



LA MINERVA COMPOSTELANA en su pasado

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA MINERVA COMPOSTELANA
EN SU PASADO

© Universidade de Santiago de Compostela, 2022



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/op.2022.1611>

LA MINERVA COMPOSTELANA EN SU PASADO

Catálogo de la exposición

Colegio de Fonseca

20 de octubre de 2022 - 28 de enero de 2023

Versión digital en acceso abierto

MMXXII

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XUNTA DE GALICIA

D. ALFONSO RUEDA VALENZUELA
Presidente

D. ROMÁN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade

D. ANXO M. LORENZO SUÁREZ
Secretario Xeral de Cultura

DIPUTACIÓN DE A CORUÑA

D. VALENTÍN GONZÁLEZ FORMOSO
Presidente

D. XURXO COUTO RODRÍGUEZ
Diputado de Cultura

EXPOSICIÓN

Organiza

Vicerreitoría de Estudiantes e Cultura

Comisariado

José Manuel García Iglesias

Coordinación y dirección técnica

ÁREA DE CULTURA DE LA USC
Eloy Blanco Posada

Selección de documentos

ARQUIVO HISTÓRICO DE LA USC
Desirée Domínguez Pallas • Jaime Fariña Fernández

Selección bibliográfica

BIBLIOTECA XERAL DE LA USC
María Isabel Casal Reyes
María Belén Domínguez López
Almudena Quintáns López
Francisco Javier Villar Teijeiro

Diseño y dirección de montaje

Insólito diseño + producto

Montaje

Área de Cultura de la USC
Pablo Segade
Área de Operacións de infraestructuras de la USC
Carpintería: Manuel Castro y José Antonio García
Electricidad: Sarpel
Galipat

Música de sala

A Minerva compostelá • Milladoiro
Himno Batallón Literario,
Banda de Música de la Guardia Real

Fotografía y digitalización

Fuco Reyes • Lucía Salgueiro Doce • Santi Alvite

Impresión digital

Campus na nube

Restauración

Cristina Doral Brun • Yolanda Porto

Seguros

Artai

Servicio de Participación e Integración Universitaria

Javier Agrafojo Fernández • Ernesto Gómez Mosquera

Coordinación de Voluntariado en salas

Rosi Maxi Saborido

Difusión y publicidad

Gabinete de Comunicación de la USC

Transporte

Parque móvil de la USC
Francisco Javier Villaverde • Boquete

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

D. ANTONIO LÓPEZ DÍAZ
Rector Magnífico de la Universidad de Santiago de Compostela

D.ª PILAR MURIAS FERNÁNDEZ
Vicerrectora de Estudiantes e Cultura

MUSEO VIRTUAL DE LA USC

Organiza

Vicerreitoría de Estudiantes e Cultura

Dirección

José Manuel García Iglesias

Textos

José Manuel García Iglesias
Miriam Elena Cortés López
Ana Pérez Varela

Coordinación y dirección técnica

Pablo Sampedro

Diseño

Uqui Permuy

Fotografía

Fuco Reyes • Santi Alvite

Supervisión de traducción al gallego

Pablo Sampedro • José Fonte Sardiña

VIDEO

SERVIMAV

María Olga Fontán Maquieira, Natalia Flores Seijas y
Rubén Ruiz Carrera

CATÁLOGO

Dirección

José Manuel García Iglesias

Textos

José Manuel García Iglesias
Ramón Villares Paz
Fernando J. Ponte Hernando y Ramón Soto Méndez
Francisco Puy Muñoz y Milagros Otero Parga
Francisco Díaz-Fierros
Miriam Elena Cortés López
Ana Pérez Varela
David Chao Castro y Juan Manuel Monterroso Montero

Coordinación, traducción y supervisión lingüística

José Fonte Sardiña

Diseño gráfico

Insólito diseño + producto

Fotografía

Fuco Reyes • Santi Alvite

Maquetación

Tania Sanmartín

Edita

Servizo de Publicacións
Universidade de Santiago de Compostela
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

ÍNDICE

- 09 **LA MINERVA COMPOSTELANA EN SU PASADO**
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
- 15 **I. SALÓN ARTESONADO**
- 17 **1. RECTORES, DECANOS Y OTROS PERSONAJES A CONSIDERAR**
- 19 **Galería de Rectores —1501-1972—**
RAMÓN VILLARES PAZ
- 29 **Retratos. Rectores**
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
Lope Sánchez de Ulloa
Francisco de Aguiar y Seijas
Juan José Viñas
Antonio Casares
Lino Torre Sánchez
Luis Legaz Lacambra
Ángel Jorge Echeverri
Manuel Jesús García Garrido
- 43 **Galería de decanos de Medicina —1850-1952—**
FERNANDO J. PONTE HERNANDO Y RAMÓN SOTO MÉNDEZ
- 53 **Retratos. Decanos de Medicina**
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
José Varela de Montes
José María Morales Carballo
José María Andrey Sierra
Luis Blanco Rivero
Luís Rodríguez Seoane
Jesús Novoa López
Ángel Martínez de la Riva Vilar
Francisco Piñeiro Pérez
Antonio Novo Campelo
Pedro Pena Pérez
- 65 **Galería de decanos de Derecho —1889-1979—**
FRANCISCO PUY MUÑOZ Y MILAGROS OTERO PARGA

- 71 **Retratos. Decanos de Derecho**
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
Jacobó Gil Villanueva
Salvador Cabeza de León
Pedro Isaac Rovira Carreró
Luis Legaz Lacambra
José Antonio Souto Paz
- 77 **Galería de decanos de Farmacia —1943-1974—**
FRANCISCO DÍAZ-FIERROS
- 81 **Retratos. Decanos de Farmacia**
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
Jaime González Carreró
Francisco Bellot Rodríguez
Aniceto Charro Arias
Pablo Sanz Pedrero
- 87 **Cuatro personalidades de ayer**
MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ
Rosalía de Castro
Ramón María del Valle Inclán
Francisco Asorey
Ramón María Aller
- 97 **2. EL GABINETE DE CURIOSIDADES DE LA USC.**
- 99 **COLECCIONAR LO EXÓTICO**
ANA PÉREZ VARELA
Bola de cantón
Caja de rapé o tabaquera
Vaso con tapa
Bandeja de bronce y ágatas
Jarra de cobre
Mate de plata y calabaza
Bandeja de madera y nácar
Jarra de cristal de roca
Reloj de bolsillo
Vaso de cuerno de rinoceronte

- 125 **3. LUIS RODRÍGUEZ DE VIGURI.**
CONMEMORANDO CIEN AÑOS DE LA CREACIÓN DE LAS SECCIONES DE
HISTORIA Y QUÍMICA
 JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
- 131 **II. LA SACRISTÍA**
- 133 **Alejandro Rodríguez Cadarso: un rector en el momento oportuno**
 RAMÓN VILLARES PAZ
- 137 **Retazos visuales de una historia**
 DAVID CHAO CASTRO Y JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
- 153 **Cadarso en la galería de rectores**
 JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
- 155 **III. LA CAPILLA**
- 157 **Artistas contemporáneos en la USC**
 MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ
 Manuel Torres: Alegoría del campo
 Maruja Mallo: Guitarra
 Arturo Souto Feijoo: Roma. Figura en el estanque
 Urbano Lugrís: Sin título
 Laxeiro: O Naranxo
 Luís Seoane: Corpiño verde
 Manuel Prego de Oliver: Bodegón
 Conde Corbal: Alba de Gloria, II y IV
 Virxilo Fernández Cañedo: Maternidad
 Lodeiro: Paisaje
 Elena Colmeiro: Equilibrio
 Quessada: Lucenza
 Guillermo Alonso Monroy: Ventana
- 191 **BIBLIOGRAFÍA CITADA**
- 203 **SELECCIÓN DOCUMENTAL**
 Archivo Histórico
- 211 **SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA**
 Biblioteca Xeral

LA MINERVA COMPOSTELANA EN SU PASADO

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Las glorias de la Universidad de Santiago de Compostela ya fueron explicitadas en una exposición anterior —*La Minerva compostelana. Sus glorias*— y esta, que ahora se presenta, hay que reconocerla como continuadora de aquella. También, en este caso, ha de entenderse como un quehacer complementario del que, en paralelo, se lleva a cabo en la concreción, y actualización, del Museo Virtual da USC, en el que cabe, así, visualizar, también, lo aquí contenido.

Se parte, en esta versión, en formato de exposición temporal, de las posibilidades implícitas en los espacios que el Colegio de Fonseca nos aporta. De este modo, cabe desglosar lo mostrado en tres ámbitos: el Salón Artesonado, la Sacristía y la Capilla.

