da Fala xorde en 1916 por iniciativa do coruñés Antón Villar Ponte. Poucos foron os intelectuais galegos que non se adheriron, polo menos nos inicios, a este movemento reivindicativo da lingua e a cultura galega e que ía máis alá, ata o terreo político, onde cristaliza en 1931 coa creación do Partido Galeguista. Francisco Asorey foi membro das Irmandades probablemente dende 1918¹¹.

Reivindicar unha nación implica crear os seus símbolos. E a esa tarefa vanse dedicar varios artistas galegos. Ramón Cabanillas será o poeta-estandarte do movemento, os combativos versos da súa obra *Da Terra Asoballada* daranlle o alcume de *poeta da raza*; do mesmo xeito, as esculturas en madeira de Francisco Asorey dos anos 20 –A Picariña, A Naiciña, O Tesouro, A Santa– farán del o *escultor da raza*. Nos versos de Cabanillas e nas esculturas de Asorey, Galicia ten forma de muller:

Galicia! Nai e señora,
Sempre garimosa e forte;
Preto e lonxe; onte, agora,
Mañán... na vida e na morte!¹²

Camilo Díaz Baliño e Alfonso Castelao foron tamén grandes creadores de símbolos para o nacionalismo. A inspiración no románico en xeral e no Pórtico da Gloria en particular foi un elemento esencial:

Se Galicia non posuía unha tradición pictórica, sí a tiña escultórica, destacando sobre todo no Románico, momento en que o Mestre de Praterías ou o Mestre Mateo podían considerarse primeiras figuras a nivel europeo. Se a iso engadimos o papel determinante que, a falta dunha historia de grandes feitos, xogaron a tradición e a memoria na construción da identidade galega, xustifícase plenamente que o Románico fose visto como modelo incuestionable para transmitir o espírito de galeguidade¹³.

Abundando nesta idea expresada por José Manuel López Vázquez, o período no que se constrúe a catedral de Santiago representa a época na que existiu un Reino de Galicia. Afonso Raimúndez foi coroado alí por Xelmírez rei de Galicia en 1111. O arcebispo trouxo a Santiago para a construción das portadas románicas os mellores artistas de Europa. Santiago rivalizaba con Roma. Afonso Raimúndez, nado e

11 Iglesias Baldonado, M., “Francisco Asorey, o escultor das Irmandades da Fala”, en *Actas do Simposio Repensar Galicia. As Irmandades da Fala*, celebrado en Santiago de Compostela en novembro de 2016, Xunta de Galicia e Museo do Pobo Galego, 2017, pp. 713-718.

12 Cabanillas Enríquez, R., *Poesía galega completa*, Vigo, Ed. Xerais, 2009, p. 156.

13 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, p. 152.

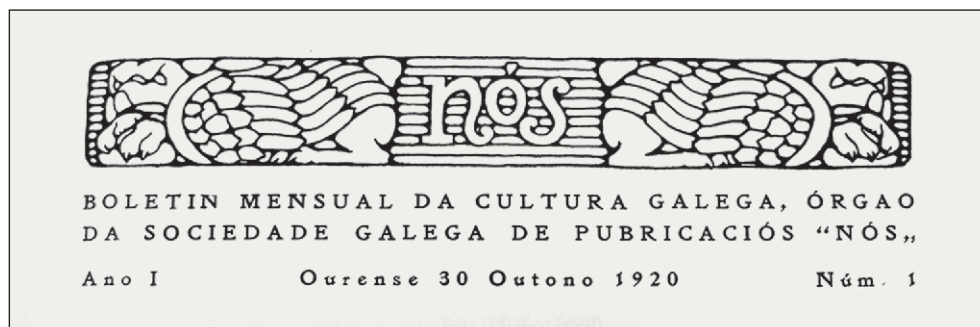


Fig. 1. Primeiro número da revista *Nós*, 30-10-1920.

educado en Galicia, chegaría a ser rei de Castela e emperador hispánico. Divídese o reino, logo da súa morte, entre os seus fillos: Galicia e León para Fernando, e Castela para Sancho. Deste xeito Fernando II e logo o seu fillo Afonso IX (VIII para Galicia) rivalizarán co rei de Castela, o que explica o proxecto de engrandecemento da catedral de Santiago que executará o mellor artista europeo da época, o Mestre Mateo. Santiago semellaba ser a capital simbólica do reino e aí fanse enterrar estes reis, nun auténtico panteón real, situado próximo á portada norte e que máis tarde se trasladará ao lugar que hoxe ocupa a capela das reliquias da catedral. Este feito non podía pasar desapercibido para os intelectuais irmandiños como referencia simbólica¹⁴.

