



O patrimonio histórico local como recurso educativo
Francisco Asorey: unha recuperación necesaria
17 de xaneiro de 2026
Código en fprofe: S2503004



**XUNTA
DE GALICIA**

CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN,
CIENCIA, UNIVERSIDADES E
FORMACIÓN PROFESIONAL

Índice

Francisco Asorey: unha recuperación necesaria 03

Sala 1 – O monumento, a dimensión pública . 04**Sala 2 – Asorey, escultor de taller 05****Sala 3 – A obra inicial. Primeiras decisións 04**

– Cabeceiros de cama 07

– Busto de Juan Luis López 08

– Francisco Asorey por Felipe Criado 09

– Busto da sobriña do artista 09

– Busto do fillo do artista 10

– Esposa do artista 10

– Lo Jondo 11

– Rezo de beatas 12

– Cabaleiros negros 13

Sala 4 – Asorey, escultor relixioso 15

– Cristo do Perdón..... 15

– Anxos orantes..... 16

– Cristo de Moíá..... 18

– Virxe dos Desamparados 21

– Altar para o Panteón do Centro Galego 22

– Bosquexo da Virxe do Carme 23

Sala 5 – O retrato. A cor no granito e os retratos burgueses 24

– Busto de Lucila Barberán Bellido 24

– Busto da señora Hall 25

– Busto de neno (José Luis Puente) 25

– Busto de Miguelito Gil Armada..... 25

– Códeo compostelán 25

– Busto do Padre Feijoo 27

– Busto do pianista Cerdeiriña 27

– Busto da condesa de Marín..... 27

– Busto de Dolores Ulla y Fociños 27

– Busto da señora de González Sierra 2

– Busto de Antonia Padín Botana 28

– Busto de Enrique Guerra..... 28

– Busto de Lino Torre Sánchez-Somoza 29

– Retrato de Manuel Quiroga 29

– Cabeza (Severidade) 30

– Busto de José Ibáñez Martín 30

– Busto de Elena Tormo de García Sabell 30

Sala 6 – A obra en madeira e a muller galega 31

– Virxe do Carmo..... 31

– Ofrenda a San Ramón..... 32

– O tesouro 34

– San Francisco 39

– Nai de Dor..... 40

– San Xosé..... 42

– Filliña 42

– Asunción de María 43

– Virxe de Fátima 43

– A Picariña 44

– Naiciña 46

– A Santa 48

Sala 7 – Asorey e os escritores 49

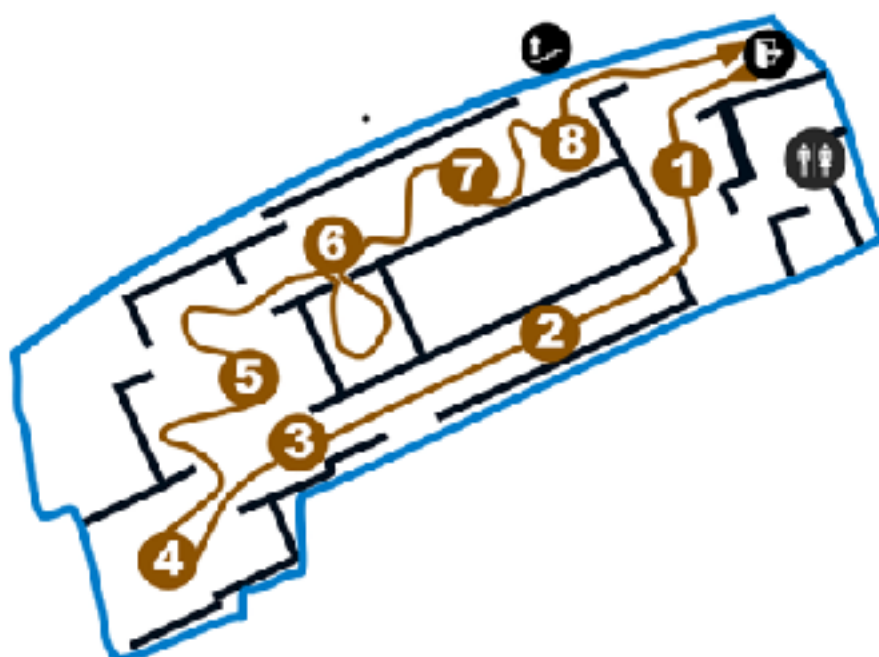
– Cabeza de Curros 49

– Máscara mortuoria de Ramón Cabanillas .. 49

– Máscara mortuoria do Padre Feijoo 50

– Máscara mortuoria de Valle-Inclán 50

– Máscara mortuoria de Vilar Ponte 50

Sala 8 – A proxección popular 51

— Francisco Asorey: unha recuperación necesaria

Francisco Asorey é un caso especial na escultura española do século XX: poucos artistas acadaron o seu recoñecemento; poucos realizaron tanta obra pública perdurable; poucos espertaron o interese de escritores e intelectuais, que vían na súa proposta valores mesmo éticos capaces de sintetizar ou anunciar unha época ou un momento novos; poucos souberon propoñer unha iconografía e un repertorio formal que conectasen cun público amplo, alieo ao coñecemento dos últimos rumbos estéticos. E, porén, tras a súa morte, que pouco é lembrado cando se trazan balances da mellor escultura española do momento.

En Galicia, a situación extrémase: Asorey goza en vida dun gran prestixio, tanto artístico como social; a súa obra está presente nas mellores coleccións institucionais e privadas e, de maneira significativa, nas principais cidades e vilas galegas, nas que se conservan importantes monumentos e obra pública. Tivo un contacto activo cos escritores, intelectuais e políticos que debateron como debía

ser o presente e o futuro de Galicia, e no seu ideario estivo sempre a defensa de valores históricos no cultural, de materiais próximos, por propios, e da necesidade de reclamar formación, aprendizaxe. Asorey, ademais, entra no imaxinario popular a través de cerámicas de grandes tiradas, que reproducen algunhas das súas obras máis célebres. Mais, como acontece con outros artistas galegos, esa presenza obxectiva non lle asegura o recoñecemento posterior que reclama a calidade da súa obra. Por iso se fai necesaria a reivindicación dun legado que entronca con valores moi nosos.

Miguel Fernández-Cid,
comisario da exposición



Sala 1 – O monumento, a dimensión pública



Monumento a Manuel Curros Enríquez, A Coruña (1934).

Dicimos que a un escultor o delata a súa maneira de debuxar: fíxase sinala, valora detalles táctiles, volumes, ocos, contrastes de formas, sombras duras, elementos de peso e dirección. Esa actividade, ese soporte, permítelle apuntar as formas idóneas para representar unha idea.

Moitos escultores valoran os seus debuxos só como apuntamentos bosquejos, tentativas previas na procura da dimensión real da obra, do obxecto. Asorey pertence, por época e sensibilidade estética, a quen entende a escultura ideal como un monumento, como unha presenza e dimensión públicas, que

tentea sobre o papel, define moldeando coas mans e que, no paso final, decide cal é o material axeitado para sintetizar cada idea.

Con frecuencia, reitera a súa identificación coa obra do Mestre Mateo na Catedral de Santiago, por vela como un programa compacto pero plural, no que cada escultura ten en conta a súa localización, sentido e intención. Algo semellante propón Asorey en cada obra: analiza o espazo e as perspectivas desde as que vai ser vista; estuda a vida do homenaxeado, os seus feitos principais e as diferentes representacións que deron outros artistas; propón a súa e, de inmediato, sente que cada forma reclama un material, engadíndolle un sentido plástico case pictórico ao conxunto. E segundo a escena, non dubida en integrar recursos históricos, case sempre para darlle forza e un ton épico ao conxunto.

[Miguel Fernández-Cid](#), comisario da exposición

Sala 2 – Asorey, escultor de taller



Asorey entende que a arte é universal, que debe asentarse no estudo da tradición, actualizada no técnico, simbólico e iconográfico. Procura a conexión non tanto co experto (que agradece) como cun público amplo, no que ve representado o éxito dunha proposta. Cando lle piden que explique as claves

do seu traballo, repite conceptos como honestidade ou procura de misterio e espiritualidade, porque, no fondo, estamos diante dun escultor esencialmente relixioso, apegado á idea da obra monumental, con ánimo de resistencia fronte a outras opcións.

Artista de obradoiro, afastado do bulicio do mundo artístico, o difícil momento histórico no que viviu e a costume de encadrar cada artista nunha tendencia contribuíron a que a súa obra sexa hoxe unha das grandes descoñecidas (ou, mellor, mal coñecidas) da escultura española do século XX.

Escultor sobrio, que miraba con interese os grandes momentos da escultura, pero tamén solucións propias da pintura ou da arquitectura, para integralas nun proxecto extremadamente complexo e aparentemente solitario, sorprende con recursos como o seu xeito de pintar a madeira sen estucala previamente; de elixir materiais próximos, de mesturar distintas tonalidades de granito para dar efectos pictóricos, de gradación; de xogar cos volumes para crear distintos espazos nos seus monumentos; de ser quen de formular un novo modelo iconográfico para a crucifixión. Asorey pensaba a grande escala, pero definía os detalles cos dedos, esa estraña prolongación do ollo que teñen os escultores, e vía a obra nas súas mans, ou despregada ante el.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

Sala 3 – A obra inicial. Primeiras decisións



—Se foses crítico de arte, cal sería o xuízo que terías de Francisco Asorey?

—E un individuo que non fai mais ca traballar e busca o xeito de subsistir. Admito na obra de Asorey excelente vontade, que ten algunhas cousas boas, e que, se non fixo algo mellor, se debe ao ambiente económico de Galicia, onde falta o estímulo necesario, quedando reducido este artista, como a moitos lles acontecerá, a un simple afeccionado de escultor. Cando hai que botar contas, resulta que os eloxios, as apertas e as críticas xornalísticas non alimentan os estómagos da familia.

A miña arte ao servizo de Galicia ten por base a Prehistoria, o Románico e o Barroco adaptado á época en que un vive. Creo estar satisfeito do que fago e tamén teño a opinión de que acertei, ao renderlle culto ao local no artístico, poñendo elementos de técnica e de inspiración. A arte é universal: cando un escoita unha melodía e nada entende de tecnicismo musical e lle gusta, é que a cousa lograda vale, e neste caso, non che parece que cando gusta ou atrae a atención do público

unha obra, o seu relevo é universal? Para servir a Arte non hai que ter présa, débese pensar a obra, sazonal e pretender que a sua vibración chegue a todos, non importando para nada esta ou aquela nación. A cuestión é que unha obra teña contido: que ofrezca espiritualidade.

El Correo Gallego, Santiago de Compostela, 22 de maio de 1959

— Cabeceiros de cama



San Francisco, 1938. Baixorrelevo, madeira policromada.

O primeiro 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 auréola. 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 auréola. Á esquerda entrevese a Igrexa de Asís.



Sagrada familia, 1938. Baixorrelevo, madeira policromada.

O segundo é novamente dun baixorrelevo de madeira lixeiramente policromada sen estucar no que se representa a Sagrada familia, que ocupa practicamente todo o espazo. O neno está situado no 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 auréola. 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 Xosé

— Busto de Juan Luis López

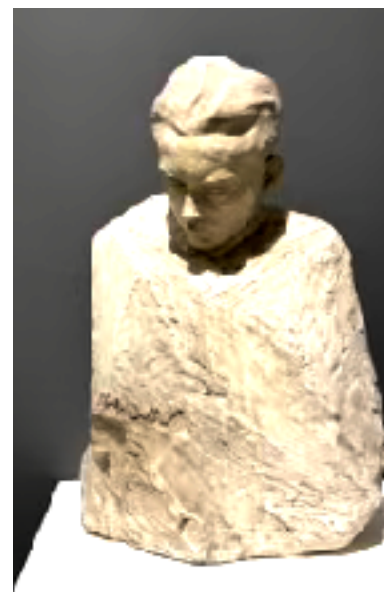
Juan Luis López García, nado en Santiago de Compostela o 21 de xuño de 1894 e finado na mesma cidade o 24 de xaneiro de 1984.

Comezou na actividade pictórica na infancia no taller do pai. Fórmase basicamente nas aulas de pintura de Mariano Tito Vázquez e na Escola de Artes e Oficios da cidade. Obtivo unha bolsa de estudos do Concello de Santiago coa que se desprazou a Madrid. Alí coñeceu, por mediación de Francisco Asorey, a artistas da época como Manuel Bujados ou Julio Romero de Torres. Ao seu regreso contaba xa cun certo prestixio. Participa na Exposición Rexional da Coruña, en 1917, e obtén grandes gabanzas dos críticos da época. Encargóuselle a restauración do retablo da igrexa de Arcos de Furcos (Cuntis), e alí coñeceu a Josefa Carballo, coa que casaría en 1918, e tivo ao seu fillo Francisco Luis. Participou en distintas edicións da Exposición Nacional de Belas Artes que se celebraba en Madrid.