La entrada hacia los dos lados —Sur y Norte del zaguán: Salón Artesonado y Capilla, respectivamente— nos lleva a contemplar, en cada caso, una obra del pintor Conde Corbal, que responde al título *Alba de Gloria* y que aporta un conjunto de retratos, más o menos fidedignos, que nos aproximan a diferentes personalidades del ayer a relacionar, de algún modo, con la USC.

El Salón Artesonado

La estructura de la exposición acoge, en este espacio, una serie de relatos en cierta medida complementarios. Se han utilizado las paredes para disponer en las dos que cuentan con una mayor longitud a una serie de rectores, a un lado, y de decanos, al otro. Con la selección de rectores realizada, en un espacio temporal que nos lleva desde el tiempo de Lope Sánchez de Ulloa, en el siglo XVI, hasta García Garrido, quien concluye su mandato en 1972, se pretende compendiar al conjunto de personalidades que han estado al frente de esta Universidad durante ese largo periodo.

En la pared de enfrente, en tanto, se alude al mundo de las Facultades a través de tres sumamente significativas en la historia de esta institución. Se trata de las de Medicina Derecho y Farmacia; en tales casos también se hace mención a las mismas a través de las representaciones de sus decanos. En Medicina, entre los periodos de José Varela de Montes —1846-1854— y Antonio Novo Campelo —1931-1936; y 1941-1948, aun cuando, en su tratamiento temporal el catálogo aborda hasta el decanato de Pedro Pena, incluido —1948-1952—; en el de Derecho, en un contexto temporal que nos lleva desde los tiempos de Jacobo Gil Villanueva —1889-1906— hasta los de José Antonio Souto Paz —1975-1979—; y, en lo concerniente a Farmacia, desde el mandato de Jaime González Carrero —1934-1958— hasta el de Pablo Sanz Pedrero —1971-1974—.

Se ocupa, en este caso, la pared central —frente a la entrada a la sala, desde el vestíbulo— con una representación de personalidades del ayer a relacionar con la Universidad compostelana. Si las Artes se muestran a través de la figura del escultor Francisco Asorey, a las Letras, en clave masculina

y en lengua castellana, se les otorga la representación de Ramón María del Valle Inclán. A los cuadros que los muestran se les ha otorgado el honor de ser entendidos como vótores. Más alejado de lo que esta institución fue en el pasado está el personaje a través del cual se alude al mundo literario, en gallego y en femenino; se trata de Rosalía de Castro que vive un tiempo en el que la mujer aún no había entrado en las aulas universitarias compostelanas.

Ya en el centro de la Sala se alude, a través de dos esculturas, a otros dos personajes; uno es un rector, Lino Torre, que lleva la firma de Francisco Asorey, la misma que se corresponde con la otra, relativa a Ramón María Aller; por lo tanto, ambos profesores egregios de esta Universidad.

También —mostrado a través de un vótor— tiene una presencia importante en esta sala —nada más y nada menos que frente a Rosalía de Castro— Luis Rodríguez de Viguri; con él se quiere honrar a la personalidad que, hace cien años —es decir, en 1922—, contribuyó, de forma decisiva, a crear las secciones de Historia y Química en los estudios universitarios compostelanos; el germen, pues, de lo que son, tal como hoy cabe reconocer, aquellos que se llevan a cabo en las Facultades de Geografía e Historia y de Química.

Ocupan, en este caso, una gran vitrina que centra la sala hasta diez objetos que tienen que ver con el antiguo Gabinete de Curiosidades, ya puesto en valor en una de las exposiciones del V Centenario de la USC —*Gallaecia Fulget*— pero en los que, ahora, se profundiza en el valor artístico que tales obras atesoran.

La Sacristía

En su pequeño espacio cabe hacer particular homenaje a quien fue un eminente rector de esta Universidad. Se trata de Alejandro Rodríguez Cadarso; en su mandato se puso en marcha lo que habría de denominarse Residencia de Estudiantes y que terminaría por ser lo que hoy llamamos Campus Vida.

El hito que supuso la creación de este nuevo espacio universitario en la vida compostelana hay que entenderlo, en cierto modo, como un paso más, sumamente relevante, en la vida de la institución, con lugares propios para el alojamiento, tanto de alumnos como de profesores, pero también para ejercicio del deporte, algo hasta entonces ajeno al día a día de la USC.

La Capilla

La Universidad de Santiago se convirtió, también, en las últimas décadas, en un espacio en el que se introdujo, paulatinamente, el quehacer de los artistas gallegos, fundamentalmente pintores y escultores; también, grabadores, ceramistas y fotógrafos.

En este sentido, la creación de un edificio propio para los estudios de Empresariales y el buen hacer de uno de sus decanos, Luis Suárez-Llanos Gómez —1969-1971 y 1974-1980—, iba a generar una colección propia de esta Facultad, en un gesto ciertamente ejemplar. También, con el tiempo, se irían incorporando obras, igualmente contemporáneas, en lugares tales como el Rectorado y el Consello Social.

En este caso, de ese fondo de arte gallego contemporáneo que guarda la Minerva compostelana, la selección realizada tiene que ver con artistas fallecidos. Son todos ellos firmas bien reconocidas, y reconocibles, en un tiempo en el que, en general, el ejercicio del arte estaba en manos masculinas. Por eso la presencia de Maruja Mallo y Elena Colmeiro son exponentes de un mundo por venir, que es, en definitiva, ya el nuestro.

Los autores de los textos

Todos los que aquí escribimos tenemos como nota común el ser, o haber sido, profesores de la USC. Así, nadie mejor que un antiguo rector y eminente historiador, Ramón Villares, para tratar sobre los rectores del pasado y, particularmente, de Alejandro Rodríguez Cadarso.

En lo que concierne a los estudios de Medicina nuestra petición primera fue a uno de sus antiguos decanos, Jesús Otero Costas, quien, con Ricardo Gurriarán Rodríguez y José Manuel García Iglesias, publicó un libro titulado *A Galería de Decanos da Facultade de Medicina*, editado por la Universidad compostelana en 2014. Cuando lo llamé para solicitarle el texto, y le expliqué que se trataba de escribir, en compañía de Gurriarán, sobre decanos ya fallecidos —era, entonces, el mes de julio de este año 2022— me dijo que cuando se inaugurase la exposición él ya estaría muerto y nos deseó lo mejor. Así fue; el tiempo y la enfermedad lo vencieron y con él consulté la idoneidad de llevar a cabo el trabajo por parte del ahora profesor de Historia de la Medicina, Fernando Ponte quien, tras contarle lo sucedido, aceptó el encargo en compañía de uno de sus discípulos, Ramón Soto Méndez. Nuestro recuerdo, pues, emocionado y lleno de afecto, a Otero Costas, persona sabia, buena y de una entereza, en lo personal, digna de encomio.

En una empresa anterior, con una temática parecida —el catálogo de *Gallaecia Fulget (1995)*—, Francisco Puy abordó los estudios de Derecho. Ahora, pasados los años, le hemos pedido que aportase el trabajo a realizar en compañía de su más fiel y distinguida discípula: Milagros Otero Parga.

En el caso de los decanos de Farmacia la elección de Francisco Díaz-Fierros supone reconocer su interés por la divulgación de los estudios de esa Facultad; él había participado ya en un magnífico libro titulado *La Universidad de Santiago*, publicado por la institución en 1980, en el que había aceptado colaborar a petición de este comisario.

A los demás autores de este libro nos une el formar parte del Departamento de Historia del Arte, por una parte, y, dentro de él, del Grupo de Investigación Iacobus. Aquí colaboran Juan Manuel Monterroso Montero, coordinador del Grupo, y los jóvenes, y muy prometedores profesores, David Chao Castro, Ana Pérez Varela y Miriam Elena Cortés López.

La concreción de una exposición

Que, una vez más, la Vicerreitoría de Estudiantes e Cultura, tal como se denomina ahora, nos haya encargado la realización de un proyecto de estas características supone acometerlo con la misma ilusión que, por los años 1994 a 1996, abordamos, también un conjunto de profesores universitarios,

el proyecto *Gallaecia Fulget*, en una tarea iniciada en el rectorado de Ramón Villares —1990-1994— y culminada en el de Darío Villanueva —1994-2002—.

Si en aquellos tiempos contamos con el apoyo del servicio de Cultura de la época, lo mismo cabe decir ahora. Entonces se puso en marcha un servicio de voluntariado que la Universidad mantuvo en los años transcurridos y que, ahora, pasado tanto tiempo, vuelve a participar en esta empresa tal como ya lo ha hecho en la exposición *La Minerva compostelana. Sus glorias*.