A revista *Nós*, *boletín mensual da cultura galega* foi creada por Vicente Risco en 1920, coa colaboración de Ramón Cabanillas e con Alfonso Castelao como director artístico. No seu primeiro número, en outubro de 1920, Alfonso Castelao reproduce na parte superior os monstros das bases do Pórtico (fig. 1). Un motivo moi similar escolle Camilo Díaz Baliño para o deseño da capa dos libros editados pola editorial Lar (fig. 2). Malia os



Fig. 2. Capa dunha das publicacións da editorial Lar.

14 Véxase, Castiñeiras González, M., "A Arte medieval como esencia da modernidade", en Villares, R. (ed.), *Emigrante dun país soñado, Luís Seoane, entre Galicia e Arxentina*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2011, pp. 243-280.



Fig. 3. Francisco Asorey, *Monumento a Curros Enríquez*, A Coruña.

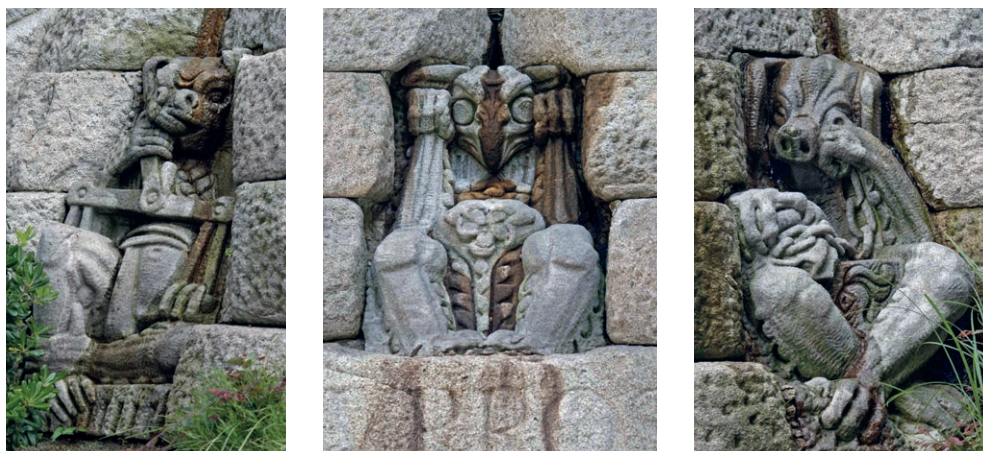


Fig. 4. Detalle dos monstros do monumento a Curros.

escasos medios económicos, foi un proxecto cultural de primeira orde, dirixido por Ánxel Fole, no que se van publicar as obras dos máis destacados escritores galegos desa época. As mesmas imaxes escolle Francisco Asorey, grande amigo de Camilo Díaz Baliño, para o seu monumento a Curros Enríquez da Coruña: o trílito de raíz prehistórica-céltica, outra referencia simbólica dos Irmandiños, e os monstros do Pórtico (figs. 3, 4 e 5).

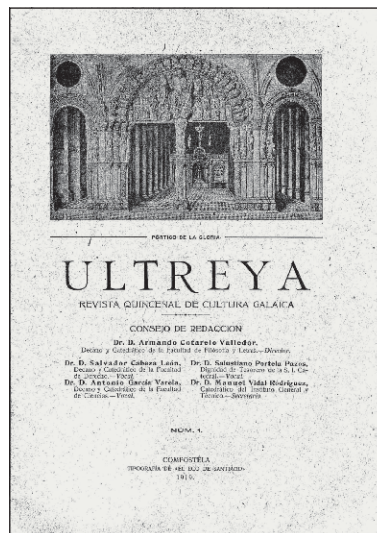


Fig. 5. Esquerda, no Museo Carlos Maside de Sada consérvase unha maqueta da escenografía deseñada por Camilo Díaz Baliño para a ópera de Rodríguez Losada, *Ultreya*, con libreto de Armando Cotarelo Valledor, 1934. Como se ve, reproduce o motivo do Pórtico da Gloria que aparecía tamén na revista *Ultreya* (dereita), dirixida por Armando Cotarelo e que se publicou entre 1919 e 1920.