En 1926 viaxa como bolseiro a París, onde coñece a Carlos Maside, que o introduciría nos faladoiros artísticos dos cafés de Montmartre e Montparnasse, e no 1930 desprázase como bolseiro da deputación da Coruña a visitar distintos museos e galerías de Italia, Suíza e Francia. Despois da guerra civil ingresa como catedrático na Escola Superior de Belas Artes de Barcelona.

A súa pintura é basicamente de temática costumista, especialmente campesiña. Habería que encadralo na mesma xeración que Castelao, Xesús Corredoyra, Felipe Bello Piñeiro e Francisco Asorey.

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. Juan Luis resolve o retrato de Asorey imitando á escola santiaguesa de Tito Vázquez, case en paralelo podíamos dicir que Asorey o resolve en clave madrileña imitando ao 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 ocupa máis espazo. É unha solución que xa ensaiara Rodin coa obra "pensamento", 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



Retrato de Juan Luis López, escaiola, 1914, Col. particular.



Retrato de Asorey por Juan Luís López. Na esquina inferior esquerda aparece escrita unha dedicatoria: "Al Rodin gallego afectuosamente Juan Luis MCMXIII". Colección familiar da familia de Juan Luís.

— Francisco Asorey por Felipe Criado

O persoeiro e o retrato

Francisco Asorey ademais de ser docente na Escola de Arte Mestre Mateo, foi contratado para a Facultade de Medicina, no seu oficio de escultor, para Anatomía. Desempeña este cargo de escultor anatómico ata a súa xubilación, momento no que se lle renden dúas homenaxes na Universidade, un deles na Facultade na que traballara; o outro, na de Filosofía e Letras (vid. R. Otero Tüñez, 1959, pp. 81-83).

Mediante o emprego do vitor, represéntase ao escultor Asorey para lle render homenaxe. Trátase, nesta ocasión, dunha adaptación do retrato que o propio Felipe Criado Martín fai do escultor, presentándoo como mestre, no seu espazo de traballo, acompañado dunha pequena escultura, elemento co que se define a súa actividade artística.

Felipe Criado representa ao escultor galego Francisco Asorey no interior dunha estancia, en postura frontal e tres cuartos, apoiado sobre unha mesa. O lugar podería corresponderse con algún espazo do seu obradoiro, no que aparece na súa parte posterior unha ventá. A través dela pode verse unha paisaxe con algunhas arquitecturas de fondo. Como sucede no retrato de Rosalía, anúnciase a identidade da cidade xacobeá, coa axuda do perfil que xeran as torres da catedral compostelá no último plano. Neste caso non so figura a Berenguela, senón as proxectadas por Casas y Novoa para a fachada Oeste.

Malia que non se visualizan instrumentos de traballo, existen tres elementos que nos dan a pista da súa actividade: dous libros que repousan nunha mesa e a escultura dun santo que, polo atributo que porta, un tondo que encerra un año, podería tratarse de san Xoán Bautista. Estes tres obxectos defínenlo como mestre escultor, ilustrado.

Neste caso, a cor volve converterse en protagonista, malia que os espazos aínda son definidos, claros e evidentes, malia que a maneira na que se proxecta acusa o emprego da perspectiva aberrante, pola cal a caixa escénica na que se desenvolve a acción se envorca lixeiramente cara ao espectador. En consecuencia, o chan, a mesa e o brazo da cadeira parecen romper directamente a barreira entre o marco real e o representado.

— Busto da sobriña do artista

Pouco despois de casar falece a nai de Jesusa polo que catro dos irmáns van vivir co matrimonio. A situación económica é algo preocupante. Tres dos irmáns de Jesusa son xordomudos e só dous traballan no concello en pequenas encargas. Unha das irmás, Torsa, falece



Retrato de Francisco Asorey,
por Felipe Criado, óleo,
1957. Facultade de Xeografía
e Historia.



Busto da sobriña de Asorey.
madeira de buxo, 1926.



por problemas

do corazón. A Teresa séguelle Leonor, que morre pouco despois de dar a luz a unha nena, Carmiña, cuxo pai falecera de tuberculose ante de que tivese lugar a voda. Carmiña convértese na “primeira filla” e afillada do matrimonio a quen ve como pais e cos que vive ata o seu casamento.

Asorey retrataraa nunha deliciosa talla de madeira, A sobriña do artista, cun pedestal sen traballar do cal xorde a cabeza infantil, de suaves trazos, aínda que se aprecia o traballo da gubia.

O catálogo da exposición do Museo do Pobo Galego de 1989 achega fotografías doutro retrato da sobriña, feito en madeira e pertencente a unha col. particular de León.

— Busto do fillo do artista

O 20 de febrero de 1921 nace o primeiro fillo, ao que lle poñen o nome de seu pai, Francisco. Paquiño establece unha relación de amor odio coa escultura xa que se cela do tempo que o pai pasa no obradoiro polo que non dubida en destruír os seus bosquexos e debuxos e tamén en lle tirar as ferramentas ao pozo negro da casa ao que Asorey terá que baixar varias veces. Tamén lle ten medo ás obras de gran tamaño ás que lles atribúe poderes sobrenaturais e que el denomina Pamponita.



Retrato do seu fillo, Paquiño
Asorey. Mármore sepia, 1922.



Debuxo de Paquiño Asorey,
1922, col. Familia
Asorey.

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. Como noutras obras, a parte inferior está bastante traballada, recordando modelos impresionistas, en contraste coa cabeza, que está traballada con sutileza e moito agarimo. Emana pureza e candidez. Na base aparece a sinatura e a data. 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.

— Esposa do artista, Dona Jesusa Ferreiro

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. Exíbese 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 sostíña 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 Condessa de Marín.



Dona Jesusa Ferreiro, muller de Francisco
Asorey, bronce, copia moderna, 1944.

O primeiro Asorey, o que semella centrarse na escultura relixiosa, xunto a retratos, maternidades e alegorías, é capaz de transcender dous asuntos en aparencia banais: o encontro e conversa de cinco clérigos en Compostela, *Cabaleiros negros* (1915), e o diálogo máis sensual entre un guitarrista e unha bailarina, *Lo jondo* (1914). As dúas obras realízaas en Madrid, cando xa dispón, malia a súa mocidade, de recursos plásticos e, sobre todo, do contacto con outros artistas. Á primeira adóitase emparentala con Rodin e *Os burgueses de Calais*, á segunda co imaxinario de Romero de Torres, unha das súas amizades madrileñas e probablemente o nexo de achegamento a Valle-Inclán; en ambas se presenten ecos do mundo da caricatura.

As obras de Asorey son de pequena escala, contrólaas desde arriba, na súa totalidade, pero sorprende a habilidade coa que xoga con lixeiros desprazamentos e inclinacións para suxerir a naturalidade dun paseo, dunha conversa, para caracterizar cada personaxe mediante detalle mínimos, e unha unión co chan da que xorden como formas orgánicas pechadas. Xunto a esa imaxe apracible e extraordinaria, o atrevido dinamismo de *Lo jondo*, unha obra retorcida, de difícil pero perfecta execución, coa graza especial de ser realizada por un escultor galego de aires franciscanos.

O interese de Asorey quizais teña que ver co doutros artistas centroeuropeos do momento e non é mal exercicio a súa revisión un contorno propicio. Do mesmo xeito, cómpre analizar as cabezas infantís en liña coas propostas máis de Medardo Rosso (1858-1928) que de Rodin.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

— Lo Jondo¹

Está inspirada no ambiente madrileño e na influencia das obras de Julio Romero de Torres². A imaxe é caricaturesca, na liña doutras obras deste autor nesta etapa pero Asorey consegue unha expresión intensa. O guitarrista está representado como un "torero", a "cantaora" ou bailarina, medio núa, con corpiño suxeito e que descobre 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



Lo Jondo, madeira de buxo sobre pedestal de granito, 1914.



Lo Jondo, escaiola, 1914.

¹ "Lo jondo" refírese ao profundo, auténtico e visceral do flamenco, especialmente ao cante primitivo e de sentimento "hondo" que expresa dor, angustia e a experiencia humana trascendental, contrastando co cante máis lixeiro ou "chico". É a esencia do flamenco que explora as raíces andalusís, xitanas e africanas, con letras que falan da morte, o destino trágico e o sufrimento, encapsuladas no "quejío". En 1921 Federico García Lorca escribiu o *Poema del cante jondo* que non foi publicadado ata 1931. A escritura dos poemas foi paralela á preparación do *Concurso de Cante Jondo* de 1922.

² **Julio Romero de Torres** (Córdoba, 9 de novembro de 1874 - Córdoba, 10 de maio de 1930) foi un pintor cordobés coñecido polo seu estilo que combinaba o simbolismo cun realismo que destaca a sensualidade e o misticismo. Destaca polos seus retratos de mulleres envoltas nun aire de melancolía, misterio e sensualidade representando temas como o amor, a morte e a paixón.

da escena, a expresión de rostros e mans, a forzada posición da muller e o entrelazado das pernas de ambas figuras. Debe ser a primeira vez e case a última que veremos un certo erotismo nunha obra de Asorey.

— Rezo de beatas

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*». Unha das réplicas se conserva 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".

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 xoga co contraste nas expresións, á esquerda unha muller axeonllada reza, outra sentada mira cara a nós con ollos de "curuxa", e apóiase 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 unha muller sentada no chan 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 de *O fidalgo*³ e teñen un sabor malsán do expresionismo modernista, coma no grito de Munch. 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.

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 que axudan aquí a completar a obra, pero que probablemente non existían na obra primeira.



Rezo de beatas (posible copia da versión de 1917), madeira, metal e base de granito, 1933.

³ Xesús San Luís Romero (1918), *O fidalgo: drama en tres autos e un cadro, en verso*, Tip. de El Eco de Santiago.

— Cabaleiros negros

Cabaleiros negros ou *Cóengos*, representa a cinco cóengos composteláns paseando e discutindo, estes serían (segundo Otero) de esquerda a dereita, Jerónimo Coco Morante, Constante Amor Naveiro (en realidade párroco de Santa María Salomé e non cóengo), Claudio Rodríguez García, Manuel Caeiro Sobrado e separado do grupo Ángel Amor Ruibal.

Noutras versións en madeira, 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.

Tanto na disposición do conxunto como en diversas notas estilísticas, características desta primeira produción, son inmediatas as asociacións con **Auguste Rodin** e particularmente cos seus *Cidadáns de Calais*⁴, aínda que o paseo dos franceses, cinco prisioneiros do século XIV que foron entregados ao rei inglés, e en consecuencia as actitudes que adoptan, distan bastante do lecer dos composteláns.



Cabaleiros negros, escaiola, 1915.



Os burgueses de Calais (Les Bourgeois de Calais)
de Auguste Rodin, bronce, 1889.

Aproveita Asorey o grupo para espraíarse na retratística de tipos, cun ton lixeiramente humorístico, que non burlesco, e lonxe dun afán crítico ou satírico, decántase máis ben pola caricaturización agarimosa deses catro cóengos. E digo ben catro, porque o quinto, se afasta do grupo, tanto pola ubicación física como pola pose e o porte da súa figura, que lle confiren ese halo de dignidade que o escultor quixo reservar para o egrexio filósofo Amor Ruibal. En canto á análise formal enmárcase decididamente dentro da filiación rodiniana, cunha marcada suavidade da liña e a superficie, puída ata dar esa impresión de maleabilidade.

O escritor **Xavier Bóveda**, fai un glosario das obras de Asorey entre as que están esta, á que lle dedica este poema:

⁴ *Os burgueses de Calais* é unha das máis famosas esculturas de Auguste Rodin. Este conxunto escultórico representa os seis burgueses que en 1347, ao comezo da Guerra dos Cen Anos (1337-1453), ofrecéronse a dar as súas vidas para salvar aos habitantes da asediada cidade francesa de Calais. Calais encargoulle a Rodin crear a escultura en 1884, e a obra foi terminada en 1889.

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 cánónigos –el andar lento y vago–
 Portan todos al pecho roja cruz de Santiago...
 Media tarde la hora. El lugar, Compostela.

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



Xavier Bóveda Pérez, nado en Gome sende o 31 de xaneiro de 1898 e finado en Madrid o 31 de outubro de 1963,

Otero Túñez 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.