Esta muestra tiene en el mundo de los libros y de los documentos una parte muy significativa de su existencia. Por eso el quehacer de la Biblioteca Xeral y del Archivo Universitario resulta, también aquí, fundamental, ya que aportan, respectivamente, los libros y los documentos que acompañan a la exposición de las obras de arte, procurándose, de este modo, ahondar en la temática expuesta.

También SERVIMAV forma parte relevante de los servicios de la USC. Su personal se encarga en este proyecto de generar la producción audiovisual pertinente que, al igual que en la exposición del curso anterior, ha de guardar memoria de lo ahora realizado.

En *Gallaecia Fulget* contamos con los servicios, en el montaje, de Macua&García Ramos; en ese contexto se formaron quienes hoy configuran la empresa Insólito diseño+ producto, con una experiencia en este tipo de menesteres a poner de relieve.

Una exposición es, siempre, algo incompleto si no cuenta con un catálogo que aborde lo realizado. Por eso nace este libro que, una vez más, se elabora en la Imprenta de la USC y forma parte de los trabajos a los que les otorga su prestigioso cuño el Servizo de Publicacións da USC. En este caso hemos tenido la colaboración de José Fonte Sardiña a la hora de conseguir contar con las debidas garantías en la edición de los textos en gallego y castellano; a él le corresponde la traducción a una de las dos lenguas y la supervisión de lo escrito en la otra, al tiempo que se ocupó de la coordinación de este volumen.

Cabe recordar, también, que *Gallaecia Fulget* tuvo una banda sonora propia de *Milladoiro*. También este grupo, y con el mismo desinterés de entonces, ha creado una música propia para el conjunto de este proyecto —*La Minerva compostelana*—; la vinculación de sus componentes fundadores con la Universidad explica esta generosa colaboración, a la que se añade, además, el Himno del Batallón Literario interpretado por la Banda de Música de la Guardia Real.

Cuando nace una exposición tiene una vida por delante, necesita cuidados. Que se proteja, que se mantenga en las debidas condiciones; esto supone un personal de seguridad, de mantenimiento, de limpieza diaria, de atención al público, menesteres tras los cuales hay nombres y nombres, de personas entregadas a la causa, y de las que procuramos dar cuenta en la ficha técnica pertinente.

Estamos en 2022

En esta exposición hemos intentado hablar de pasado, atendiendo a diversas vertientes a relacionar con nuestra Universidad. Lo hacemos en un año en el que cabe evocar el quinto centenario de un tiempo —1522— en el que el canónigo Joaquín Auñón se reconocía como rector del «Colegio del Glorioso Apóstol Santiago el Mayor», después de San Xerome.

Y, también, hace doscientos años —1822— se dispuso una placa de mármol blanco en el claustro del edificio central de la Universidad —hoy Facultad de Geografía e Historia— en la que se dice: P.R. / PALLADIS LEGIONI / TIRONES / ANNO CIC IC CCCXXII / M. P. —Restablecida la paz, los estudiantes erigieron este monumento a la Legión de Palas (Minerva), año de 1822—. Era un tiempo aquel en el que, en el Paraninfo de la época, otra placa aludía, a los COMPOSTELLANI MINERVAE NATI —Compostelanos hijos de Minerva—.

También, en 1822, el Concello compostelano puso una lápida en la Praza da Quintana que se llamará, por un tiempo, Praza dos Literarios. Literarios significaba, entonces, Universitarios; cabe recordar al respecto que a nuestra institución se la denominó, por un tiempo, Universidad Literaria de Santiago.

Cabe seguir

Como se decía al principio, esta exposición y el Museo virtual da USC caminan al unísono. Al Museo Virtual le quedan muchos años por delante para seguir ahondando en el valor de los centenares de obras que lo componen. A este proyecto expositivo —de tres muestras, en otros tantos cursos— le falta una última etapa por andar, aquella que nos lleve al tiempo presente. Porque «La Minerva compostelana» sigue viva, muy viva. Y que así sea por largos y fructíferos años.





SALÓN ARTESONADO

1. RECTORES, DECANOS Y OTROS PERSONAJES A CONSIDERAR

GALERÍA DE RECTORES—1501-1972—

RAMÓN VILLARES PAZ

El gobierno de las universidades, por corporativo o democrático que sea, está encabezado por una figura que con frecuencia se denomina rector, aunque puede tener otros nombres como canciller, presidente o administrador. Los orígenes medievales de las universidades europeas muestran que existen modelos de gobierno distinto, aunque el peso de los Colegios es la característica más común, y que las relaciones con otros poderes de su entorno admiten muchos matices. Pero de forma general, la figura del rector es inseparable de la propia imagen pública de la institución universitaria. Su consolidación fue, sin embargo, un proceso largo que se afirmó cada vez más en los tiempos modernos. Sucedió algo inverso a la organización eclesiástica, donde también los párrocos fueron denominados con frecuencia rectores, así como las rectorales eran sus casas de morada, pero esta denominación iría decreciendo históricamente hasta caer en desuso.

La capacidad de gestión de los rectores universitarios fue durante siglos relativamente limitada, ora por los poderes públicos externos —monarcas, obispos, órdenes religiosas—, ora por los poderes internos, sobre todo los Colegios que estaban compuestos por miembros de la nobleza en sus diferentes niveles y poseían recursos y rentas propios, lo que les permitía disponer de instrumentos tan decisivos para los fines de la universidad como eran las bibliotecas y, al mismo tiempo, tener un rector privativo e influyente. Pero con el paso del tiempo, el nombre de rector como cabeza de las universidades fue adquiriendo un perfil propio que identifica cargo y función en ese proceso tan común, también aplicable a la monarquía, de tener «dos cuerpos», el real y el simbólico que, en el caso de la figura universitaria, pudo ser definida por el legendario presidente de las Universidades de California, Clark Kerr, como «two-faced character».

En el caso de la Universidad de Santiago, la condición de rector tarda algunas décadas en consolidarse, dado que en la época fundacional, la de los pioneros Diego de Muros, Lope de Marzoa y Alonso de Fonseca, se habla de que «haya una persona, clérigo o lego, vecino de esta ciudad, que tenga a cargo administrar la hacienda y renta del dicho Estudio y pagar salarios» a los profesores —*Lentes*— y personal de la institución. Con todo, el rector Lope Sánchez de Ulloa, que duró bastantes años en el cargo —1534-1545—, tuvo el acierto de reclutar catedráticos como Álvaro de Cadaval y algunos preceptores procedentes de Salamanca y Alcalá, lo que muestra que estaba actuando como testamentario del Estudio santiagués. Pero su esfuerzo no fue suficiente porque, en opinión de Pérez Bustamante y Sebastián González, «aún no había nacido la Universidad» en sentido estricto, sino que seguía siendo un Colegio que no colacionaba grados y que debía atenderse a las mandas establecidas en su testamento por el fundador Alonso de Fonseca.

Con las reformas llevadas a cabo por Andrés Cuesta en 1555, condensadas en las constituciones o estatutos de la Universidad, ya se distingue claramente la situación de la Universidad frente al

peligro de caer en la órbita de la Compañía de Jesús. En el documento del reformador Cuesta se diseñan con claridad las cátedras que debía tener la Universidad y el gobierno de la institución, donde destacan el claustro de «doctores y maestros», presidido por un rector elegido anualmente entre los canónigos del Cabildo compostelano. La vinculación con la Iglesia fue muy común, en la mayor parte de las universidades europeas, incluidas algunas tan relevantes como la de Oxford, que no dejó de ser clerical hasta el siglo XIX. De forma retrospectiva, todos los gobernantes de la Minerva compostelana son hoy considerados rectores, lo que suma un número total de 225, desde 1503 con Pedro de Victoria, hasta el actual rector, Antonio López.

Hay que empezar por advertir que la historia de los rectores universitarios no fue uniforme en su procedencia, modos de selección o duración en el cargo. Durante más de trescientos años, hasta el modelo universitario impuesto por el liberalismo político del primer siglo XIX, los rectores compostelanos eran de extracción eclesiástica en su formación, de pertenencia mayoritaria al Cabildo catedralicio compostelano y con una permanencia en el puesto que, por lo regular, apenas superaba un año. Era un cargo mal pagado, sometido a tensiones provocadas por los Colegios o por las Órdenes religiosas, pero contaba con una pequeña ventaja: la autonomía económica de la Universidad, que gozaba de un patrimonio propio, en forma de sinecuras parroquiales, rentas agrarias e incluso casas urbanas que mostraban —y en algunas aún perdura— la titularidad universitaria en su frontispicio.