O Pórtico da Gloria na obra de Francisco Asorey

Francisco Asorey fórmase como escultor nos tres principais centros artísticos da Península a principios do século XX: primeiro en Barcelona (Sarriá), logo en Baracaldo (na periferia de Bilbao) e finalmente en Madrid. En Baracaldo pon en marcha o seu primeiro obradoiro de escultura, no que atende os encargos de esculturas relixiosas, principalmente. Este era o oficio que aprendera en Sarriá no colexio dos Salesianos, facer imaxes relixiosas. A Madrid chega con vinte anos e segue coa súa formación (con bolsas do Concello de Santiago e da Deputación de Pontevedra). Seus pais morreran había tempo pero tiña unha irmá en Santiago á que visita con frecuencia, especialmente no verán. En Santiago quedará fascinado pola escultura románica, especialmente da catedral, das Praterías e do Pórtico da Gloria, que empeza a estudar. En Madrid comezara a expoñer nos salóns de humoristas que organizaba o crítico José Francés (Alfonso Castelao tamén). As súas obras *Cabaleiros Negros* ou *Rezo de Beatas* son caricaturas escultóricas de pequeno tamaño, feitas en escaiola pintada, pero que doadamente se poden pasar a madeira ou mesmo a bronce se hai quen o encargue. Exhíbense tamén con éxito en Buenos Aires, onde a empresa Cerámica Celta venderalles centos de copias nos anos 30 aos emigrantes galegos. Nestas esculturas, en sintonía co estilo modernista, o que predomina é a liña. Madrid (e toda Europa) estaba dominada pola influencia de Rodin, un escultor que desfecía as formas. A Francisco Asorey non lle gusta Rodin, e empeza a investigar na recuperación da forma escultórica (como Maillol ou Bourdelle, discípulos de Rodin). A escultura románica marcaralle o camiño. Así llo contará anos máis tarde

ao crítico Estévez Ortega nunha entrevista para a revista *Vida Gallega* en 1926, que encabeza este artigo:

- 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"¹⁵.

Francisco Asorey atópase, en torno a 1917, nunha encrucillada vital e artística. Madrid ou Santiago? Rodin ou un estilo propio? El mesmo comenta que o ambiente madrileño xa non lle achegaba nada. O seu estilo empeza a decantarse e escolle un camiño que o fai buscar a forma (máis que a liña do modernismo), o volume rotundo (non a forma desfeita de Rodin), que se inspira na arte máis primitiva, como fan moitos artistas europeos de principios de século. Pero para o artista cambadés non será a escultura de África ou da Grecia arcaica a fonte de inspiración, senón o románico galego. Este cambio empeza a verse nas obras que presenta na *Exposición de Arte Gallego* de 1917 celebrada na Coruña; sobre ela escribe *A Nosa Terra* (seguramente Antón Villar Ponte, que dirixía entón a publicación):

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 artístico¹⁶.

Francisco Asorey está investigando sobre a escultura románica compostelá, e aquí podemos ver unha imaxe de nai e fillo que aparece no friso do pórtico das Praterías e a versión que fai en escaiola e que titula *Mater* (fig. 7). Cos relevos anteriores, *O Campo* e *Desexo* (fig. 6), quizais estea facendo unha versión das esculturas