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.

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.



Sala 4 – Asorey, escultor relixioso

– Cristo do Perdón

Trancorreran sete anos desde aquel primeiro de setembro de 1897 en que o intrépido e animoso salesiano guipuscoano don Ramón Zabalo Alcaín, chegaba a Barakaldo para facer realidade os desexos benefactores de dona Luisa e dona Joaquina Echávarri e establecer unhas escolas profesionais nas instalacións e terreos cedidos para o efecto por elas. O 20 de decembro de 1904, o italiano don Ángel Tabarini é nomeado director da Casa de Barakaldo; viña de Santander onde promovera uns Talleres de Artes e Oficio. Consciente das características sociais e laborais do pobo, animárono a cambiar as estruturas da casa que recibiu de Ramón Zabalo. A partir do ano 1905 comezou o curso ampliando o alumnado externo e acoollendo tamén alumnos internos. Ao ano seguinte abríronse os talleres de carpintería e xastrería e en 1907 inaugurouse o de escultura. Para dirixir esta última, Ángel Tabarini, puxo á fronte ao mozo Francisco Asorey, que acababa de terminar brillantemente os seus estudos de oficial escultor nas Escolas Profesionais Salesianas de Sarriá, iniciando en Barakaldo a súa andaina artística e docente. Con esta excelente bagaxe e pleno de ilusión comezou o seu labor docente en Barakaldo e como ao principio o alumnado era escaso, libre doutras ocupacións didácticas, Asorey montou un obradoiro de imaxinería do que saírían numerosas encargas. Algunhas obras de carácter relixioso encomendadas polos seus superiores, como *Crucifixo* con destino á Igrexa do Colexio e *María Auxiliadora* para os Salesianos de Sevilla, e tamén a pedimento de diversas personalidades vascas outras de índole profana que ben puidesen incluírse no costumismo finisecular, caso de *Romeus vascos* e *Viúva do Pescador*. Precisamente con esta última obra, Asorey obtivo a segunda medalla da Exposición Rexional Galega celebrada en Compostela no ano 1909.



Colexio dos salesianos en Barakaldo.

Cabe destacar daqueles anos algúns dos seus discípulos como Juan Guraya e Julio Beobide. Ambos serían destacadas figuras da escultura española contemporánea. Foi precisamente este último o que, tempo despois, confesou a súa admiración por Francisco Asorey ao contemplar a man dereita da figura *Crucifixo*.

O *Crucifixo*, policromado máis tarde en Sarriá e bautizado desde entón como *Cristo do Perdón*, formaba parte do grupo escultórico da Piedade xuntamente coas de San Xoán e a Dolorosa, pero estas últimas foron destinadas a outros lugares por ordes superiores. Desde a súa entronización a devoción dos baracaldeses ao *Cristo do Perdón* foi acrecentándose e iso animou a numerosos fieis a pedir un lugar máis digno e para ese efecto, mediante unha subscrición popular, habilitouse unha capela na mesma igrexa que foi bendicida na solemnidade de Cristo Rey do ano 1942.

O *Crucifixo*, policromado máis tarde en Sarriá e bautizado desde entón como *Cristo do Perdón*, formaba parte do grupo escultórico da Piedade xuntamente coas de San Xoán e a Dolorosa, pero estas últimas foron destinadas a outros lugares por ordes superiores. Desde a súa entronización a devoción dos baracaldeses ao *Cristo do Perdón* foi acrecentándose e iso animou a numerosos fieis a pedir un lugar máis digno e para ese efecto, mediante unha subscrición popular, habilitouse unha capela na mesma igrexa que foi bendicida na solemnidade de Cristo Rey do ano 1942.

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

Este Cristo do Perdón cativa e emociona a cantos o contemplan. Durante moitos anos, en Semana Santa, era paseado procesionalmente polas rúas de Barakaldo acompañado dos compoñentes da confraría da que este Cristo é titular.

Actualmente a imaxe presenta unha importante deterioración producida polo excesivo fervor dalgúns fieis que en ocasións a acariñan e a bican, producindo un continuo desgaste do policromado que nalgúns zonas da talla desapareceu.

— Anxos orantes

Arredor de 1927 Asorey recibirá unha encarga procedente de Euskadi, 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 Santa María de Guernica flanqueando o Cristo flaxelado ou Ecce Homo do escultor Mateo Inurria. Na situación actual o Cristo foi retirado desta capela. Os anxos están feitos en madeira policromada seguindo a nova técnica que Asorey utilizou nas figuras de mulleres, 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.



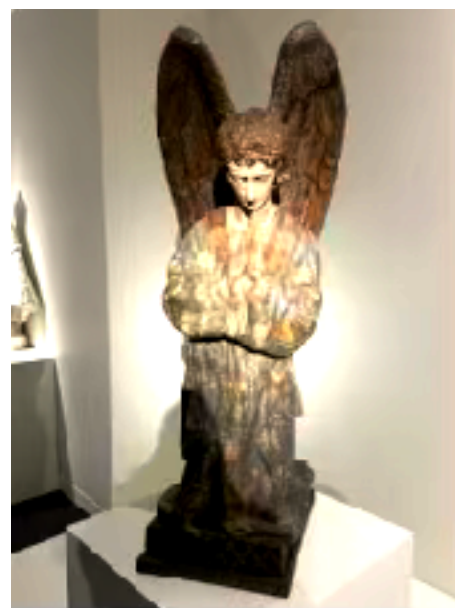
Cristo do perdón, madeira policromada, Igrexa do Colexio dos Salesianos de Barakaldo, ca. 1908.



Ecce Homo, Mateo Inurria, Igrexa de Santa María de Guernika.



Anxos orantes, madeira policromada, 1927.



En el taller del escultor de la Raza

ASOREY Y EL CRISTO DE INURRIA -EL MONUMENTO A SAN FRANCISCO -UN «PASO» PARA BILBAO Y LA ESTATUA DE GARCIA BARBÓN

Ante la puerta del taller de Francisco Asorey en Caramoniña —un callejón sin salida y desde el cual se va, sin embargo, a la Gloria— hoy arrumbados cuatro gruesos troncos de árbol. Castaños venerables, cortados a cercén en el soto, que esperan ahora que les dé nueva vida el genio del artista

—¿Qué va a salir de aquí? —le preguntamos a un rapaz que viene de dentro, espeluciado y manchado de barro.

—¡Santos!

—¿Y está el maestro?

—Sí, señor. Con los ángeles...

Es natural. Y allí le encontramos, en efecto, al pie de dos magníficas esculturas de ángeles orantes, cuyas vestiduras van policromando lentamente, sobriamente sus pinceles doctos y luminosos como los de un miniaturista de Códices de los siglos pretéritos.

—¡Maestrazol...

El taller está desnudo de vanidades y de pompas. El piso es de tierra. Tiene apenas un leve entarimado que cubre a medias las dos piezas en que se divide el solar. Desnudas las paredes como el recinto entero —del cual son único y valioso exorno las maquetas de «Los canónigos», el sepulcro de una dama gallega y los «Devotos del Apóstol»— ofrece la impresión desolada de una celda. Nadie diría que estamos en el estudio de un gran artista español, laureado con las primeras medallas en nacionales certámenes. Ni fachendosas telas, ni armas decorativas, ni accesorios de rebuscada fantasía y mentida patina. Ni un mueble que no sea un sencillo «tallo» del país o una mesa que se derrumba bajo el peso de libros y papeles...

Asorey, afeitado someramente, hundidas y moradas las cuencas de los ojos, monástico como su mismo San Francisco, nos tiende los brazos.

—¡Amigo!...

Habla en voz queda, medida, en aquel ambiente propicio y evocador; como un artesano de los desapareciese su ingenio al servicio de la Mitra, de las cofradías ilustres, de las Comunidades, de los próceres...

—Estos ángeles figurarán en un vasto frente del altar encomendado años atrás a **Mateo Inurria**. Muerto el gran escultor cordobés, que dejó labrada la figura central, «Cristo atado a la columna», se acordaron de mí...

—¿Pero adónde volarán esos «bambinos»?

—A Guernica. Se trata del nuevo altar de la parroquia de Santa María. Son complemento de aquella talla policromada de Inurria, y yo procuro que no desentonen...

Que van a desentonar las aladas, bellas y delicadísimas figuras de los dos mancebos! Alzan las manos en éxtasis. Las cabelleras rizosas están recogidas al modo clásico y así también aparecen plegadas las alas, que se funden sobre las túnicas azules en los respectivos bloques de madera, exquisitamente tratados.

Es sorprendente la blandura de los paños, la corrección de las líneas, la naturalidad y a la vez la espiritualidad de ambas estatuas. El malogrado maestro Mateo de la ciudad de los Califas, quedaría tan complacido de esos ángeles orantes que van a blanquear su Cristo, como el otro imperecedero maestro Mateo, el del maravilloso Pórtico compostelano...

Santiago DEL BURGO (1927) "En el taller del escultor de la Raza" *Vida gallega: ilustración regional*, Ano XIX Número 358 - 1927 novembro 10.

— Cristo de Moιά

A obra parte da encarga dun empresario catalán, que o visitara no seu estudio compostelán. "A primeira suxestión que tivo o artista cando don Pedro Viñas, irmán do famoso tenor catalán, lle confiou esta obra para a igrexa da súa vila natal, foi unha suxestión románica. Próbao con suficiencia un dos estudos iniciais, baleirado en xeso e colocado agora entre a multitude de bosquejos do taller asoreyano. E o Cristo hierático, de cabeza erguida, cuxos cabelos e espiñas irradian como unha coroa, brazos case horizontais, catro cravos e supedáneo, segundo aqueles precedentes, tan familiares á provincia para onde se había esculpir a colosal talla" (Otero Túñez). Dese bosquejo consérvase unha fotografía tomada por Ksado na que se perciben eses valores románicos que o artista pensaba que agradarian a quen lle encargou a obra, bo coñecedor desa arte.

Asorey saca a relucir o seu coñecemento, inquiredanza e investigacións, tanto desde a historia da arte, a iconografía a anatomía, e a obra adquire un misterio sorprendente. Se a fotografía de Ksado lle unimos os debuxos previos que se conservan, entendemos o proceso para chegar a unha obra inovadora, na que Asorey representa un intre clave no que reflicte o sufrimento humano coa serenidade de quen non pode morrer. A representación impresiona: Cristo está como aplanado, como deitado, desinchado, case pegado á cruz. A idea da dor, a presenza da morte, o esgotamento, desde a serenidade. O resultado é, de novo, unha obra mestra: desacougante, reflexiva, capaz de chamar a atención de quen a observa, pero complexa, persoal.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

Asorey realizou un estudo a conciencia 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.

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



Cristo de Moιά, madeira policromada, 1952.



Primeiro bosquejo do Cristo de Moιά, fotografía de Ksado.

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 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.

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.

–Comencemos por la cabeza,

–Baja me parece cobardía, alta da la sensación de inmortalidad. Hay unas cuerdas que le oprimen la cabeza que son las que izan el travesaño horizontal.

–¿La corona?

–Es un capacete, de tal forma que se clavan las espinas en la cabeza por todas partes.

–¿Los clavos?

–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.

–¿El sudario?

–En realidad existió y ello queda demostrado al ser bien conocido el concepto del pudor que tenían los romanos.

–¿Su técnica?

–Procuro conservar lo que es madera y no caer en los empastes a que estamos tan acostumbrados. Mi cristo está dentro del impresionismo.

–¿Y está contento?

–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.

–¿Influencias?

–Sigo honradamente una trayectoria. No me dejé influir por los extranjeros (...)

–¿Los pies cruzados?

–Los pies cruzados –añade– tratan de romper la línea seguida generalmente y así animar el cuerpo. He calculado perfectamente el peso.

–¿Precedentes de esta postura?

–*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.

Entrevista de Antonio Domínguez Olano para *El Folletín* en abril de 1952:

O profesor **Manuel Rabanal**⁵, 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.

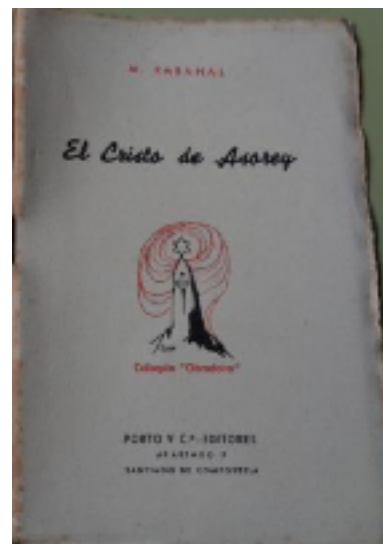
Tronco sin ira

Izado y vertical, bandera y vela,
Cristo nuevo de axilas ahorcadas
por el mismo cordel que ensarta y fija
la trilingüe sentencia de Pilatos.