Antes del modelo liberal, basado en la idea de la «nacionalización» de la riqueza amortizada y en la posterior gestión centralizada de las universidades, cada institución gozaba de un perfil propio, aunque la Universidad de Santiago en muchos aspectos se parecía a las de Salamanca, Alcalá y Valladolid. A fin de cuentas, uno de sus principales adalides había sido la familia Fonseca, que compartió presencia en Compostela antes de asentarse en Salamanca. No es por casualidad que dos de los Colegios más emblemáticos de estas dos universidades lleven el nombre de aquella familia.

Trazar un perfil singular de esta larga historia de gobernantes universitarios sería tarea imposible, tanto por su elevado número como por la escasez de noticias relevantes sobre la mayoría de estos rectores que, hasta los tiempos modernos, fueron los cabezaleros de la institución durante tiempos muy cortos. Dos tercios de ellos corresponden al período anterior a las reformas de Fernando VI y de Carlos III, que modificaron profundamente la estructura de gobierno de la Universidad compostelana, al conceder un mayor poder a los rectores —que pasan de anuales a trienales—, cambiar los planes de estudios y dotar a la institución de nuevos locales. Esta modificación fue algo más que simbólica, al trasladar el centro neurálgico de la institución a un nuevo edificio construido en el solar del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús —en las laderas del viejo castro, entre las iglesias de la Compañía y de San Fiz de Solovio—. En aquel traslado, hecho en solemne procesión que comenzó en el Colegio de Fonseca, un arcón con el archivo de la Universidad abrió el cortejo hacia su nuevo destino. Era rector el doctor Joaquín Sánchez Ferragudo, que además fue uno de los más longevos de la Universidad compostelana, que se convirtió así en un actor esencial para la autoafirmación de la institución, pues el abandono de Fonseca significaba liberarse de la tutela de aquel poderoso Colegio. Y, consecuencia no menor, con aquel traslado también se procedió a una profunda reforma de la biblioteca, que llevaría a cabo el bibliotecario Francisco del Valle Inclán, acción que revela el carácter central que la Ilustración les concedía a libro y a la lectura.

Desde los tiempos de Cuesta hasta finales del siglo xviii, la situación de la Universidad compostelana era la propia de una corporación con autonomía patrimonial pero con una tutela política e institucional, ora de la Iglesia de Santiago ora de la propia monarquía. Así fue durante más de trescientos años, en los que ocuparon el sillón rectoral casi ciento setenta hombres, entre los que sólo se podrían escoger unos pocos que, por lo menos por la permanencia en el cargo, muestran una cierta estabilidad: los dos primeros —Pedro de Victoria y Lope Sánchez de Ulloa—, Francisco Aguiar y Seijas —que luego fue arzobispo en México—, el ya citado Sánchez Ferragudo o José Lamas Pardo que, pese a ser poco tiempo rector en Santiago, logró ejercer una gran influencia en los gobiernos de Fernando VII, especialmente en el diseño de la futura división provincial de España. A partir de las reformas ilustradas de mediados del siglo xviii, la Universidad compostelana adquirió un perfil condigno a sus funciones de ser un centro de enseñanza y también de investigación, como ponen de relieve algunas figuras de finales del siglo xviii y primeras décadas del xix, desde el matemático José Rodríguez, el botánico Casiano del Prado o el geógrafo Domingo Fontán.

Las políticas públicas del Estado liberal impusieron un modelo nuevo de universidad, definido por su centralismo político, como expresión en el campo de la educación superior de lo que fue tendencia común en todos los aspectos de la vida política y administrativa. La educación se convirtió en un ramo de la administración estatal. Aquel viraje institucional supuso la nacionalización del patrimonio de la universidad, que fue desamortizado y vendido, como les sucedió a tantas corporaciones, desde los monasterios o iglesias a hospitales o bienes de «propios» —municipales—. De ser autónomas en el uso de sus recursos patrimoniales, las universidades públicas pasan convertirse en instituciones dependientes de los presupuestos anuales del Estado. El recuerdo de la independencia económica de las universidades alentó, a principios del siglo pasado —Ley Silió de 1919—, tentativas de recuperación de la autonomía universitaria que corrieron de forma paralela, pero no necesariamente coincidente, con las demandas de autonomía política de algunos antiguos reinos o provincias de España. Que alguna relación había entre estas dos tensiones parece evidente, como lo muestra la conversión de la Universidad de Barcelona en Universidad Autónoma durante los años de vigencia del Estatuto de Autonomía de 1932. La solución dada por la Constitución democrática de 1978, una vez desarrollada por la Ley de Reforma Universitaria (LRU) de 1983, fue el reconocimiento de la autonomía universitaria, situación que también fue caminando de forma paralela a la construcción del Estado de las Autonomías.

En este contexto de fondo es en el que nos vamos a ocupar de la evolución en sus aspectos generales de la figura del rector de la Universidad de Compostela y de ofrecer algunos rasgos individuales de los titulares que, por la permanencia en el cargo o por la relevancia de su gestión, merecen una breve atención. Los propios contenidos de la exposición indican preferencias, al señalar expresamente algunos nombres, en su mayoría concentrados en el período de la universidad centralizada, entre los rectores Juan José Viñas y Manuel García Garrido. Muchos de ellos, empezando por estos dos nombres, gobernaron la institución en tiempos de profundas mutaciones legislativas. Las reformas de Pedro J. Pidal —1945— y de Claudio Moyano —1857— marcaron durante un siglo la estructura educativa de España, y la Ley General de Educación, promovida por el ministro José Luis Villar Palasí —1970—, fue un parteaguas en la historia de la educación en la España de la segunda mitad del siglo xx.

Uno de los rectores que marcó la historia universitaria de Compostela en la fase de centralización política fue sin duda Juan José Viñas, que desempeñó el cargo durante veintidós años, en tres fases diferentes que coinciden con la hegemonía del moderantismo político. Comenzó su andadura rectoral en 1844, mientras que era al mismo tiempo diputado en el Congreso, y se mantuvo, con alguna interrupción, como rector hasta el Bienio Progresista —1854-1856—, recuperando el cargo en 1856 para ejercerlo, con una segunda y breve interrupción, hasta la Gloriosa Revolución de 1868. Su período rectoral cubre enteramente el reinado de Isabel II, reina que visitaría Galicia en 1858 en compañía de su hijo, aún niño, el príncipe Alfonso. En su estancia en Santiago, fue recibida de forma solemne por el rector en el edificio central de la Universidad en el que fue abierto, en su honor, un salón que se llamó desde entonces «Paraninfo».

La ejecutoria de Viñas como rector puede evaluarse a partir de dos obras concretas. Por una parte, la adaptación de la institución compostelana a las políticas centralizadoras, facilitando el tránsito desde la gestión del patrimonio propio a depender directamente del Gobierno central. Fue el final de la autonomía económica de las universidades españolas, pero también política, al ser nombrados los rectores directamente por el rey y adquirir un poder político que antes no tenían: ser «jefes natos» de todos los centros de instrucción pública en su distrito universitario, condición que duraría más de un siglo, a la moda francesa que aún sigue allí en vigor, al distinguir entre *recteur* de todo un distrito y *president* de una universidad concreta.

Por otra parte, la época rectoral de Viñas coincide con la transformación del status del profesorado y con nuevos planes de estudios y la apertura de nuevas licenciaturas. El profesorado, convertido en funcionario público, debió centrar su función en la labor docente y no investigadora, dado que las políticas educativas del liberalismo, vagamente inspiradas en el modelo napoleónico francés, concebían la universidad como lugar de formación de profesionales liberales y de futuros miembros de la naciente burocracia estatal. En lo que se refiere a la ordenación de los estudios, se produce la supresión de las Facultades de Teología y Cánones —saberes que pasan, en buena parte, a los seminarios diocesanos o futuras universidades pontificias—, la remodelación de la Facultad de Leyes, bajo el nuevo nombre de Jurisprudencia, y el mantenimiento de la Facultad de Medicina, convirtiendo la antigua Facultad de Artes en un centro «menor» preparatorio para seguir estudios en las tres Facultades mayores —incluida Farmacia, creada en 1857—. La propia Ley Moyano también había autorizado la creación de sendas Facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias, formalmente «mayores», pero sin capacidad para colacionar grados de licenciatura en la Minerva compostelana hasta los tiempos de Luis Rodríguez de Viguri que, en 1922, autorizaría los estudios de Historia y de Químicas en las Facultades de Filosofía y de Ciencias, respectivamente.