15 Estévez Ortega, E., "Celtas de mi tiempo", *Vida Gallega*, XX, nº 373 (10-4-1928), pp. 7-8.

16 Artigo anónimo "Ó pecharse a Exposición d'Arte Gallego", *A Nosa Terra*, nº 33 (10-10-1917), p. 4.

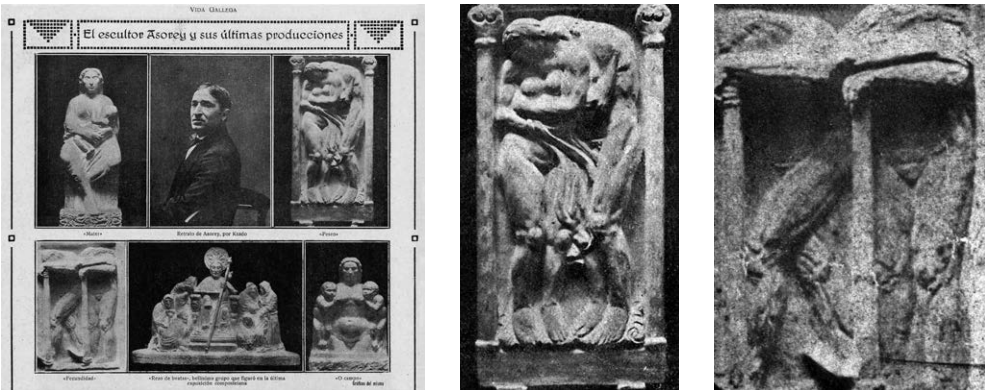


Fig. 6. Esquerda, na revista *Vida Gallega* do 1 de maio de 1918 aparecen reproducidas algunhas das obras que Asorey exhibiu na Coruña na Exposición de Arte Galega de 1917. Aparece no centro, abaixo, *Rezo de Beatas* que corresponde coas caricaturas expostas no salón de humoristas madrileño e as novas obras: *Mater*, *Desexo*, *O Campo* e *Charitas*, que reflicten as novas preocupacións formais do artista. Á dereita en detalle están *Desexo* e *O Campo*.

que se atopan no pórtico das Praterías relacionadas coa expulsión do paraíso. Así, *Desexo* podería ser unha representación de Adán e Eva antes do desterro e *O Campo*, eles mesmos con ferramentas de traballo e cubrindo os rostros logo de seren expulsados do Edén.

En 1919 casa coa santiaguesa Jesusa Ferreiro e instálase en Santiago definitivamente. No seu obradoiro da Caramoniña (a carón de San Domingos de Bonaval) a



Fig.7. Esquerda, relevo do friso da portada das Praterías e, dereita, relevo en escaiola, *Mater*, de Francisco Asorey. Esta escultura, *Desexo* e *O campo* están en paradiro descoñecido.

busca formal cristaliza nas esculturas de mulleres que Asorey fai nos anos 20 para presentar ás exposicións nacionais que se celebran cada dous anos en Madrid. Xúntanse nelas as características que aprende da escultura románica: formas macizas, visión frontal, simetría, incluso incorpora a policromía, que aínda se podía ver no Pórtico da Gloria. Tamén introduce nelas os símbolos, tan utilizados na escultura románica. O estilo románico, como a escultura de Francisco Asorey, é case máis simbólico ca narrativo. Estas mulleres dos anos 20: A Picariña, Naiciña, A ofrenda a san Ramón, O Tesouro, a Santa..., simbolizan a Galicia nun momento en que o artista, lembremos, está nas *Irmandades da Fala* e comparte as súas ideas. Todo son símbolos: levan roupas tradicionais, pelo louro, ollos azuis (a orixe céltica); portan obxectos con simboloxía relixiosa (o *volksgeist* galego): exvotos ou medallas, unha candea rizada; ou agrarios: o xugo, a vara; ou animais, coma o becerro. As follas de carballo –a árbore galega por excelencia– decoran as súas saias ou son ramallos na man ou no xugo. Francisco Asorey fai as mellores obras da súa carreira. E co san Francisco consegue ademais unha primeira medalla na Exposición Nacional madrileña, que o consagra como un escultor de primeiro nivel a nivel do Estado.

Logo virán os encargos dos grandes monumentos en pedra: o monumento a san Francisco de Santiago e o de Curros Enríquez da Coruña. Para estes traballos en pedra e de gran tamaño o modelo do Pórtico da Gloria vai estar moi presente.

En 1926 os membros da orde franciscana pídenlle a Asorey que realice un gran monumento a san Francisco para situalo diante do convento homónimo e conmemorar o VII centenario da peregrinación do santo a Compostela (fig. 8). A obra inaugúrase o 24 de xullo de 1930, véspera da festividade do apóstolo Santiago, o santo de Galicia, que dende 1919 xa era celebrado polos Irmandiños como o día da patria galega.

Concibe o monumento como un gran cruceiro galego e o modelo do Pórtico da Gloria e as características da arte románica son moi visibles nel: sentido ascensional, simetría, carácter macizo, hieratismo, formas rotundas e símbolos, moitos símbolos. Non hai narración, todas as figuras están simbolizando algo. A base está feita con sólidas pedras de granito e traballadas rudamente, co punteiro, coma nas culturas arcaicas. Mostran unha localización agreste, natural. A escultura xorde da natureza coma nos versos do seu amigo Ramón Cabanillas:

Cando a pedra, dormida e acochada
da Terra-naí 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!¹⁷

17 Cabanillas Enríquez, R., *Camiños no tempo*, Santiago de Compostela, ed. Bibliófilos gallegos, 1949.



Fig. 8. Francisco Asorey, *Monumento a san Francisco*, rúa de San Francisco, Santiago de Compostela, fronte ao convento franciscano, 1926-1930.