Así, genio y amor, te vi 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.



Manuel Rabanal Álvarez

(La Magdalena de Canales, León o 4 de febreiro de 1914 e finado en Santiago de Compostela en marzo de 1989)

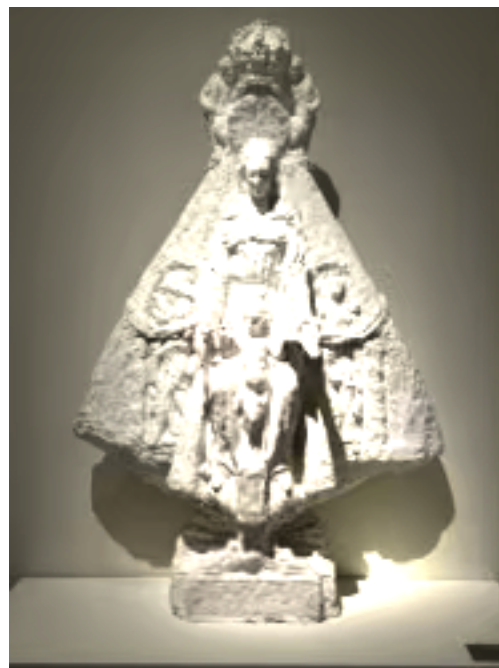
⁵ **Manuel Rabanal Álvarez**, nado en La Magdalena de Canales (provincia de León) o 4 de febreiro de 1914 e finado en Santiago de Compostela en marzo de 1989. Foi escritor e profesor. Catedrático de Grego na Universidade de Santiago de Compostela, colaborou nun *Diccionario griego-español* e en diversas publicacións periódicas, como *ABC*, *La Noche* e *Ya*. Publicou o poemario *El Cristo de Asorey* (1952), *Hablas hispánicas. Temas gallegos y leoneses* (1967), *España antigua en las fuentes griegas* (1970), *Haz de cuentos pavorosos* (1980) e *Nebulosas y otros escritos* (1992). Foi membro correspondente da Real Academia Galega e da Real Academia Española de la Lengua.

— Virxe dos Desamparados

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 xuño 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, costeada 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.



Virxe dos Desamparados, escaiola, 1949.

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 estréitanse dúas mans, sobre un fondo de raios (emblema do país americano), quizais Galicia e Arxentina irmandadas.

— Altar para o Panteón do Centro Galego de Buenos Aires

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* (5-8-1939):

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 emigrantes.



Altar da igrexa do Panteón do Centro Galego de Buenos Aires, Cemiterio de Chacarita, 1949.

A inauguración non ten lugar ata 1943. Asorey inspírase nos motivos románicos do Pórtico da Gloria que van ben coa arquitectura neorrománica da igrexa. Usa a policromía a base de combinar granitos de diferentes cores de diversas canteiras galegas que recordan 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, así o di o propio autor no xornal *La Noche* (22-3-1956):

—¿En que material trabaja más a gusto, en madera o en piedra?

— 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

O altar semella un baldaquino románico tendo como inspiración o Pórtico da Gloria do Mestre Mateo. A columna central é case unha copia do parteluz do Pórtico: no fuste, (en Santiago representaba a árbore xenealóxica de Cristo) en Asorey fala da figura do primeiro home e saíndo os precursores da raza que uns acaban vitoriosos e outros rendidos; no capitel (a trindade en Santiago) aparece a figura dunha alma representada núa como no Pórtico. Dous anxos aos lados portan palmas que debuxan como unha mandorla por riba desta figura que recorda así a un pantocrátor románico e dado que ensina as palmas das mans en concreto recorda ao do Pórtico da Gloria.

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 ten unha dobre lectura, relixiosa (unha Piedade, a Virxe co seu fillo morto) pero tamén profana, relacionada coa emigración. Columna e fuste do altar teñen toques de policromía dourada, como o Pórtico da Gloria. 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 do traslado do corpo do apóstolo de Palestina a Compostela e alegoría quizais da volta do emigrante (ou da súa alma) cara a Deus ou cara á Terra e á Nai (Galicia).

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 Mateo, nos rizos do pelo, nos pregues das roupas... No capitel inferior represéntanse escudos das provincias galegas.

Luís Seoane comenta que a encarga foi en marzo de 1934 pola directiva do Centro Gallego. 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 atención*», deixando todos os outros detalles á elección do artista así como os materiais. O prezo da obra é de 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*».

— Bosquexo da Virxe do Carme

Bosquexo para facer unha escultura en pedra de máis de 10 m destinada a presidir o Porto da Coruña e o seu dique de abrigo, desde a Pena das Ánimas encarga do comandante militar de Mariña Ángel Suances. O proxecto nunca se chegou a realizar.

Existe bosquexo en menor tamaño na Academia de Belas Artes Nosa Señora 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-lo neno e o escapulario. Na coroa vense ondas e mariñeiros. As dúas figuras están ríxidas. Nin sequera se usa o recurso 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 nunha localización fronte ao mar. Con todo, a *Virxe de Tanxil* era máis 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.



Virxe do Carme, escaiola, 1946.

Sala 5 — O retrato. A cor no granito e os retratos burgueses

Como escultor recoñecido, a Asorey encárganlle retratos, un tema que non lle é alleo e que ten unha presenza forte desde a súa obra inicial, como lles acontece á maioría dos escultores, por tratarse dun exercicio de aprendizaxe directa e abordable cando os medios son escasos.

Nos primeiros, Asorey pode ser meticuloso no detalle, moi apegado a fontes romanas ou renacentistas, pero tamén amosarse máis solto e libre seguindo os impulsos da súa época. Do que sempre é capaz é de sacar algo especial de cada obra, como que a cabeza xurda dun bloque case informe ou que esa idea contraste co clasicismo co que define faccións infantís.

Nos anos 30 realiza unha serie de figuras populares en madeira policromada, inovadoras no técnico e tan sedutoras que se converten en obxecto de desexo.

Asorey retrata tamén personaxes próximos, pola defensa que fan da súa obra, pero poucas veces en madeira. Dá un paso máis e utiliza granito de distintas tonalidades ou mestúrao con mármore, para conseguir efectos plásticos sensuais, máis propios da pintura, mentres os valores escultóricos os centra no xeito de traballar cada forma, cada superficie, na procura das calidades acordes co representado. Retratos realizados en distintas épocas, actualmente moi dispersos, ao reunir varios percíbense as procuras e a maneira de formular unha idea diferente, persoal, do retrato.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

— Busto de Lucila Barberán Bellido

Asinado e datado na parte inferior dereita. Rrepresenta á Lucila Barberán Bellido, viúva do cirurxán militar e xeneral Mariano Gómez Ulla.

En 1944, cando xa Asorey comeza a mirar cara a un neohumanismo, realiza o busto de Lucila Barberán no que capta con mestría, tanto a individualidade da retratada, como a súa posición social. Ataviada de forma sinxela e elegante chama a atención o tratamento envolvente da capa, que xunto á disposición das mans, crea unha forma pechada que lle dá maior volume á obra á vez que resalta as formas escultóricas.

De factura máis clásica que obras realizadas anteriormente e de modelado máis suave, ten claras formalidades do retrato pictórico renacentista, que se evidencia en optar polo tipo de busto con brazos, cortado pola cintura na que apoia as mans ou na disposición destas que nos remiten á *Gioconda* de Leonardo ou á *Dama con ramo de violetas* de Berrocchio.



Busto de Lucila Barberán Bellido, mármore branco, 1944.



Lucila Barberán Bellido, escaiola, 1944, MPG.

referencias a

— Busto da señora Hall

Retrato da muller dun empresario norteamericano que visitou Santiago e fixo a encarga pero que logo da súa separación matrimonial non foi recollelo. Está asinado e datado.



Busto de neno (José Luis Puente Domínguez), escaiola, 1926, Col. Familia de José Luis Puente Domínguez.

— Busto de neno (José Luis Puente Domínguez)

Retrato infantil do catedrático da Universidade de Santiago de Compostela José Luis Puente Domínguez. 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 xorde da base informe, curiosamente de xeito máis rodiniano que a de Camile. O artista capta ben a viva expresión da mirada infantil.



Busto da Señora Hall, granito rosa e gril, 1957. Col. Familia Asorey

— Busto de Miguelito Gil Armada

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.



Retrato de Miguelito Gil Armada (1920-1932), bronce, Col. Gil Armada, Pazo de Fefiñáns, Cambados

— Códeo compostelán

O 10 de xuño de 1926 ten lugar o seu ingreso como socio de número (nº 21), no Seminario de Estudos Galegos coa obra *O Códeo*. Nese mesmo día tamén ingresan Mariano Tito Vázquez, cun óleo, Ksado, cunha catalogación de fotografías e Camilo Díaz Baliño cun gravado. *O Códeo* instalouse na Sala da biblioteca.



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

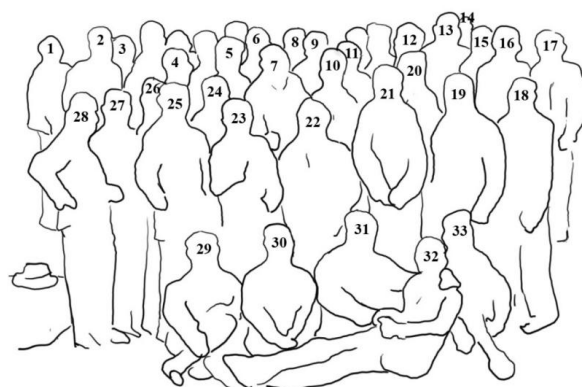


Código, escaiola, 1920, Instituto de Estudos Padre Sarmiento-CSIC.

Asorey entrega esta escultura en escaiola para o ingreso no Seminario de Estudos Galegos como era preceptivo para todos os membros. Otero Túnuez 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 "Código 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 San Miguel vencendo ao diaño. A expresión do rostro recorda ao dunha escultura clásica. 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 San Miguel e o demo⁶) e a fame do estudante.



Il 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 mesmo destino nos amargos días da Guerra Civil.



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.

⁶ A relación entre San Miguel e o demo refírese á loita iconográfica e teolóxica entre o Arcanxo Miguel e Satanás, unha batalla que representa o triunfo do ben sobre o mal. Esta temática é recorrente na arte cristiá, a relixión e diversas tradicións, simbolizando a vitoria de Miguel sobre Lucifer e os anxos rebeldes durante a guerra no ceo.

— Busto do Padre Feijoo

Bosquexo en escaiola da cabeza do padre Feijóo para o monumento inaugurado en 1947 no mosteiro de Samos. Apréciase que os trazos do rostro están moi marcados o mesmo que os pómulos e as olleiras, o nariz grande e a boca iniciando un sorriso. Ramón Otero Túniz mandou en 1960 facer unha copia en bronce a partir desta.

Para lograr unha representación fiel, Asorey documentábase moito sobre todas aquelas persoas que ía esculpir. No caso do P. Feijóo estudou toda a bibliografía existente no momento sobre a súa vida e obra, mesmo a máscara mortuoria que se conserva na casa natal de Casdemiro.

— Busto do pianista Cerdeiriña

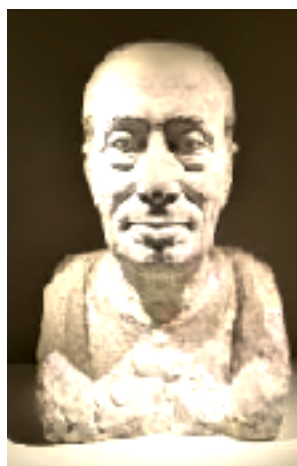
— Busto da condesa de Marín

Bosquexo en escaiola que foi pasado 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 Condesa 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.

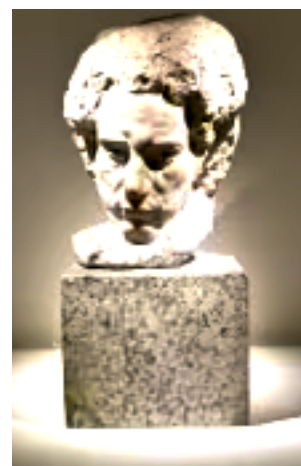
— Busto de Dolores Ulla y Fociños de Bendaña

Retrato que Asorey lle fai á nai doutro médico santiagués, Mariano Gómez-Ulla. A relación de Asorey co gremio médico é moi estreita o cal se explica polo traballo de escultor anatómico na Facultade.