A partir de 1868 y hasta la II República, las mudanzas en el gobierno de las universidades fueron más debidas a los vaivenes políticos de los gobiernos que, «por turno», ejercían el poder en la capital del Estado que a modificaciones reales de la gobernanza e incluso de la estructura educativa de la enseñanza superior. Como resultado de la experiencia del Sexenio Revolucionario —1868-1874—, los rectores duraron poco en el cargo y, además, dejaron de ser nombrados por el monarca para ser indicados o propuestos por las Juntas Políticas Locales, como fue el caso de José Montero Ríos, que desempeñó el cargo de rector en Compostela —luego, lo sería de La Habana— durante dos años,

al que siguió su colega de facultad, Casimiro Torre, antes de que comenzara su largo periplo rectoral Antonio Casares. A partir de la Restauración borbónica en diciembre de 1874 y de la difusión del krausismo, que sería el fundamento ideológico de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), comenzó un camino duplo para la educación superior en España, sin que se modificasen las líneas básicas marcadas por la Ley de Claudio Moyano.

El camino más practicado fue el de confiarles a las universidades públicas, y también a algunas privadas regentadas por congregaciones religiosas de jesuitas —Deusto, Comillas— y agustinos —El Escorial—, la competencia exclusiva para la educación superior, que eran sufragadas por los presupuestos del Estado, a diferencia de los restantes niveles de enseñanza en los que el peso de las entidades locales —primaria— o de órdenes religiosas —secundaria— era mucho más fuerte. En las universidades, los planes de estudios experimentaron pocos cambios y los métodos pedagógicos, de base memorística y libresca, eran poco atractivos. La aparición de la ILE, por otra parte, acabó por configurar un modelo alternativo, tanto en la metodología educativa como en los contenidos, en los que era esencial la apuesta por la investigación, alentada por becas o «pensiones» en el extranjero, a través de la Junta para Ampliación de Estudios —JAE, 1907—, que parcialmente fue replicada por las propias universidades y por instituciones locales.

En el caso de la Universidad de Santiago, los modos de gobierno y la titularidad de los sucesivos rectorados no se apartan de la tónica general de la universidad española, que es definida por los coetáneos con poco entusiasmo, desde libros memorialísticos como los de Rodríguez Carracido, hasta pasajes más literarios, como los de Otero Pedrayo cuando cuenta su vida de estudiante en Madrid, con clases matutinas llenas de «pesadas escolásticas» de las que no se libraban ni los profesores de militancia política republicana. Para formarse de forma adecuada, el estudiante de Trasalba tenía que pasar horas vespertinas en el Ateneo madrileño. Sin embargo, en Compostela no había una institución parecida, tal vez con la excepción de la Sociedad Económica de Amigos del País, entonces dirigida por Joaquín Díaz de Rábago, de modo que la formación extrauniversitaria recaía en las juergas en los cafés y fondas, como relataría Pérez Lugín. Algunos años más tarde, un catedrático recién llegado a la nueva Sección de Historia, Ciriaco Pérez Bustamante, protestaba por el «carácter oficinesco» que tenía el ejercicio docente, tanto para la «estudiantina» como para los profesores.

Tampoco emergieron en las aulas compostelanas experiencias singulares como la de la «Extensión Universitaria» de Oviedo, donde se forjaron importantes figuras del krauso-institucionismo español como Rafael Altamira, Adolfo Posada, Leopoldo Alas «Clarín» o Adolfo Álvarez-Buylla. Sin embargo, no todo fue enseñanza rutinaria y aburrida. Algunos catedráticos jóvenes, llegados a Santiago durante el Sexenio, lograron introducir nuevas formas y nuevos contenidos en sus aulas, especialmente en lo referente a la difusión de teorías evolucionistas que contradecían claramente la ortodoxia doctrinal católica. Dos de esos catedráticos fueron los protagonistas de la «segunda cuestión universitaria» en el año 1875, que dio lugar a un movimiento de solidaridad de sus colegas universitarios, que está en los orígenes directos de la fundación de la ILE, como ahora se dirá.

Varios de los rectores de la Universidad compostelana participaron de una u otra forma en aquel proceso. El hermano de Eugenio Montero Ríos —José, catedrático de Medicina— y su sobrino

—Gerardo Geremías Devesa, también catedrático de Medicina— fueron rectores de los que cabe suponer que simpatizaban con los profesores procesados en 1875. Pero también formaban parte del bando político de Montero Ríos profesores como los catedráticos de Farmacia, Antonio Casares, y de Medicina, Maximino Teijeiro, que mantuvieron posiciones claramente diferentes y que merecen un comentario específico. Ambos fueron rectores en períodos alternos durante el reinado de Alfonso XII y de la regente María Cristina.

El químico Antonio Casares, inmortalizado en el romance *Pascual López* por la Pardo Bazán en la figura de un químico de origen irlandés, Félix O’Narr, era el prototipo del científico experimental en la Galicia de la segunda mitad del siglo XIX. Además de ser catedrático universitario, también participó brevemente en la Xunta Revolucionaria de 1868 y acabó siendo, después de Viñas, el rector con más años de permanencia en el cargo hasta la Guerra Civil. Emparentado por vía matrimonial con los hermanos Ramón y Jacobo Gil Villanueva y con Maximino Teijeiro, y tampoco enfrentado a las redes del *monterismo* político, logró tejer una espesa red de influencias en la ciudad y en la Universidad. Por su proximidad ideológica a los dirigentes de la Gloriosa Revolución había sido nombrado rector ya en 1872, en tiempos del rey Amadeo de Saboya, y sería recuperado más tarde en plena etapa republicana, hasta ser revalidado por los gobiernos conservadores de la Restauración borbónica, desde 1875. Ocupó el cargo hasta 1888, año de su muerte. A pesar de su prestigio, no logró ampliar los estudios y titulaciones que ofrecía la Universidad compostelana e incluso tuvo que admitir la imposición oficial de no poder continuar con los estudios de doctorado las tres Facultades mayores.

Uno de los episodios más oscuros de su mandato fue la suspensión en 1875 de los profesores Augusto González de Linares y Laureano Calderón, acusados de no obedecer las instrucciones del ministro canovista Manuel Orovio en materias religiosa —no explicar las teorías evolucionistas— y política —no hacer críticas a la monarquía—. Suspendidos por el rector Casares y llevados a prisión al castillo de San Antón, en A Coruña, aquella acción dio lugar a un movimiento de solidaridad, que en el seno de la cultura gallega fue proclamado por la todavía muy joven escritora Emilia Pardo Bazán o por el ya más consolidado poeta Eduardo Pondal. Pero la solidaridad más relevante fue la mostrada por distinguidos catedráticos de la Universidad española, desde Francisco Giner de los Ríos o Emilio Castelar hasta Gumersindo de Azcárate o los gallegos Eugenio Montero Ríos y Manuel Varela de la Iglesia. Todos ellos fueron el germen de la ILE y, por lo tanto, de un modelo diferente de organizar la educación superior. Esta originaria huella gallega en la corriente institucionista sería consolidada posteriormente por las relaciones familiares de Manuel Bartolomé Cossío, *alter ego* de Giner de los Ríos, con la familia López Cortón Viqueira, de Bergondo —A Coruña—.

Después de Casares y hasta la llegada al rectorado del catedrático de Medicina, Alejandro Rodríguez Cadarso, el puesto de rector fue ocupado durante mandatos de desigual duración por nombres que, de algún modo, reflejarían las alternancias políticas del «turno» propias del sistema de la Restauración. A Casares lo sucedió Geremías Devesa, sobrino político de Montero Ríos, y luego, por poco tiempo, el más conservador Jacobo Gil Villanueva, el «Don Servando» de la novela de Pérez Lugín. De forma alternativa, ocuparían el rectorado tanto los juristas Gil Villanueva y Cleto Troncoso, como los médicos Romero Blanco, Maximino Teijeiro y Blanco Rivero. La mayoría eran miembros

prominentes de instituciones locales, tenían experiencia previa en la política municipal y militaban con preferencia en el bando político de Montero Ríos, que mantuvo, hasta 1923, una fuerte hegemonía en la vida política local y, de modo especial, sobre la Universidad.