Fig. 9. Esquerda, detalle do *Monumento a san Francisco*. Dereita, Cristo en maxestade, arco central do Pórtico da Gloria.

A media altura, na parte frontal, está representada a sociedade medieval. Á dereita, o pobo traballador, un labrego, a muller e as fillas. Á esquerda a sociedade privilexiada, un rei (leva coroa), un bispo (báculo e mitra) e un cabaleiro axeonllado. Máis arriba, culminando o monumento e atraendo a mirada do espectador, está a figura de san Francisco cos brazos abertos e ensinando (como o san Francisco en madeira) as súas chagas, os *estigmas* da paixón de Cristo que segundo a tradición el tamén sufriu (fig. 9). San Francisco é para a orde franciscana o *Alter Christus*, o outro Cristo, e como tal aparece aquí representado baixo a figura do propio Xesús, tamén cos brazos abertos como se estivese aínda na cruz. Esta vinculación consciente entre a figura do santo e Cristo repite a que se dá tamén no Pórtico entre o apóstolo Santiago e o Cristo en maxestade do arco central. Pensa Manuel Castiñeiras¹⁸ que colocando a Santiago por riba da columna de Xesé estase remarcando a relación familiar entre Cristo e Santiago, que eran primos, fillos de dúas irmás: María e María Salomé.

18 Castiñeiras González, M., "La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo", en Yzquierdo Peiró, R. (ed.), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, catálogo da exposición, RAGBBAA, Fundación Catedral, Museo Nacional del Prado, Santiago, 2017.



Fig. 10. [De esquerda a dereita], 1) A pobreza, 2) A obediencia, 3) A castidade, e 4) A representación de María no parteluz do Pórtico da Gloria.

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 asceta “aparece meditando sobre a 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”¹⁹. Deste xeito aparece representado por Xosé Ferreiro tanto no retablo coma na fachada da igrexa dos Franciscanos de Santiago. O outro modelo iconográfico, san Francisco recibindo os estigmas, adoita representarse en Galicia co santo axeonllado e os brazos abertos en aspa, modelo escollido por Gambino para o seu san Francisco da igrexa do convento de Herbón. Asorey decántase por esta última iconografía pero variando un pouco a representación e achegándose a como está representado o Pantocrátor do Pórtico.

Pero non son estes os únicos elementos onde é posible ver similitudes co Pórtico da Gloria. Na parte superior do monumento, rodeando a san Francisco e a Cristo, aparecen as figuras alegóricas dos tres votos franciscanos: pobreza, obediencia e castidade (fig. 10).

A representación da castidade garda relación coa da Virxe María na columna do parteluz do Pórtico, algo que ten resaltado Ramón Otero Túdez²⁰. Estes tres votos aparecen simbolizados na corda con tres nós que ata o hábito de san Francisco. Un motivo decorativo que lembra a esa corda está presente por todo o monumento.

¹⁹ López Calderón, M., *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, p. 433, dispoñible en <<http://hdl.handle.net/10347/2546>> consultado o [14-6-2015].

²⁰ Otero Túdez, R., “El arte románico y El escultor Asorey”, *Cuadernos de estudios gallegos*, XVII (1962), Santiago, CSIC, p. 258.



Fig. 11. Esquerda e centro, laterais do *Monumento a san Francisco*, o lobo amansado da lenda de Gubbio, dous coellos, unha ovella e un año. Dereita, conexión entre o arco sur e central do Pórtico da Gloria, anxos levando ánimas. Foto da dereita: Manuel. A. Castiñeiras.

Na parte posterior da escultura, desenvólvese unha iconografía destinada aos monxes do convento franciscano que se atopa en fronte. Arriba aparece 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 incluíronse escudos da heráldica franciscana. A partir de aquí, o artista terá que conectar a parte posterior e a anterior do monumento para conseguir unha unidade, problema que tivo que afrontar tamén Mateo para enlazar os arcos laterais do seu pórtico co arco central. E aquí Francisco Asorey vai imitar a solución de Mateo, que consistiu en colocar unhas figuras de anxos na intersección dos arcos que levan as almas dos elixidos cara á Gloria central. Na súa obra Francisco Asorey coloca unhas figuras de animais (tamén simbólicos), ovella e año nun lado, lobo e coellos no outro, que se moven da parte posterior á dianteira (fig. 11).

É este un monumento destoutro santo galego, Francisco (pobre e humilde coma Galicia, que dixo Cabanillas²¹), que mira cara a Santiago apóstolo, a catedral e o Pórtico da Gloria. Mateo e Asorey ollándose fronte a fronte.