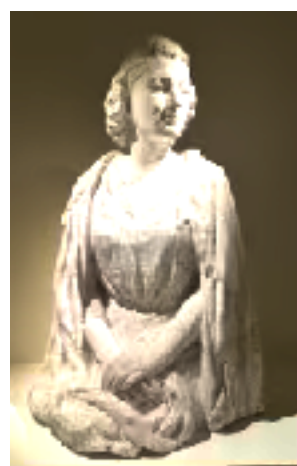
Trátase dun busto en mármore sepia (na cabeza) e granito gris que representa a unha muller de idade, Dolores Ulla y Fociños de Bendaña, retratada de xeito sinxelo expresión doce, cun medallón da Virxe pendurado do peito. Neste caso a figura está concibida frontalmente e sen movemento o que dá unha sensación de quietude e serenidade.



Busto do Padre Feijoo,
escaiola, 1947, IE Padre
Sarmiento-CSIC.



Busto do pianista
Cerdeiriña, s/d, Familia
Arias Cerdeiriña.



Busto da Condesa de
Marín, 1944, Familia
Asorey, depósito no MPG



Reprodución da escultura
en madeira policromada
no libro de Otero de 1959.



Busto de Dolores Ulla y
Fociños de Bendaña,
escaiola, 1932, MPG



Busto de Dolores Ulla y
Fociños de Bendaña,
mármore sepia e grativo
gris, 1932, colección
particular

— Busto da señora de González Sierra

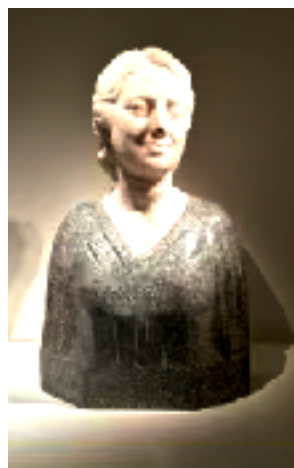
Trátase dun busto en mármore sepiá (na cabeza) e granito gris que representa a unha muller de nova, retratada de xeito sinxelo expresión doce. No Museo do Pobo Galego consérvase un bosquexo de escaiola. Otero Túniz sitúaa nos anos 30.

— Busto de Antonia Padín Botana

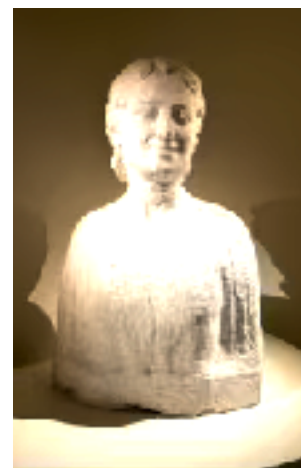
Era sobriña de Armando Cotarelo Valledor e esposa do oftalmólogo Ramón González Sierra que, como estudante, foi presidente da Federación Oficial de Estudiantes. En 1926 instálase en Vigo, e empeza a exercer a profesión. Un dos seus pacientes máis coñecidos foi o político e escritor Castelao, a quen tratou desde 1927. Ese ano o caricaturista viaxou a Bordeos con Antón Iglesias Vilarelle para ser tratado dos seus problemas de vista polo doutor Lagrange mais González Sierra, discípulo deste, será quen se faga cargo do duro tratamento que evita a cegueira de Castelao. O debuxante dedícalle unha caricatura.

— Busto de Enrique Guerra

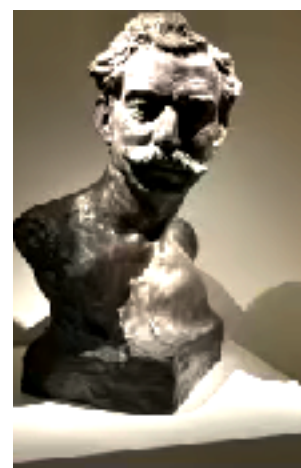
De 1913 é o busto de Enrique Guerra⁷, fotógrafo santiagués, bo amigo de Castelao ao que coñeceu en Compostela na súa época de estudante a punto de rematar a carreira de medicina e probablemente en relación a que E. Guerra era correspondente da revista *Vida Gallega* e Castelao empezaba a publicar as súas viñetas nesa mesma revista. O busto reflicte 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. 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 o artista só facía o modelado en barro, os seus colaboradores encargábanse de pasar a obra á materia definitiva. A escultura contemporánea rexeitará este xeito de traballar



Busto da señora de González Sierra, mármore sepiá e granito gris, anos 50.



Busto de Antonia Padín Botana (señora de González Sierra), escaiola, anos 50, MPG.



Retrato do fotógrafo Enrique Guerra, bronce en 1913.

⁷ **Enrique Sánchez-Guerra Mosquera** (¿? - Pontecesures; 1948). Tiña o seu estudio na rúa Calderería de Santiago de Compostela. Foi correspondente gráfico de *Vida Gallega* en Santiago de Compostela onde dirixiu o semanario *Miña Terra*. Foi un dos fundadores e o primeiro director do coro Cantigas e Agarimos. Durante a ditadura de Primo de Rivera foi nomeado concelleiro de Santiago de Compostela en abril de 1924. Dimitiu como concelleiro en xuño de 1926. Ademais de fotógrafo, vivía coma todo un bohemio, un artista que paseaba a súa figura con capa e chapeu polos cafés daquel Santiago literario e artístico. Amigo de Carlos Maside, Castelao, Camilo Díaz Baliño ou o propio Asorey.



Busto de Lino Torre, bronce, 1923, USC.

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.



Enrique Guerra e Castelao, 1909.



Asorey, der., con 25 anos, esculpe o busto do fotógrafo Enrique Sánchez-Guerra, esq. en Caramoniña. Foto de *Vida Gallega*.

— Busto de Lino Torre Sánchez-Somoza

Lino Torre foi concelleiro e primeiro tenente de alcalde de Santiago de Compostela, exerceu como alcalde interino a finais de 1905. Nese ano foi nomeado alcalde pero en 1909 presentou a súa dimisión como alcalde por ser contrario á Lei de Descanso Dominical. Foi reitor da Universidade de Santiago de Compostela. 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.

— Retrato de Manuel Quiroga

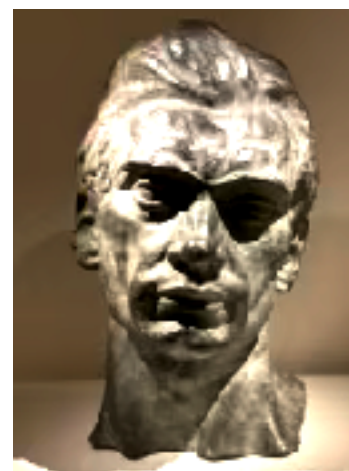
Manuel Quiroga foi un afamado violinista pontevedrés que sufriu un trágico accidente en New York (foi atropelado por un camión despois dun concerto) que truncou a súa carreira como intérprete. O molde en barro corresponde a 1920. A partir deste molde, foi feita unha escultura en bronce que conserva a Afundación e unha escultura en pedra de gran que por unha fotografía familiar sabemos que estaba xa feita en 1934 pero que non foi colocada ata o ano 1949. Atópase

este monumento en Pontevedra nos xardíns que hai diante da actual Facultade de Belas Artes. Otero Túñez 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 deu Quiroga no Teatro Principal de Santiago de onde saíron ambos "a hombros" do público.

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 intuimos a pel do personaxe.



Asorey e Manuel Quiroga fronte ao busto en barro deste. Foto de Ksado en *Vida Gallega* 10-2-1920.

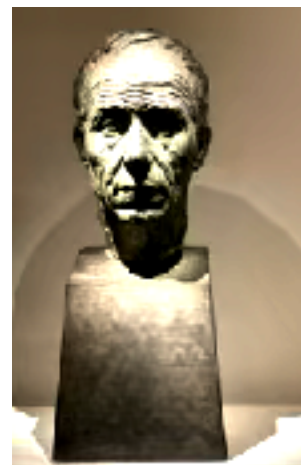


Monumento ao violinista Manuel Quiroga, Pontevedra, 1949.

— Cabeza (Severidade)

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.

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 (Asorey estivo en Madrid a partir de 1909 para facer o servizo militar). De todos xeitos a fama de Julio Antonio era tal neses momentos que a súa obra era ben coñecida polos escultores residentes en Madrid.



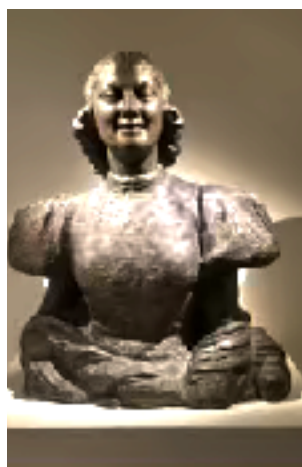
Cabeza (Severidade), escaiola patinada, 1914, Museo de Pontevedra

— Busto de José Ibáñez Martín

Asinada e datada na parte inferior dereita. Ministro de Educación Nacional entre 1939 e 1951 e de secretario do Consello de Ministros entre 1940 e 1951 e creador do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1939), que substituíu á anterior Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Foi o 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).



Busto de José Ibáñez Martín, bronce, 1944, IES Rosalía de Castro, Santiago



Busto de Elena Tormo de García Sabell, bronce, 1940, col. particular.

— Busto de Elena Tormo de García Sabell

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 do Castro, Sada, conserva o bosquejo en escaiola.

Esquema de busto de medio corpo e coas mans cruzadas que Asorey repetirá moito neste período.

Sala 6 – A obra en madeira e a muller galega

En *Naiciña* (1921), *Ofrenda a San Ramón* (1923), *O tesouro* (1924), *Santa* (1926) ou *San Francisco* (1926), desde un punto de vista plástico, estético, suceden moitas cousas. Por diferentes motivos, Asorey arriscase a se desprazar da ortodoxia, amosando as reflexións, teóricas e plásticas, as que chega por camiños moi distintos: unha maternidade que sae da terra, enraizada, nutrindose dela, cuxa forma evoca culturas antigas, precolombinas, ben que o se perciba sexa a orixe galega da escena representada; como na devota embarazada que se axeonlla ante un santo que non precisa estar presente, nunha iconografía áxil, inovadora, que converte en protagonista o elemento popular, aínda que a escena sexa relixiosa; a síntese da cultura galega simbolizada no encontro entre a campesiña que porta un xato, con atractivas licenzas na vestimenta da muller; a condición da galega, cun atrevido espido por drástico, non sensual; ou a suxestiva revisión da simboloxía franciscana.

O rescate recente de *Nai de Dor* dálle ao conxunto unha dimensión especial: Asorey aproveita a parte na que a madeira anchea para achegar a imaxe á tradición das divindades ligadas á terra. Ademais, a observación permítenos descubrir como Asorey, ortodoxo na talla, non realizaba as pezas en bloques, polo menos neste caso, senon que as dividía ao rematalas, buscando o lugar apropiado para integrar o corte, ocultalo visualmente.

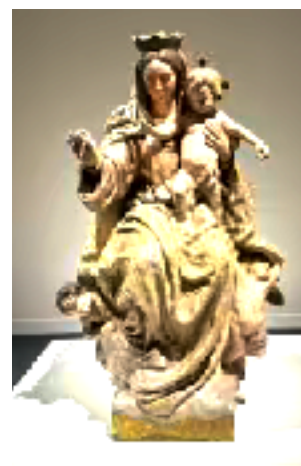
Como grupo, comparten a sensación de que reclaman, de que precisan, un espazo propio: unha especie de camerino no que permanecer pechadas, para potenciar a súa intensidade, a súa mestura de misticismo e proximidade.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

– Virxe do Carmo

Asta imaxe foi unha encarga da nai do dono do Balneario, Marcial Campos para a Igrexa de Santa María dos Baños de Cuntis.

Asorey volve nesta obra á imaxinería tradicional e resolve a encarga, unha vez máis, con gran calidade. Representa a virxe do Carme conforme ao esquema iconográfico habitual 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 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 colo. 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 usar a técnica de policromía tradicional das imaxes relixiosas: estuco que cobre a madeira e policromía a base de pan de ouro. Aparentemente conserva a policromía orixinal. O modelo iconográfico que segue Asorey aseméllase máis á Virxe do Carme do convento do Carme de Padrón, atribuída tradicionalmente a Filipe de Castro.



Virxe do Carmo, madeira policromada, 1925, Santa María dos Baños de Cuntis

– Ofrenda a San Ramón

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. 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.