La figura de Teijeiro, el «Don Maximino» por excelencia en las epístolas de la época, era equiparable a la de Casares en prestigio popular y fue, sin duda, la mejor expresión del poder que ejercía la familia de Montero Ríos sobre la ciudad y la Universidad de Santiago. Ciertamente, bajo aquella protección tuvo lugar una profunda ampliación de su equipamiento inmobiliario, contribuyendo decisivamente a la monumentalización de la ciudad en tiempos en los que la Iglesia ya no podía acometer grandes proyectos edilicios. Así fue como se logró la ampliación —ciertamente muy discutida ya entonces— del edificio central de la Universidad o los primeros pasos de la Escuela de Veterinaria, con edificio propio en la Rúa do Hórreo, a la que seguiría el más ambicioso de los proyectos, la construcción de una nueva Facultad de Medicina, iniciada en 1910. Sin embargo, el perfil científico e investigador de la Universidad apenas logró subirse a la tendencia que caracterizó la fuerte revolución científica de los primeros lustros del siglo xx, antes y después de la Primera Guerra Mundial.

Ya bien entrado el siglo xx, podemos seguir el hilo de la mano de nuevas figuras que marcaron por vías diferentes su perfil sobre la institución universitaria y sobre la vida cultural de la ciudad. Cuatro de los retratos que componen esta exposición corresponden a los rectores Alejandro Rodríguez Cadarso, Luis Legaz Lacambra, Ángel J. Echeverri y Manuel García Garrido. Dos profesores de Medicina y dos de Derecho, mostrando como hasta tiempos muy recientes es constante el reclutamiento de los rectores entre el profesorado de las tres Facultades «mayores» —Derecho, Medicina y Farmacia—. Pero no importa tanto la procedencia facultativa como su gestión al frente de la institución universitaria, que debemos evaluar tanto por su capacidad individual como por la relevancia de las medidas y políticas que llevaron a cabo.

Después de los rectorados de Cleto Troncoso y de Luis Blanco Rivero, que ocupan el cargo de forma casi exclusiva desde 1906 hasta 1930, llega a este puesto una persona que, procedente de las redes políticas propias de la Restauración, fue capaz de liberarse de ellas y marcar un antes y un después en la evolución de la Universidad compostelana. Ese hombre fue el catedrático de Anatomía Alejandro Rodríguez Cadarso, rector entre marzo de 1930 y diciembre de 1933. Fallecido en accidente de tráfico en pleno ejercicio del cargo, en los casi cuatro años en que lo desempeñó dejó huellas muy fuertes en la historia de la institución, por lo menos en tres campos diferentes. Por una parte, en el estilo de gobierno, al lograr tejer alianzas y complicidades con las organizaciones estudiantiles como la poderosa Federación Universitaria Escolar (FUE), que ya había conseguido hacer temblar las columnas del edificio de la Dictadura de Primo de Rivera en toda España. También por ser capaz de empatizar con las nuevas camadas de profesores jóvenes que llegaron a Santiago en la década de los veinte e incluso durante la II República, que fueron ocupando los puestos que precisaban las viejas Facultades y las nuevas de Historia y de Química —García Labella, Pericot, Pérez Bustamante, Martín Sauras, Calvet Prats, Parga Pondal...—.

En segundo lugar, por su esfuerzo por dar cobertura institucional al hecho cultural gallego, mediante el apoyo al Seminario de Estudios Galegos y a la creación, en el seno de la Universidad, de un

Instituto de Estudios Regionales y un Instituto de Estudios Portugueses. Si en los primeros años del siglo xx no hubo en Compostela ninguna iniciativa análoga a lo que significó el «grupo de Oviedo», entre 1923 y 1936 se registró una explosión de actividades que una figura como Cadarso fue capaz de encarrilar y de vincular con la vida universitaria. Y, en tercer lugar, el apoyo prestado al proyecto de construir la Residencia, solución muy diferente de la monumentalización practicada en los decenios anteriores, al desplazar fuera del casco histórico pabellones para colegios mayores y actividades escolares.

Como había ocurrido con Cadarso, la sucesión en el cargo rectoral es consecuencia de haber sido vicerrector en el equipo anterior. Al catedrático de Anatomía lo sucede el profesor de Farmacia Ricardo Montequi, de orientación política más moderada y poco afecta al entendimiento con la FUE, que escogió como vicerrector al galleguista y miembro activo del Instituto de Estudios Regionales, Luis Iglesias. Años más tarde, sería elegido rector en marzo de 1936, en el tiempo político del Frente Popular, después de una campaña electoral muy dura, y escogió como vicerrector al catedrático de Medicina, Pedro Pena. Cesó a petición propia en agosto de 1936, siendo sustituido por el vicerrector Pena, en un juego de equilibrios que caracterizaba los equipos rectorales. Desde agosto de 1936, se suceden los cambios en el rectorado compostelano, al compás de las decisiones militares y, después, del brote gubernativo establecido en Burgos. Después de un breve período de Pedro Pena, aparecen de nuevo viejos conocidos en Compostela y en la institución universitaria, como Felipe Gil Casares —1936-1938— y Carlos Ruiz del Castillo —1939-1942—, que al frente de la institución fueron responsables de la ejecución de las sanciones —inhabilitación temporal o separación definitiva del servicio— padecidas por numerosos profesores universitarios, especialmente de las Facultades de Medicina, Farmacia y Ciencias pero que, en conjunto, afectaron a veinticuatro docentes —un 15 % del total del profesorado—.

A principios de la década de los cuarenta accede al rectorado el catedrático de Derecho, Luis Legaz Lacambra, que ya venía ejerciendo como secretario general de la Universidad desde los tiempos de la Guerra Civil. Se inaugura de este modo un período largo con tres rectores que ocupan treinta años al frente de la institución. Formado en Derecho en la Universidad de Zaragoza y «pensionado» en Munich y Viena, Legaz se especializó en Filosofía del Derecho, y logró con menos de treinta años de edad la cátedra en La Laguna en 1935, desde la que enseguida accede a la de Santiago, en la que permanece veinticinco años, dieciocho de ellos como rector. Pese al largo período de ejercicio como rector, su gestión fue de continuidad en lo relativo a la construcción de nuevos edificios en la Residencia y, de acuerdo con el CSIC y el Ministerio de Educación Nacional, impulsó la creación del Instituto P. Sarmiento en sustitución del antiguo Seminario de Estudios Galegos. Como alto funcionario de la Universidad —secretario general primero y luego rector— emitió informes sobre el profesorado incurso en expedientes de sanción, que en casos señalados como el del químico Fernando Calvet fueron favorables. Durante la década de los cincuenta, la Universidad participó en iniciativas de extensión cultural, como los Cursos de Verano en Vigo y A Coruña —abiertos en 1943— y de Primavera en Lugo —en 1958— o las Fiestas Minervales de Poesía convocadas a mediados de los cincuenta, que le dieron nombre a toda una generación de escritores en lengua gallega.

Aunque se incrementó significativamente el cuadro de profesorado después del «desmoche» provocado por la Guerra Civil, la Universidad compostelana de los años cuarenta y cincuenta no lograba desprenderse de la condición de institución «provinciana», con muchos profesores «golondrina». También quedó al margen de los conflictos universitarios que se registraron en otros centros, como el de la Universidad de Madrid en 1956, que provocaron la caída del ministro Ruiz Giménez y de los rectores procedentes del antiguo falangismo —Laín Entralgo, Antonio Tovar—. La figura de Luis Legaz no pertenecía a este grupo y, por tanto, destacó más como traductor de autores alemanes —entre ellos, Hans Kelsen— y como teórico del régimen que propiamente como rector. Su abandono del puesto coincidiría con la marcha a Madrid, donde en 1962 asumió un alto cargo ministerial con Lora Tamayo y, ya tardíamente, la presidencia del Instituto de Estudios Políticos, el *think-tank* del régimen franquista.

Con larga experiencia de gestión en la Facultad de Medicina y con formación médica en la escuela de Rodríguez Cadarso, llega al rectorado en 1960 Ángel Jorge Echeverri. Su período rectoral fue más breve que el de su antecesor pero estuvo más lleno de iniciativas y también de conflictos o decisiones controvertidas. Durante su mandato se termina la construcción del proyecto de la Residencia, con la Facultad de Ciencias inaugurada en 1961, y se produce una notable ampliación de la oferta de estudios de la Minerva compostelana, con la creación de la Facultad de Ciencias Económicas. Autorizada oficialmente casi al mismo tiempo que la de la Universidad de Granada, a diferencia de esta —que se implantó en Málaga—, la de Santiago fue abierta en 1967 en los renovados locales del edificio central de la Universidad. También se crearon otras licenciaturas, como la tan esperada de Filología Románica en la Facultad de Filosofía, o la de Ciencias Biológicas en la Facultad de Ciencias. En otros campus de la Universidad también se crearon nuevos estudios, como la Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola, en Lugo.