Cando aínda está executando o monumento a san Francisco, Asorey é elixido para realizar o monumento a Curros Enríquez en 1928 –despois dun concurso (con polémica) ao que se presentan varios artistas²²–. Curros Enríquez era o combativo poeta do Rexurdimento e unha figura de referencia para os nacionalistas galegos.

21 No poema que le na inauguración do monumento en 1930, publicado en *Camiños no tempo*, 1949, reeditado en Cabanillas Enríquez, R., *Poesía Galega Completa*, Xerais, Vigo, 2009, p. 521.

22 En 1927 convócase un primeiro concurso ao que se presentan artistas como Ángel Ferrant, cunha proposta de monumento moi sinxelo e na liña máis vangardista e surreal da súa obra, pero que non debeu de ser do gusto do xurado que o declara deserto. A este primeiro concurso non se presenta Francisco Asorey, que si o fai nun segundo, convocado en 1928, e no cal sairá gañador, o que provocará que a prensa insinuase que a decisión xa estaba previamente tomada ao seu favor. Véxase Iglesias Baldonado, M., *Francisco Asorey, escultor galego*, *op cit.*, pp. 204-222.

Estes dous monumentos teñen moitas diferenzas pero tamén similitudes. Un é un monumento relixioso e outro civil, pero dedicado a unha figura reverenciada polo nacionalismo. Un escultor de imaxes relixiosas como era Francisco Asorey, quizais fose o artista máis axeitado para executar estes dous monumentos, o santo de Asís e mais un santo laico. O san Francisco é todo espiritualidade; cos seus ollos pechados concentra a emoción cara a dentro e abre os brazos, xeneroso, acollendo. Curros Enríquez é todo o contrario; a forza intensa que desprende a figura sae a través da mirada e da posición do corpo, un tanto fachendosa, pero pechada cara a el mesmo. Cruza as mans sobre a lira, a *lira torva* dos seus combativos poemas, e cunha man sostén as follas dun poema mentres que a outra ten o puño pechado con forza. Ao mesmo tempo, unha perna, ríxida, crávase na base, aínda que o san Francisco parece que non pesa, que levita (fig. 12).

Os dous monumentos repiten os sinais de identidade de Francisco Asorey: esquemas compositivos simétricos, triangulares, formas sólidas, sentido ascensional e símbolos, sen narración.

O proxecto que Asorey presentou ao concurso para a adxudicación do monumento consérvase no arquivo da Real Academia Galega, que foi a institución que xestionou a realización do monumento, aínda que a maioría dos cartos foron achegados por emigrantes galegos da Habana e Buenos Aires. O documento di así:

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 surte 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 llevará 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 rojizo²³.

Francisco Asorey quere facer unha alusión ao pasado de Galicia e escolle os tróitos que xa usara Camilo Díaz Baliño. Tras o poeta están homes, á dereita, e mulleres,

23 Arquivo da Real Academia Galega (P4112773. Caixa 20/3 1928).



Fig. 12. Esquerda, detalle do *Monumento a san Francisco*. Dereita, detalle do *Monumento a Curros Enríquez*.



Fig. 13. Francisco Asorey, *Monumento a Curros Enríquez*, xardíns de Méndez Núñez, A Coruña, 1928-1934.



Fig. 14. Arriba, figuras de monstros das bases do *Monumento a Curros Enríquez*. Abaixo, grifóns das bases das columnas e piares do Pórtico da Gloria.

á esquerda, do agro galego cos símbolos do traballo que o son tamén de Galicia: o arado, o sacho, a fouce, o xugo... (fig. 15). Coroando o monumento aparece unha figura de muller, quizais unha vitoria, a Niké dos gregos, ou a aurora, anunciando un novo tempo para Galicia. E na base do monumento os “monstros opresores da nosa raza” aos que fire a auga que sae da lira de Curros Enríquez (fig. 14). De novo o pórtico de Mateo sérvelle de inspiración.

No proxecto tamén se fai referencia ás diferentes pedras que se deben usar. Francisco Asorey non lle dá policromía á pedra como fixo Mateo, pero si que lle gusta alternar pedras de diferentes cores, como xa fixera no monumento a san Francisco, onde cara, mans e pés eran de granito sepia, o hábito, de granito gris,



Fig. 15. Laterais dereito (homes) e esquerdo (mulleres) do Monumento a Curros Enríquez.