Ofrenda a San Ramón, madeira tallada e policromada, 1923, Museo provincial de Lugo.

A escultura representa a unha muller que acode cunha ofrenda a San Ramón Nonato, santo patrono das embarazadas e avogoso para os bos partos. Leva nunha man a ofrenda (unha candeia 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 Santo Antonio de Padua que está no cruceiro situado trala cabeceira do Santuario da Virxe do Corpiño, en Vila de Cruces. Santo Antonio porta un lirio na man dereita e un neno Xesús sobre un libro na esquerda.

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) 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 ferramenta una serie de pequenos buratos), posteriormente ráspase 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 só. Esta obra volve repetir esquemas compositivos de obras anteriores: escultura maciza, sen ocos, forma triangular, visión frontal...

En 1923 ten lugar na Coruña unha nova exposición Rexional galega, Asorey expón a ofrenda a San Ramón.

Crónicas de Galicia. Una visita al estudio de Asorey

Topeme con Francisco Asorey en la histórica Rúa del Villar de la ciudad de Compostela, una lluviosa mañana de abril, no hace aun ocho días.

Invítome para que, aquella tarde, a las cuatro, fuese a visitar su estudio; accedí gustoso, no solo por complacer al amigo, sinó también por admirar al artista y a su obra. Puntual a la cita, daban las cuatro en el reloj de la Basílica, cuando penetraba con sagrada unción, en el santuario artístico que el amigo Asorey, instaló en uno de los barrios más típicos y silenciosos de Compostela; en el barrio de Caramoniña que a pesar de estar en lo más céntrico de la población, está por completo, alejado del bullicio de la calle; allí, es donde Francisco Asorey trabaja callada y modestamente; allí es donde con paciencia benedictina, se ufana con sus magistrales obras en poner alto muy alto el nombre de la amada Galicia, de esa su Galicia que él tanto quiere y venera y que es su mayor fuente de inspiración.

Era domingo. Santiago, presentaba un aspecto triste, morriñento; el "orballo" típico de Compostela cayendo con suavidad, parece que cubría con un manto, la bóveda celeste, dejando a la ciudad en una semipenumbra saudosa y melancólica.

Cuando penetramos en el estudio, encontramos a Paco acompañado del insigne pintor ferrolano **Imeldo Corral** (del que hablaremos en otra crónica) y el poeta **Manuel Antonio**, querido amigo nuestro. No es el estudio de Asorey, uno de esos recintos coquetones y modernos, donde más parece que se respira perfume de "boudoir" que de arte; no, Asorey no hizo de su estudio, un coquetón comercio de artista, sino un templo de arte, donde no se ve ni se respira más que arte, sin ambages de ninguna especie; allí se vive, se siente ese arte, serio, fuerte, tan de Asorey; su estudio, modesto, sin pretensiones, no está decorado para que el señor tal o la señorita cual, vaya allí a recrearse en los mullidos sillones, y a murmurar de que las modas de hogaño son mejores que las de antaño; no: el estudio de Asorey, desnudo como está de modernismos, es un santuario para todo aquel que sienta el arte; para todo aquel que vea el arte como debe ser.

—¿Cómo está el asunto del **monumento a Curros**? —preguntamos a Asorey.

—Hombre, le diré: yo no pierdo las esperanzas de hacerlo; se ha nombrado un comité encargado de juzgar a los opositores, comité integrado por Benlliure, Llorens, Sotomayor, Palacios y Ramón Cabanillas, a excepción del primero, todos son gallegos y grandes amigos míos, así es que ahora es llegada la ocasión de ver si en efecto son o no amigos como deben ser.

—¿Qué obras tiene usted, en preparación?

—Tengo este busto del Dr. Postal Fradejas, que estoy terminando; la placa de Rodríguez Carracido, que será colocada en Fonseca y estoy haciendo un grupo en madera titulado "**Ofrenda a San Ramón**", el cual será policromado, y lo presentaré en la próxima exposición de Arte Gallego que se celebrará aquí en el próximo Julio... Además tengo otros encargos en mármol, que todavía no he empezado a preparar; ahora mismo —nos dice— acabo de enterarme, que en Vigo, se me ha encargado de ejecutar un busto de García Barbón, para ser colocado en la escuela de artes y oficios de aquella ciudad.

—¿No pensó usted nunca en trasladar su residencia a Madrid?

—Sí que he pensado; pero siempre he desistido. Mire usted —nos dice— en Madrid, no hay fuente de inspiración como aquí; allí no puede sentirse el alma de la raza, es imposible; aquí sí; aquí uno se inspira y trabaja con los ojos puestos en Galicia, seguro de triunfar; será un triunfo más trabajoso de alcanzar, pero es un triunfo más seguro, más noble es el arte el que triunfa, no la influencia que hace triunfar a quien no tiene merecimientos para ello; en una palabra: aquí triunfa Galicia, la raza, el arte nuestro; en Madrid, triunfa la influencia, la envidia, la intriga...

—Nos despedimos de Paco Asorey, contentos de haber pasado un agradable rato con uno de los pocos gallegos que saben sentir a su tierra de la manera que Asorey la siente.

Javier PRADO (1923) "Crónicas de Galicia. Una visita al estudio de Asorey" en *Galicia: revista semanal ilustrada*, Año XXII Número 22 - 1923 xuño 3.

— O tesouro

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 pero o xurado non o ten en conta e Asorey debe contentarse cunha segunda medalla. A sensación en Galicia é de novo de aldraxe, e así se reflicte na prensa.

En homenaxe por haber obtido unha 2ª medalla e 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 preidente.. 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 Sotelo.

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 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).

O Tesouro representa a unha moza galega levando en brazos, un xato. Di Otero Tüñez²⁰⁹ 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". 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 Vallauris un home cun cabrito nas mans con parecidos trazos primitivos e a simboloxía de ofrenda das obras anteriores.



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



Foto da homenaxe no Mosteiro de Sobrado dos Monxes. Foto de Chicharro.

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: ocres, vermello pero con algúns azuis e verdes equilibrando.

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.

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 figura da rapaza leva na man un ramallo de carballo, non é a primeira vez 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 Guernika. 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.

Pode resultar interesante comparar esta obra coa doutro autor coetáneo que a miúdo se inclúe na xeración dos novos: Xosé Eiroa (Santiago en 1892 - 1935), nado só tres anos despois que Asorey, pero que 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. A obra que nos vai servir de alternativa estilística é a *Leiteira*, cuxa escaiola se conserva no Instituto Padre Sarmiento de Santiago. 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? 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.



O tesouro, madeira tallada e policromada, 1924, colección particular.



Alcalde do pobo, Museo exipcio do Cairo.



Moscóforo, Museo da Acrópole de Atenas.



Joan Rebull, *Moza do cabrito*, Reus.



Picasso, *Home de Vallauris*, Francia



Xosé Eiroa, *A leiteira*, IEG, Padre Sarmiento.

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:

A Asorey

Ditoso o que se sabe guiar polas estrelas!
Ditoso ti que nado baixo o feitizo delas
atopache o sendeiro e acertache a voar
co corazón a arder, nos beizos un cantar!

Cuberto das silveiras e as hedras silenzosas,
a céltiga roseira morría sin dar rosas.
E surdeu «Picariña», 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 polas 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!.

Ramón CABANILLAS, "A F. Asorey" en *La temporada en Mondariz* (3 29VI-1923).

La modelo de O Tesouro

No eran muy frecuentes mis visitas al estudio que don Francisco Asorey tenía en el apacible rincón santiagués de Caramoniña, cuando aún vivía el ilustre escultor; pero en una de ellas, don Paco me relató algunas anécdotas en torno a su famosa obra «O Tesouro», que hoy, al paso de los años, tienen quizás un mayor relieve para aquellos admiradores del «Escultor da Raza». Con dicha obra, Asorey había conseguido la segunda medalla en una exposición nacional celebrada en Madrid por los años veintitantos, galardón que no fue bien acogido por algunos miembros del tribunal que pedían para Asorey la medalla de oro, por lo cual se negaron a firmar las actas de rigor. Después de que Asorey concibió «O Tesouro», su ilusión era encontrar una moza garrida, de aspecto «enxebre», que le sirviera de modelo. Y cierto día, en que el escultor se hallaba descansando sobre uno de los bancos de piedra cercanos a la fuente de Santa Clara, a pocos metros de su domicilio, vio pasar a una muchacha en la que encontró las formas idóneas para esculpirlas en su obra. Asorey explicó a la muchacha sus ideas, y pese a que de momento encontró una fuerte oposición por parte de la moza, al fin ella accedió a servir de modelo. Luego, don Paco logró que una vecina de Salgueiriño de Abaixo le cediera por unos días un «xato» para completar la estampa por él imaginada... ¡Y manos a la obra!

Pasaron muchos años. Una tarde de julio, cuando los cohetes surcaban los aires de Compostela anunciando las fiestas del Apóstol y los sonos de gaitas se dejaban oír por las rúas santiaguesas, un lujoso automóvil paraba frente al estudio de Asorey, del cual descendió un matrimonio de buena presencia y ligero acento sudamericano. La señora se dirigió al artista y le dijo:

—Don Paco, ¿no me conoce? Asorey la miró y le respondió tímidamente:

—Pues no, señora; no tengo el gusto de conocerla...

—Pois yo soy la modelo de «O Tesouro». Don Francisco y su visitante se fundieron en un efusivo abrazo mientras que por las mejillas se deslizaban unas lágrimas de emoción.

—Aquella noche —me refirió Asorey— llevé al matrimonio a presenciar los fuegos del Apóstol a la plaza del Obradoiro, donde sufrió uno de los mayores disgustos de mi vida, pues mientras Millarengo exhibía su obra pirotécnica, a la señora le robaron la billetera...

¿Quién era la modelo de «O Tesouro»? Hace días traté de desentrañar ese misterio, y mis investigaciones tuvieron buen fin. La modelo ha sido una moza del barrio santiagués de San Cayetano, llamada Manuela Sánchez, que más tarde casó con un joven de la aldea de Ardimil, situada entre Ordenes y el Mesón del Viento, conocido por Antonio Presedo. Ambos viven en la actualidad en Montevideo. No hace muchos años estuvieron en Compostela, donde dejaron sobre la tumba de Asorey un ramo de claveles.

«O Tesouro» fue adquirido por don Torcuato Luca de Tena, y durante muchos años estuvo expuesto en el salón andaluz del edificio de Prensa Española. Pero hace unos años pasó desde la casa del «A B C» y «Blanco y Negro» al propio domicilio de los marqueses de Luca de Tena, según parece.



Fotografía na que aparece a modelo «O Tesouro», . - Manuela Sánchez, acompañada de súa filla

Don Francisco Asorey era un gran aficionado al deporte, según me cuenta uno de sus hijos, concretamente Paco, que continúa la línea artística de su progenitor. Era un seguidor tenaz del Atlético de Bilbao. Pocas horas antes de morir, don Paco estuvo escuchando por la radio el encuentro entre el Real Madrid y el Atlético de la misma capital. Era el 2 de julio de 1961. Su sensibilidad de artista no le prohibía admirar las habilidades de Di Stéfano, de quien era un gran admirador.

Ahora, don Francisco Asorey reposa eternamente al lado de Rosalía y Alfredo Brañas, a escasos metros del que fue su estudio y cerca de donde se dio el milagro de Juan Tuorum, o Home Santo de Bonaval, o lo que es lo mismo, en el lugar donde fluctúa el espíritu más puro de Galicia, esta región singular de leyendas y misterios a la que Asorey reflejó en sus esculturas, envueltas en un incomparable perfume de ternura.

José TRAVIESO QUELLE (1970) "La modelo de O Tesouro", *Chan*, nº 23, páx. 29-32.

La modelo de Asorey en 'O Tesouro' volvió a Galicia y al taller del escultor tras muchos años de ausencia

(...)

—Pasaba una mañana por San Roque hacia un taller de costura. Era invierno y me tapaba el cuerpo con un pañuelo de cinco puntas y creo que llevaba zuecos. Observé que don Paco se paró al verme en la acera y que murmuró unas palabras. Aún no había llegado al umbral de la casa del taller, cuando se me acercó una vecina y me dijo: "D. Paco Asorey quiere verte. Me ha dicho que eres la chica ideal para hacer una obra maestra". Yo me quedé sorprendida. Y era tanta la insistencia de la vecina, que aquella mañana falté al taller.

La señora de Precado nos relató cómo accedió a ser modelo de Asorey.