Durante el período rectoral de Echeverri, además de nuevas titulaciones, se desarrollaron muchas actividades de extensión universitaria, de las que fueron ejemplo el teatro y ciclos de cine, así como la recuperación de las Semanas Culturales Portuguesas, en el sendero que había dejado abierto Rodríguez Cadarso. En 1965, Francisco Franco fue investido como doctor *honoris causa* por la Universidad de Santiago, acto solemne que se celebró en la nueva Facultad de Ciencias, y en el que actuó como padrino el antiguo rector Luis Iglesias. Cuatro décadas más tarde, la institución acordó retirar tal honra por considerar que Franco carecía de los «méritos académicos» precisos. El final del mandato rectoral de Ángel J. Echeverri estuvo marcado por las revueltas estudiantiles de 1968 que, en el caso de Santiago de Compostela, comenzaron con meses de antelación al conocido como «mayo del 68» de París. Aunque las movilizaciones de los universitarios, especialmente fuertes en Ciencias, Medicina y Filosofía, eran una crítica global del sistema universitario y, por extensión, de la dictadura franquista, la generalización de las revueltas en toda España provocó una remodelación ministerial —de Lora Tamayo a Vilar Palasí— y el nombramiento de nuevos rectores en diferentes universidades, en un avance de lo que sería la llegada al poder de los tecnócratas del Opus Dei en el gobierno franquista de 1969. En el caso de Santiago de Compostela, el rector elegido por el ministro Villar Palasí fue Manuel García Garrido, catedrático y decano de la Facultad de Derecho, que tomó posesión en junio de 1968.

Este nuevo rector permaneció en el cargo durante cuatro años —1968-1972—, y acabaría siendo sustituido en la primavera de 1972; marchó a Madrid siguiendo el ejemplo de Legaz Lacambra. Aunque fueron pocos sus años de gestión, el rectorado de García Garrido coincide con una extraordinaria expansión del alumnado universitario, que obliga a nuevas construcciones en la Residencia —Facultades de Farmacia y Biología, equipamientos deportivos...—. Debido a las directrices de la Ley General de Educación (LGE), cambia la condición del cargo de rector, se refuerza la gestión económica de la institución y deja de tener la responsabilidad sobre los otros niveles de la educación. Se crean también nuevas titulaciones, tanto en el campus de Compostela como en los de Vigo y A Coruña, donde son abiertos los «selectivos» de Ciencias. En el marco de la LGE, que preveía la creación de institutos, se funda el Instituto da Lingua Galega (ILGA), en 1971, así como los Colegios Universitarios, regidos por patronatos locales, en las ciudades de A Coruña, Lugo, Ourense y Vigo, que suponen una primera descentralización efectiva de la enseñanza universitaria en su primer ciclo de las recién estrenadas diplomaturas de tres años.

La Universidad que dejó tras de sí el rector García Garrido había crecido claramente en los aspectos material y cuantitativo, gracias a la llegada a sus aulas de los hijos del *boom* demográfico de la década de los cincuenta y también se amplió significativamente el cuadro de profesorado. Pero su gestión, en términos políticos, fue menos sutil que la de Legaz y menos paternalista que la de Echeverri. Su estilo casaba mejor con los aires autoritarios del tardofranquismo, de estados de excepción y de procesos políticos como el de Burgos. Las huelgas universitarias y obreras de la primavera de 1972, sin estar conectadas entre sí, fueron el caldo de cultivo en el que la sustitución de Garrido por el profesor de Química, José Ramón Masaguer, mostró el carácter central que tenía entonces la universidad en el combate político de la dictadura franquista. Pero nadie sabía lo que iría a suceder pocos años más tarde, ni qué gestores tendría la Universidad compostelana, materia de la que se dará cuenta en una futura exposición.

RETRATOS. RECTORES

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Los distintos rectores de los que la USC cuenta con retratos entre los años 1501 y 1972 obedecen a momentos diferentes. Hay un primer conjunto de retratos que han de relacionarse con el encargo de obras sobre personalidades ilustres promovidas por Manuel Fernández Varela hacia 1830. En ese contexto se entienden, por ejemplo, los que muestran a Lope Sánchez de Ulloa y a Francisco de Aguiar y Seijas, cuadros que, en su momento, se dispondrían en la Biblioteca Pública de la USC (J. M. García Iglesias, 2021, p. 25-46)

Los retratos de los rectores Juan José Viñas y Antonio Casares se relacionan con un mismo pintor compostelano, Juan Mateos, que los lleva a cabo hacia 1891, año en el que el rector de Santiago es Francisco Romero Blanco, catedrático de Medicina. Quizás se trate más, en este caso, de dejar constancia, a través de tales retratos, de dos de las más egregias personalidades de la reciente historia universitaria compostelana ya que no se contará con uno nuevo hasta que se hace el de Lino Torre, rector entre 1921 y 1922, año de su muerte; en esa cronología ha de encuadrarse la pintura que lo muestra y que se debe al quehacer de Tito Vázquez.

También resulta un encargo de carácter puntual el retrato de Ángel Jorge Echeverri, como rector, realizado por José Fernández Sánchez. Anteriormente había sido pintado, para la galería de decanos de Medicina, por José López Garabal.

El siguiente retrato rectoral que se lleva a cabo es el de un rector de un tiempo anterior, Luis Legaz Lacambra. En 1974, siendo rector Sanz Pedrero, se acaban las obras de remodelación del Colegio de San Xerome para convertirlo en rectorado. Su amueblamiento se hará a partir de entonces. El primer retrato de rector que se va a destinar a este edificio es el de Pedro Sanz Pedrero, firmado por el pintor Felipe Criado en 1978. También se ha de considerar como una obra aislada.

La idea de realizar varios retratos de rectores atendiendo a un concepto propio, homogéneo, de una serie, será posterior y se ha de desarrollar en el rectorado de Suárez Núñez; a ese momento deben de corresponder los de Luis Legaz Lacambra y Manuel García Garrido, entre otros, pintados por M. Carrera. Esta línea de acción será seguida ya posteriormente, haciendo retratos de los rectores sucesivos, siempre en el mismo tamaño y parecidas formas, aunque el hecho de que se encarguen a artistas diferentes conlleva la plasmación de soluciones diversas.

La mirada hacia el pasado, buscando momentos especialmente destacables, ha llevado, además de pintar a los rectores que acaban de ocupar el cargo, a incluir, en el año 2008, al rector Rodríguez Cadarso, por medio de una obra debida a Quintana y que cabe contextualizar en el hecho de que el Consello de Goberno de la Universidad de Santiago decidió dedicar el 2008 en honor a este rector, lo que, además de este cuadro, conllevó la realización de una exposición y de estudios relativos a su persona.



LOPE SÁNCHEZ DE ULLOA —CA. 1480-1545—

Rector n.º 2: 1534-1545

Procede del Colexio de Fonseca. Hoy, en el de San Xerome

Es reconocido como natural de Santiago de Compostela —ca. 1480-1545—. Era sobrino de Alonso III de Fonseca y pertenecía a la casa de los condes de Monterrei (A. Fraguas y Fraguas, 1995, p. 205; Iglesias Ortega, 2019, p. 386-391). Su rol resulta importante a la hora de poner en marcha la fundación de Fonseca tanto por tener un papel a la hora de presentar su propuesta ante el papa Clemente VII como en la construcción y puesta en marcha del Colegio de Fonseca, al que dona su librería en 1534 (A. Brañas Menéndez, 1889, p. 311), cuando era rector del Colegio —1534-1545—. A él se debe la contratación como catedrático de Álvaro de Cadaval.

Fue quien, en 1535, propuso el cambio de lugar, a otro espacio catedralicio, para las tumbas reales sitas en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Santiago, donde «quería hacer cierta memoria» (A. López Ferreiro, 1905, p. 371). A partir del momento en que se le permitió hizo allí nuevas obras y, en tal lugar, fue enterrado. Murguía calificó el testamento de Lope Sánchez de Ulloa el Viejo, fechado en 1544, como «harto curioso».

Su retrato lo muestra sentado, cubierto, con indumentaria negra y gorguera blanca. En su mano mantiene la beca. Una inscripción, dispuesta en la parte alta del cuadro, dice: LUPUS SANTUS DE ULLOA / EX COMIT DE MONTEREI / CASTELLAE PRAESES.

Llama la atención el modo en que dispone su mano derecha, en actitud de entrega de la beca de Fonseca; con este retrato ha de iniciarse toda una serie en la que se encuadran otros personajes de esa misma galería propia originariamente del Colegio de Fonseca y a la que pertenecen entre otros los de Cayetano Gil Taboada, Juan García de Vaamonde y Felipe Gil Taboada. Todos ellos fueron regalados por Manuel Fernández Varela a este colegio (J. J. Viñas, 1857, p. 47; M. Saralegui y Medina, 1964, p. 64).