Fig. 16. De esquerda a dereita: A *Virxe de Tanxil* no obradoiro do artista antes de ser colocada no miradoiro de Rianxo, 1932. *Virxe do Carme* da escola Naval Militar de Marín, 1942. Proxecto (non realizado) en escaiola para a *Virxe da Pena de Ánimas* do porto da Coruña, 1946. Capitel da columna do parteluz do Pórtico da Gloria. Véxase a figura do neno abrindo os brazos no regazo de Deus Pai (foto: Manuel A. Castiñeiras).

e o resto, ocre. No monumento a Curros Enríquez vólveo facer, xa que a figura do poeta é de granito branco, os homes e mulleres do agro van en sepia e o resto do monumento, en gris.

Moitas outras obras de Francisco Asorey teñen detalles nos que se pode apreciar que se inspira no Pórtico, como poden ser as súas virxes, que sosteñen o neno cos brazos en cruz, como aparece tamén no capitel da trindade (o pai que sostén o fillo e a pomba do espírito santo) da columna do parteluz do Pórtico da Gloria (fig. 16).

Outras pezas teñen tamén pequenos detalles que remiten á obra de Mateo. Facemos aquí un pequeno percorrido visual (figs. 17 e 18).



Fig. 17. Esquerda, anxos en madeira policromada para a igrexa de Santa María de Guernica, Biscaia. Dereita, anxo da contraportada do Pórtico da Gloria (foto: Manuel A. Castiñeiras).



Fig. 18. De esquerda a dereita: *Monumento a Maximino Rodríguez*, Mondariz, 1925; detalle do monumento; profeta Daniel e apóstolo Paulo do Pórtico da Gloria (fotos: Manuel A. Castiñeiras); *Virxe dos desamparados* para unha igrexa de Cidade Evita en Buenos Aires, Arxentina (paradoiro descoñecido), 1949.

Pero de todas as súas obras a que máis directamente remite ao Pórtico da Gloria é O altar para o panteón do Centro Galego de Buenos Aires no cemiterio da Chacarita. Foi encargado polos emigrantes galegos en 1934, segundo unha crónica do xornal *El Compostelano*, que así mesmo informa do seu remate no ano 1939²⁴, aínda que a inauguración oficial no conxunto da igrexa neorrománica construída non ten lugar ata 1943.

Aquí Asorey inspírase de novo nos motivos románicos do Pórtico da Gloria, que por outra banda van acordes coa arquitectura neorrománica da igrexa que acolle este altar. Nel usa exhaustivamente a policromía a base de combinar granitos de diferentes cores procedentes de numerosas canteiras galegas e lémbraños de novo a motivos modernistas.

Aínda que a utilización de pedras de diferentes cores e procedencias é un sinal de identidade do artista, neste monumento é moito maior, pois usa pedras de doce procedencias diferentes. Ramón Otero Túdez²⁵ cita o granito negro da Escravitude, o sepia do Faramello, o branco de Castrelos, o rosa do Porriño, os grises da Ponte Maceira ou os brancos de Pontevedra. Está claro que o autor tamén pretendía imitar a policromía do Pórtico pero sen recorrer á aplicación de pintura



Fig. 19. Fotografía de parte do altar aparecida no libro de Otero Túdez (1959), onde se destaca o esquema cruciforme do monumento.

24 "Noticias", *El Compostelano* (25-10-1939), p. 2.

25 Otero Túdez, R., *El escultor Francisco Asorey*, op. cit., p. 156.

sobre a pedra (coa excepción dos toques decorativos en dourado); así o testemuña o propio autor no xornal *La Noche*:

- P: ¿En qué material trabaja más a gusto, en madera 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 pedra hay mucho que hacer para lograr calidades. En madera no. A la pedra hay que darle el color con la técnica, pero no el color, policromía, sino arrancándoselo a la pedra misma y por eso hay que estudiar su color, tonalidad, calidade, sus valores, para no recurrir a la pintura sobre ella. La pedra tiene que verse que es pedra, desnuda completamente, pero verle su color y su calor, estas dos cosas tiene que ponerlas el alma del artista²⁶.



Fig. 20. Francisco Asorey, *Altar para o Panteón do Centro Galego de Buenos Aires*, 1939, inaugurado en 1943.
Foto: Adela Leiro.

O altar semella un baldaquino románico. 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 a de Santiago peregrino (fig. 20).