—Me sugestionó su palabra. Yo no sabía lo que era ser modelo y acepté, porque don Paco era muy querido en el barrio. Cuando llegué a mi casa y al decirles que iba a ser modelo, creí volverme loca. Creyeron —añadió que era algo escandaloso.

—¿Volvería a ser modelo hoy?

—Como entonces, sí.

—¿Se fatigó?

—Durante tres meses posé para don Paco, y daba gusto verlo trabajar. Nos contagió de su entusiasmo a mí y a la señora mayor que me acompañó en el estudio.

—¿Conoció usted "O Tesouro"?

—Vi en Montevideo una fotografía. Allí, don Paco, goza de gran popularidad.

La modelo de Asorey, que ganaba cinco reales diarios respuntando ganó en los tres meses en que posó para "O Tesouro", tres pesetas diarias.

Jesús REY ALVITE (1955) "La modelo de Asorey en 'O Tesouro' volvió a Galicia y al taller del escultor tras muchos años de ausencia" en *La Noche*.

– San Francisco

O mesmo ano no que Francisco Asorey comezaba a levantar o monumento dedicado a san Francisco diante do convento compostelán, 1926, obtiña a medalla de ouro de escultura na Exposición Nacional de Belas Artes celebrada en Madrid pola súa obra: **San Francisco de Asís**, escultura tallada en madeira policromada que o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ten depositada no Museo Provincial de Lugo. A escultura representa a Francisco en pé, cos brazos alzados en oración. Estes, parte do torso e os pés espidos e coas chagas de Cristo impresas nas súas carnes; o resto, cóbrese con peles e farrapos que dan colorido ao seu hábito e que cingue ao corpo mediante o cordón con nós. O capucho cobre a súa cabeza, rostro con barba curta, cabelos sobre a fronte e ollos pechados que lle dotan de illamento e concentración na súa oración. Tras o santo atópase un anaco de oliveira, símbolo da paz, que chega ata a súa cabeza e ao que se subiu un lobo cuxo corpo case se funde co de Francisco, apoia a súa cabeza sobre o seu brazo dereito, coma se cheiráse ou esperase que o santo lle falase. Quizais este lobo representa ao de Gubbio ao que se refire unha das «Floreccillas» como: «grandísimo...terrible e feroz, que non só devoraba os animais, senón tamén aos homes» e que por mediación de Francisco volveuse manso, deixou de facer dano e comía o que os aldeáns lle daban.

Compositivamente esta espléndida imaxe de san Francisco para Otero Túñez: «representa o triunfo do inxenuo e primitivo, a mística valoración do espiritual, a plenitude dun estilo que fai da policromía ao Vázquez Díaz o máis rico complemento». A icona de Francisco cos brazos no alto repíteo o do monumento levantado en Roma, ante a basílica de san Xoán de Letrán, en 1927 por Giuseppe Tonnini. A coincidencia na composición da figura do santo leva ao citado profesor a preguntarse se o escultor italiano coñecera a imaxe de Asorey, exposta o ano anterior en Madrid e con ampla resonancia ao alcanzar a medalla de ouro.

A estatua de **San Francisco** representa o santo moi delgado, con finísimas mans de dedos alongados onde se poden ver os estigmas, co saial cheo de mendas onde se ven as puntadas e por detrás do santo o lobo que apoia a súa cabeza sobre o ombreiro dereito de il poverello d'Assisi. Realmente resulta impresionante o San Francisco co que Asorey consegue a 1ª medalla da Exposición Nacional de 1926.



San Francisco, madeira policromada, 1926, propiedade do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en depósito no Museo Provincial de Lugo.

– Nai de Dor

Unha enorme peza, que Asorey fai por encarga de: «*una asociación de damas de Bilbao*» e que representa -*La Voz de Galicia* (22/10/1927)- «*una mística evocación de la tragedia del Gólgota*»⁸. Está feita en madeira de castiñeiro policromada en varias pezas, dado o seu tamaño de 2,10 m de alto co interior oco. Foi enviada a Bilbao para percorrer as rúas na Semana Santa (abril de 1931) e mostrouse na Exposición Nacional de Madrid de 1932.

Temos 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 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 pero o resultado é moi diferente. 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 adoita 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.



Nai de Dor, madeira policromada, 1931, Eleiz Museoa, Bikkaia (Museo de Arte Sacra).

As circunstancias históricas da República e a Guerra Civil fixeron que a escultura fose trasladada e explican o seu deterioro. En 1959 estba na Capela do Bispo en Bilbao pero logo desapareceu ata que foi localizada no Museo Diocesano de Arte Sacra de Bilbao.

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, 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 de Asorey e que vimos noutras pezas. Mesmo combina os cravos de cobre na parte superior (no pano da cabeza, máis dourados) e abaixo de ferro ou aceiro, nas roupas (prateados). 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.

⁸ A traxedia do Gólgota é o evento bíblico da crucifixión de Xesús de Nazaret no monte do mesmo nome, situado fóra das murallas de Xerusalén. O termo Gólgota provén do arameo e significa "lugar da caveira". Este evento é considerado o clímax do sacrificio de Xesús e conmemórase como un momento de sufrimento e morte, que deu lugar á expresión "vivir un calvario" para describir unha situación difícil.

En el taller del escultor de la Raza

ASOREY Y EL CRISTO DE INUIRRIA -EL MONUMENTO A SAN FRANCISCO -UN «PASO» PARA BILBAO Y LA ESTATUA DE GARCIA BARBÓN

(...)

—¿Y esta grande masa de barro, casi informe aún?

—Será una «Dolorosa». Mejor dicho, una mística evocación de la tragedia del Gólgota.. Me la ha encargado —y sirva ello de ejemplo a las cofradías, comunidades, cabildos y demás pías entidades religiosas de nuestra tierra— una Asociación de damas de Bilbao. De fuera vendrá...

—¿De Bilbao?

—Sí, señor: allí como en Málaga y en Murcia, y en Zamora y en otros muchos pueblos, se va a prestar a la Semana santa una gran atención, a la vez religiosa y artística. Ya sabrá usted que la Diputación de una de las provincias vascas acaba de pagar 50 o 60 mil pesetas a Quintín de Torre por un «Paso.... «

—¡Vivan los piadosos Fueros!

—Sí con esta «Dolorosa», tal como la forjo, tuviese fortuna, feliz éxito, no sería difícil que otro «Paso» lo labrase yo luego... Me va en ello mucho. ¡Calcule usted! Claro que voy a poner en la atormentada imagen todo mi afán... Con decirle que es la obra que enviaré al próximo concurso de Madrid.

—¡Bravo, Asorey! Da gozo verlo a usted tan animoso y tan dominador de su arte y tan incansable trabajador...

—Sí, sí.. Pero no será por los alientos que reciba en la propia casa gallega. Ahora mismo acaba de descubrirse ante los Reyes mi estatua de García Barbón, y a penas si unas líneas y una nota gráfica llamaron concretamente acerca de ella, la atención distraída de la gente.

—¿..?

—No, si después de todo yo, modestamente, no salí mal librado con mi labor. Y hasta tengo una satisfacción íntima: la de que el filántropo, si bien se mira. me debe la erección del monumento. Como que si no llego a decir que lo hacía, aun sacrificándome, se hubiera cumplido con él, dedicándole una lápida de mármol en el relleno de una escalera...

—Asorey, ¡siempre adelante!

—Si Dios quiere...

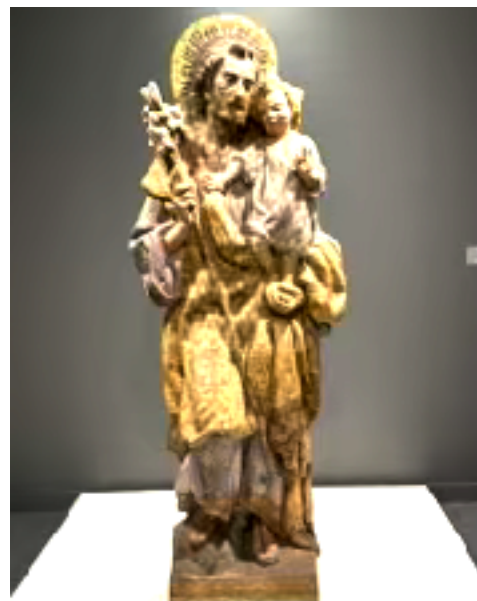
Santiago DEL BURGO (1927) "En el taller del escultor de la Raza" *Vida gallega: ilustración regional*, Ano XIX Número 358 - 1927 novembro 10.

— San Xosé

Deberon de quedar satisfeitos cos anxos que o escultor fixo para a Igrexa de Santa María de Guernica porque van encargarlle un novo traballo, un San 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 utilizar estucos. Representábase 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.



San Xosé, madeira policromada, 1931, Igrexa de Santa María de Guernica

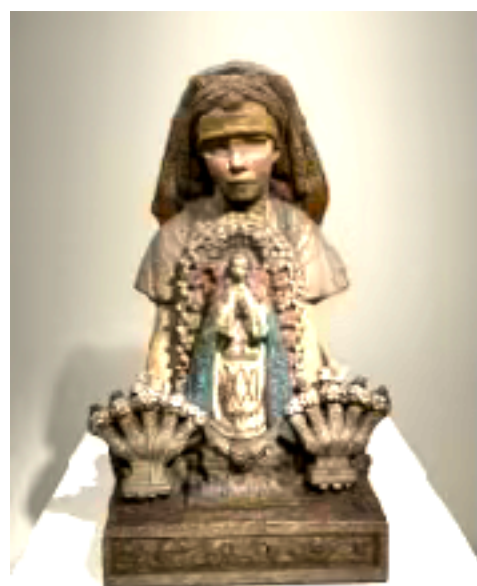
— Filliña

A 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».

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.

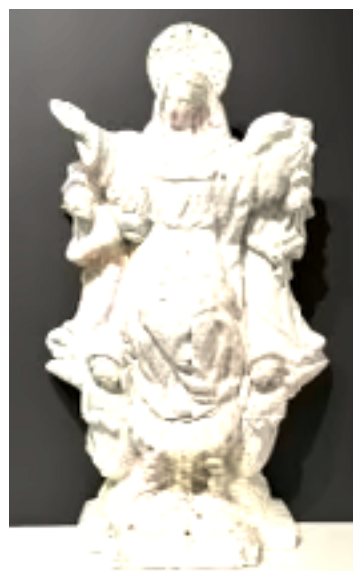
Tras a exhibición desta obra en Madrid recibe varias encargos de imaxes policromadas: a Virxe dos desamparados para Bos Aires, O Cristo de Moiá e unha Virxe de Fátima para Aranjuez.



Filliña, madeira policromada, 1499, Museo de Belas Artes da Coruña (depósito INSS).

— Asunción de María

O 10 de setembro de 1958 inaugúrase oficialmente o Seminario Menor da Asunción de Santiago no que xa se colocara a *Virxe da Asunción* de Asorey. O acontecemento foi nova de portada nalgúns xornais, xa que acudiron á inauguración Franco e a súa muller. Tamén estivo presente o Arcebispo e Cardeal compostelán Quiroga Palacios. A obra está situada no muro da Torre da Igrexa do Seminario. *El Correo Gallego* publica o 10-3-1957, esta entrevista:



Asunción de María, escaiola, 1957, Museo do Pobo Galego.

La Asunción de Asorey

- ¿Su impresión al conocer el proyecto?
 —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 zanfoña) 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 deles músicos e os outros dous asisten con sorpresa ao ascenso de María aos ceos.

— Virxe de Fátima

O Museo do Pobo Galego ten o bosquexo en escaiola (depósito da familia) desta virxe, a realizada en madeira policromada está en posesión da Colección Barrios-Galinsoga, Madrid, Ca 1956.



Virxe de Fátima, escaiola, 1955, Museo do Pobo Galego.



Virxe de Fátima, madeira policromada, ca. 1956, Col. Barrios-Galinsoga, Madrid.

— A *Picariña*

Picariña, foto no Libro de Otero Túñez do ano 1959.



Picariña, 1920, Museo Carlos Maside de Sada, escaiola.

A *Picariña* (1919), hoxe desaparecida, pero da que se conserva o bosquexo en 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. 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 novo camiño artístico por Asorey, está aquí. Asorey atopa a súa idea transcendente, e esa idea é Galicia, e o seu símbolo, a muller galega. Castelao 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.

A escultura de *Picariña*⁹ 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



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

⁹ 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 executada sobre un bloque de madeira [...] 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.

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.

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. Interesante resulta a crónica que fai *A Nosa Terra*, 25-4-1919, nº 87:

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, eisí; asemellábase a San Cristobo...