Outras dúas columnas laterais (con varios fustes lisos) axudan a soportar o arco superior, e os anxos que agarran o sudario de Cristo morto tamén deixan ver a influencia de Mateo. A iconografía representada neste altar ten unha dobre lectura: por unha banda, relixiosa (unha Piedade, a Virxe co seu fillo morto) e por outra, tamén profana, relacionada coa emigración e os emigrantes. Luís Seoane²⁷ describe con bastante precisión o proceso de encarga, presentación de proxecto e maqueta e realización do altar. Afirmo que a encomenda foi feita en marzo de

26 Romaní, A., "Diálogo a simple vista. Asorey esculpirá una estatua de Rosalía para Padrón", *La Noche* (22-3-1956), p. 1.

27 Seoane, Luís: "Unha obra de Asorey en Buenos Aires" en *Comunicacións mesturadas*, pp. 102-106, ed. Galaxia, Vigo, 1962.

1934 pola directiva do Centro Galego e que esta lle suxire a Asorey que o Cristo fose esculpido en posición xacente “pois, a parte de nos parecer máis tipicamente galego, sería unha cousa máis orixinal, o que eiquí chamaría a atención²⁸”, deixando á elección do artista todos os outros detalles así como a selección de materiais que habería de empregar. O prezo da obra establécese en 30.000 pesetas. 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 nai²⁹”. 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)³⁰.

Luís 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 darlle un carácter social á obra, con relación a Galicia, do mesmo xeito que outras obras súas 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 memoria³¹. Estas palabras adquiren unha significación especial se consideramos que Francisco Asorey executa a obra entre os anos finais da República e o inicio da Guerra Civil.

A columna central do altar lembra, como dixemos, a columna do parteluz do Pórtico da Gloria. No fuste, Francisco Asorey sitúa (segundo o seu proxecto) a figura do primeiro home e saíndo os precursores da raza que uns acaban vitoriosos e outros rendidos (fig. 21-1). No capitel aparece a figura dunha alma (representada núa como acontece no Pórtico). Dous anxos a ambos os lados portan palmas que debuxan como unha mandorla por riba desta figura que recorda así a un pantocrátor románico que tamén ensina as palmas das mans (fig. 22-1) como o pantocrátor do Pórtico da Gloria.

28 *Ibidem*, p. 103.

29 *Ibidem*, p. 104.

30 *Ibidem*, pp. 104-106.

31 *Ibidem*, p. 105.



Fig. 21.1 (esquerda),
columna central do
altar. Foto, Adela
Leiro. 2 (dereita),
columna do parteluz
do pórtico da Gloria.
Foto: M. Iglesias.



Fig. 22.1 (esquerda), detalle do lateral do capitel da columna central do altar, foto: Adela Leiro. 2 (dereita), detalle do lateral do capitel da columna do parteluz do Pórtico da Gloria; véxanse os detalles de policromía nas dúas obras. Foto: M. Iglesias.



Fig. 23. Detalles dos capiteis: 1) Home e barco; 2) Home e boi; Fotos: Adela Leiro.

Toda a obra ten toques de policromía dourada, como tamén a ten o Pórtico. Dous anxos sitúanse a un lado e a outro da alma do emigrante e portan cartelas que poñen VITA e AETERNA (fig. 22).

Nos laterais do capitel aparecen, á dereita e á esquerda, dúas figuras de home, unha á beira dun barco e outra dun boi, símbolos ambos os dous do traslado do corpo do apóstolo Santiago de Palestina a Compostela e alegoría quizais da volta do emigrante (ou da súa alma) a Galicia tras a morte (fig. 23).

Francisco Asorey utiliza un esquema en cruz, un Cristo-emigrante e unha Virxe-Nai, esta última de xeito moi similar ao Santiago Peregrino do Pórtico (fig. 24).



Fig. 24. Parte superior do altar: nai e fillo. Foto: Adela Leiro.



Fig. 25. Parte lateral
dereita do altar con
anxo e capitel.
Foto: Adela Leiro.

Os anxos que agarran a Cristo lembran enormemente aos de Mateo, nos rizos do pelo, nos pregues das roupas... No capitel inferior represéntanse escudos das provincias galegas, nesta imaxe (fig. 25) é posible ver o de Pontevedra (esquina dereita) e o de Ourense (esquerda).

O escultor cambadés 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. E todo isto servíndose das formas mateanas, como se quixese levar a ultramar, a esa “Terra Nova Galega”, un pouco do espírito de Mateo que é tamén o espírito de Galicia.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 25-III-2019

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 15-V-2019