Quixo ir dereito dend'o automove á "Irmandade". ¿Qué ll'importaba o ó do viaxe. Traguía —dixo— unha sagra ofrenda; desexaba amóstrala de camiño.

E fumos á "Irmandade". Rachou alí unhos papés e apareceu diante dos nosos ollos unha xoya do arte escultórico. Unha picariña que mesmo parece de carne e oso; unha sinxela neniña aldeán que coidase vai escomenzar a falare. Tod'o poema tristeiro da muller labrega que non ten xuventude; que pasa da infanza 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 naiña dos seus irmáns pequenos... Nos ollos azús, no xesto da fronte, na expresión enteira da faciana con cores de cereixa, da rapaciña, refréxase aquilo e moito mais andaa. E cariña de nena onde hai xa algo de vellez. Leva o paño típico na cabeza, un paño roxo e froreado. Ten o corpo deformado polo traxe d'avó que s'estila na montana. E 'entre as manciñas do traballo, gordas, fortes e con oquiños nos artexos acariña unha cruz das romaxes. Toda a escultura está tallada n'un tronco de castiñeiro. E a cór do traxe é a mesma da madeira.

—¿No vos gusta?— preguntaba Castelao cheo de nobre entusiasmo artístico. Pois veredes: cheguei ó taller d'Asorey, atopeime con isa obra sua que-eu non conecía, 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. Eu quixera que fixese o mesmo "ruido" eiquí que a famosa de Xulio Antonio en Madrí ¿sabedes?

Agora —concluiu Castelao— poderánse decatar as xentes nosas do grande e xenial que é Asorey.

Nós pensamos, coma o ilustre caricaturista, que, n'efeuto, Asorey, ese rapaz tan simpático e modesto, é un escultor enorme; o escultor galego por antonomasia. E que tería de ser un crime de leso patriotismo non apóyalo e axudalo para que chegue ó cume da gloria. Agora é cando hai que pensar que primeira que homenaxes ós estranos, temos que facerllos ós nosos.

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!

— Naiciña

Obra 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 tómanos non só como unha afronta a Asorey senón a toda Galicia e unha comisión (presidida por 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 dos xornais vigués *Galicia* de Vigo (22/8/1922), *Correo de Galicia* de Buenos Aires (24-9-1922).



«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.

Esta xuntanza non foi só un acto de homenaxe-desagravio a Asorey senón unha gran manifestación nacionalista. Luís Rei¹⁰ 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 dixer: traballando decote,
 co numen enxendrado, neste rueiro,
 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...

Ramón Cabamillas

¹⁰ LUÍS REI NÚÑEZ (2009), *Ramón Cabanillas. Crónica de destierros e saudades*. Vigo, ed. Galaxia, pax. 259.

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.

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 anteriormente¹¹.

A **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 parece verse un Santiago a cabalo (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.

A escultura consérvase na actualidade nun Museo de Rosario de Santa Fe, no centro de Arxentina, onde foi localizada precisamente polos descendentes do artista en 2014.



Fotografía de Luis Casado.

¹¹ Discurso pronunciado en Vigo un 25 de xullo de 1930, publicado en *Nós*, 15-10-1930, n° 82, T. IV, pax. 156, edición facsímile de Xuntanza Editorial, A Coruña, 1987.

— A Santa

A Santa impresionou enormemente o público madrileño, aínda que non acadou ningún premio na Exposición de 1926. É sen dúbida a máis polémica das obras que saíron da man do escultor: a dignificación do cotiá vai máis lonxe para converterse nunha sacralización, revelada polo propio título e polo recuso ao nu, tradicionalmente empregado na arte para representacións divinas ou alegorías, pero non para campesiñas. Asorey amosa a figura dunha muller núa que mira con decisión á fronte, sen medo, mais que non é unha beleza clásica, senón un corpo deformado polo traballo e polo sufrimento, cunhas mans grandes e fortes que sostendo unha vara na man dereita. Na súa caluga soporta o xugo dos animais domésticos, que simboliza o duro traballo da muller na Galicia campesiña, na parte posterior da imaxe talla follas de carballo.

A Santa non deixa espazo para a dúbida; nada hai de fermoso ou de idílico na exposición brutal dos labores ós que está sometida. A mensaxe simbólica da peza, entroncada coa ideoloxía nacionalista, é de enorme contundencia, tanto se a interpretamos como a representación xenérica da campesiña, do matriarcado, das "viúvas dos vivos" -en palabras de Rosalía-, ou mesmo da propia Galicia: en todas vai seguir aparecendo xunguida, como un animal de tiro.

A acollida que tivo na Exposición foi moi desigual, con posturas que van dende o rexeitamento a esa explícita crueza que amosou Jesús Bal y Gay, os eufemismos do crítico galego Méndez Casal, que non é capaz de repetir lo título, preferindo nomeala como "Desnudo de moza gallega", e que considera superada esta imaxe da muller en Galicia, sendo soamente unha lembranza doutras épocas (*Vida Gallega*, 30/05/1926, nº 306), ata as loubanzas que lle dedican á peza, precisamente por ese tratamento rudo e desaprachable, Estévez Ortega, Xaime Solá ou José Francés quen arremete contra os detractores da obra que coas súas "miradas hipócritas a gusto con la fría escayola, el relamido mármol o el disimulado bronce se asustan de esta talla humana, de humana realidad hasta en el color" (*Vida Gallega*, 10/06/1926, nº 307)¹².

Na actualidade é propiedade do Centro Galego de Montevideo.



A santa, madeira policromada, 1926, Casa de Galicia, Montevideo (Uruguay).

¹² MERA ÁLVAREZ, Irene (2003) *Francisco Asorey*, Xunta de Galicia.

Sala 7 – Asorey e os escritores

Ao repasar a traxectoria de Asorey chama a atención a súa conexión con intelectuais, escritores e artistas nos anos vinte e trinta, e que se trate dun escultor que non saíu de España, que non viaxou a outros países para coñecer en directo as obras que lle interesaban, a pesar de amosar un gran coñecemento da historia da arte e das solucións propostas por outros creadores.

Dous detalles axudan a explicalo: Asorey entra cedo en contacto especialmente con escritores e poetas (e é clave a proximidade co cambadés Ramón Cabanillas), cos que pode compartir unha voz épica próxima á súa sensibilidade como escultor. O trato moi próximo con Cabanillas, Villar Ponte, Castelao, Valle-Inclán, o coñecemento demostrado de Curros Enríquez, xunto coa defensa dos valores propios da cultura galega, revisados desde o contemporáneo, marcan as afinidades co sector mais comprometido coa renovación da cultura e da sociedade galegas.

Outra sorpresa é comprobar a calidade e amplitude da súa biblioteca, na que non faltan as mellores historias da arte, guías dos principais museos do mundo, monografías de artistas históricos e actuais, catálogos de exposicións, estudos e tratados de escultura, ornamentación, anatomía, iconografía, diferentes culturas e das cuestións que afectaban os temas sobre os que traballaba. Unha biblioteca de uso, dunha calidade inhabitual entre os artistas da súa época, que, unida a un ollo sagaz para ver escalas, dimensións e volumes, lle permite ser, ao seu xeito, unha especie de viaxeiro inmóbil.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición

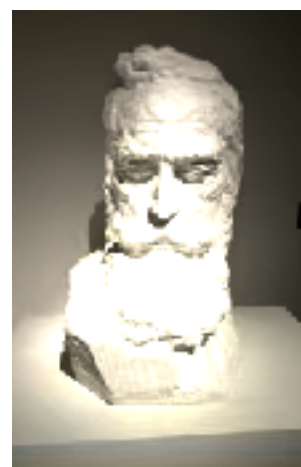
— Cabeza de Curros

Bosquexo en escaiola da cabeza do poeta Manuel Curros Enríquez presentada ao concurso para a adxudicación do Monumento ao poeta de 1928.

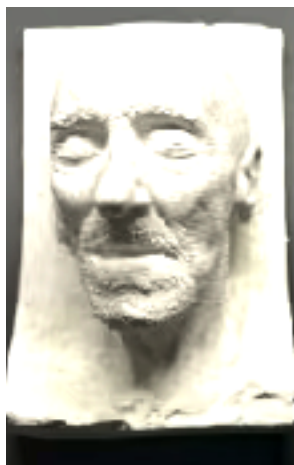
Dende o principio dos tempos o ser humano construíu artefactos nos que puidese habitar algo daquelas persoas que pasaron ao reino dos mortos. No século XVIII demándanse máscaras funerarias de celebridades da cultura e política, ben como obxecto de colección, ben como veneración da persoa. As máscaras mortuorias ou funerarias, son en esencia, o positivo obtido dun molde creado en contacto co rostro da persoa defunta.

— Máscara mortuoria e man dereita de Ramón Cabanillas

Esta é máscara que o Francisco Asorey elaborou do seu conveciño Ramón Cabanillas (1876 -1959), logo do seu falecemento. O escultor tiña setenta anos cando a fixo.



Cabeza de Curros, escaiola, 1928, RAG.



Máscara mortuoria, xeso, 1959, Museo de Pontevedra.



Man dereita, xeso, 1959, Museo de Pontevedra.

— Baleirado da máscara mortuoria do Padre Feijoo

Un testemuño valioso deste tipo de retratos póstumos é a máscara do Padre Feijoo (1676-1764), un dos pensadores máis importantes de todos os tempos. O escultor e arquitecto Bernardo de la Meana realizou o molde do rostro do Padre Feijoo logo do seu falecemento o 26 de setembro de 1764. O camarín coa máscara presidiu as exequias fúnebres públicas celebradas no Mosteiro de San Vicente de Oviedo e era de tal calidade que moitos creron que era a cabeza do defunto. Posteriormente, esta peza foi entregada á familia Feijoo Montenegro do Pazo de Casdemiro, o lugar de nacemento, conservada hoxe no Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense.

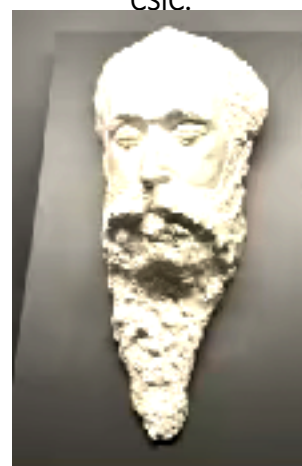


Baleirado da máscara mortuoria do Padre Feijoo, a partir da máscara orixinal de Bernardo de la Meana, escaiola, IEGPS-CSIC.

— Máscara mortuoria de Valle-Inclán e Antón Vilar Ponte

O ano 1936 foi un ano trágico para Galicia por motivos xa sabidos e tamén porque nese ano morren dous importantes intelectuais galegos. O arousán **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 Lima 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 Santa 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 Asorey lle fixo unha máscara funeraria, como era habitual na época, con vistas seguramente a facerlle un monumento que se encargaría ao propio Asorey. A Guerra debeu de botar por terra o proxecto.



Baleirado da máscara mortuoria de Valle-Inclán (réplica), bronce, s/d, Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.



Máscara mortuoria de Antón Vilar Ponte, escaiola pintada, 1936, RAG.



Baleirado da man de Valle-Inclán trasladado a metal, bronce, s/d, Museo Valle-Inclán, A Pobra do Caramiñal.

Cando dous meses máis tarde morre **Antón Villar Ponte**, o 12 de marzo de 1936, tamén se lle 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 Ínsua¹³ temos un debuxo preparatorio do proxecto do monumento que se tiña pensado erixir. Seguramente polas mesmas razóns que apuntamos para Valle tampouco sae adiante.

¹³ 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

Sala 8 – A proxección popular, a mirada temporal

Con frecuencia, ao valorar a obra dun artista xorden discrepancias entre o que chamamos o pensamento crítico e o gusto popular. Asorey contou co temperán e explícito apoio, mesmo coa admiración manifesta de intelectuais como Ramón Cabanillas, Castelao, José Francés ou Ramón Otero Túñez, pero tamén co rápido eco que obtén a súa obra a traés de reproducións en cerámicas (as iniciais de gran calidade e tiraxes altas), de laminas e tarxetas postais con vistas dos seus monumentos e obras máis destacadas, e mesmo o paso adicional que supón seren tomadas como imaxe publicitaria, nun recurso utilizado tamén na época con obras de Velázquez ou Goya.

Se uns o ven como un artista capaz de sintetizar a proposta cultural acorde cunha época, outros recoñécense na súa iconografía, unindo dese xeito dúas das vías tradicionais de acceso á arte: o mundo das ideas e o das formas.

Miguel Fernández-Cid, comisario da exposición