Tras su localización en la Biblioteca Pública (J. M. García Iglesias, 2021, p. 30-31) se ubicó en el Rectorado —entonces en la primera planta del edificio central de la universidad— entre 1956 y 1967; de allí pasaría al Colegio de San Xerome, que cumple ahora las funciones de Rectorado.



FRANCISCO DE AGUIAR Y SEIJAS
—1632-1698—

Rector n.º 110: 1668-1674

Procede del Colexio de Fonseca. Hoy, en el de San Xerome

Su retrato es, en lo compositivo, próximo al concerniente al del obispo de Quito, aunque resulta más complejo el tratamiento del fondo. Nos muestra los lomos de una nutrida librería dispuesta tras una mesa en la que cabe distinguir un bonete y una estola sacerdotal, así como la beca, sobre la que posa su mano. Está en pie, su indumentaria es la propia de un prelado y su rostro resulta muy cercano al que puede verse en la versión existente en la Torre de Illobre y también cabe relacionarla con otro, parecido, que guarda la Universidad de Santiago (J. M. García Iglesias, 2021, p. 41-43).

Contiene un epígrafe que dice: FRANCISCUS DE AGUIAR ET / SEIXAS ARCHIEP. MEXICAN / REGNIQ NOVAE HISPANIAE / GUBERNAT. ET DUX / EX BRIGANTIO-FLAVIO. Llama la atención que no se aluda al tema de su pretendida santidad y sí, en cambio, a su papel de gobierno, tal como sucede en el caso salmantino.

Este retrato se encontraba en la Biblioteca Pública de la Universidad compostelana (J. M. García Iglesias, 2021, p. 41-43) y, después, en la sala de profesores de la Facultad de Farmacia en 1956; de allí pasaría a San Xerome, en el momento en que se adaptó como Rectorado.



JUAN JOSÉ VIÑAS —1811-1881—

Rector n.º 184, 188, 190: 1843-1845, 1856-1864, 1866-1868

Reitoría. Universidade Literaria. Hoy, en el Colexio de San Xerome

Con este retrato, y otro similar de Casares, se inicia la galería de rectores de la Universidad de Santiago de Compostela. Es obra del pintor Juan Mateos, de finales del siglo XIX. Pende en su pecho la medalla de rector, cargo que ostentó en Compostela entre los años 1843 y 1854. La Universidad de Salamanca cuenta también, en su galería de retratos de sus rectores, con uno de Viñas ya que ocupó allí este cargo en el curso 1865-1866. El encargado de hacerlo fue Gerardo Meléndez Cornejo en 1886. Otro retrato de Viñas, en su condición de director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago —cargo que ostentó entre 1858 y 1859 y desde 1866 a 1867—, se conserva hoy en la Facultad de Geografía e Historia de Compostela.

El personaje

Juan José Viñas nació en 1811, en Santiago, y murió en 1881 (J. Barcia Caballero, 1884, p. 19; X. R. Barreiro Fernández, 2003, p. 759-762; J. J. Viñas, 1854). Es una figura sobresaliente, tanto para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago como para la Universidad compostelana. Concluyó sus estudios de Leyes hacia 1830. Fue director de la Sociedad en los períodos comprendidos entre 1858 y 1859, y desde 1866 a 1867. Tenía, pues, 47 años cuando fue nombrado director y 56 cuando dejó el cargo.

Su primera etapa como rector

Transcurre entre 1843 y 1845 y resulta especialmente fructífera para la Universidad, pues en ella se hicieron importantes obras: «Durante este primer rectorado se creó un jardín botánico, se hizo una cátedra y laboratorio para la enseñanza de la Química, se aumentaron considerablemente los gabinetes de Física e Historia Natural, preparando para todo locales a propósito; se adquirieron más de mil volúmenes de obras modernas de Ciencias Naturales y Anatomía de que carecía la biblioteca, se hizo un gabinete anatómico y se mejoraron algunas cátedras y oficinas» (M. Ovilo y Otero, 1848, p. 5). Contó con una Junta de Hacienda en la que, entre otros, figuraban en 1844 Manuel Colmeiro, Varela de Montes y Antonio Casares (J. J. Viñas, 1857, p. 41). En 1845 se ausentó de Santiago (X. R. Barreiro Fernández, M. A. Cendón Amado y M. X. Souto Blanco, 2002, p. 287). Es nombrado nuevamente rector en 1846 hasta 1854, año en que fue cesado. Recibió como rector a los duques de Montpensier, que visitaron la Universidad en 1852 (J. J. Viñas, 1857, p. 48-49).

Una segunda etapa

En 1856 vuelve a ser rector hasta 1868. Esta es una etapa en la que las prerrogativas propias del cargo son mayores. Este período de Viñas como rector es «después de que el ministro Burgos dio nueva organización a este cargo, rodeándolo de la autoridad y prerrogativas de que antes estaba privado» (M. Ovilo y Otero, 1848, p. 6). Da cuenta de su gestión en el *Anuario da Universidade de Santiago* correspondiente al curso 1856-1857 (J. J. Viñas, 1857, p. 41-49). Lo hace al tiempo que publica una *Breve reseña de la Universidad de Santiago* de cuya lectura se deduce el conocimiento histórico que tenía de esta institución, así como sus valoraciones propias al respecto. Viñas es, en 1858, quien recibe en la Universidad la visita de Isabel II y su familia. Por entonces se contaba con un fondo bibliográfico de 32.749 volúmenes, así como manuscritos y folletos. Parece ser que los gabinetes de Historia Natural y Física, así como el laboratorio de Química, fueron espacios que sorprendieron a la reina (M. Barral Martínez, 2012, p. 137). Tal acontecimiento se recogió en un *Acta Regia*, publicada en el año siguiente; en ésta figuran, tras su nombre, los de Varela de Montes como decano de Medicina y Antonio Casares como decano de Filosofía. También participan en este acto los doctores Telmo Maceira, obispo de Tui, José Ávila Lamas, obispo de Ourense y el doctor don José López Crespo (*Acta Regia*, 1859, p. 6). Asimismo, entre quien acompaña a los reyes, se encuentra Saturnino Calderón Collantes, ministro de Estado (*Acta Regia*, 1859, p. 7). Nos estamos refiriendo a las personalidades que fueron todas ellas, con las correspondientes aclamaciones por esta institución académica. Con motivo del acontecimiento, se descubrió en el salón de grados o Paraninfo una lápida con una inscripción conmemorativa de la visita (*Acta Regia*, 1859, p. 11) que se mantiene en su lugar en 1885 (J. M. Fernández Sánchez y F. Freire Barreiro, 1885, p. 232-233). Es posible que fuera retirada antes de 1889 (No se alude a ella en A. Milón y Reales, 1889).

En este último período, estará durante un tiempo como rector enviado por el Gobierno en la Universidad de Salamanca, concretamente entre 1865 y 1866. De ese tiempo se guarda un retrato suyo realizado en ese momento, entre los correspondientes a los rectores salmantinos (J. R. Nieto González y Y. Azofra Agustín, 2002, p. 91). La Junta Revolucionaria lo cesará de su labor rectoral (A. J. Portabales Vázquez, 1982, p. 84).

Etapas final

La última etapa de Viñas al frente del rectorado compostelano iba a traer consigo igualmente obras importantes, que se constatan como tales ya por esos años. Así, en 1884: «El exterior del edificio se hermoseó, los gabinetes, la biblioteca, las oficinas, las cátedras, la administración, todo fue montado de una manera magnífica y acertada; la biblioteca se ensanchó con un departamento nuevo y espacioso; se construyó un anfiteatro de operaciones, otro de Anatomía con todos los locales para las disecciones y se reformaron los de varias cátedras. En la actualidad entendemos que se ocupa en la construcción de un observatorio meteorológico y otros proyectos de importancia» (M. Ovilo y Otero, 1848, p. 7). Y, también, en 1885: «La huerta del colegio [de Fonseca] se habilitó para jardín botánico [1845] siendo rector de esta Universidad literaria el Excmo. Sr. D. Juan José Viñas [debe de referirse a la continuación de un proyecto iniciado por este mismo rector anteriormente], a cuyo desinterés, celo y buena voluntad debe muchas e importantísimas mejoras la Escuela Compostelana» (J. M. Fernández Sánchez y F. Freire Barreiro, 1885, p. 219). En su testamento cederá su librería a favor de la Universidad (A. Milón y Reales, 1895, p. 127). Fue diputado en Cortes (*Semblanzas*, 1850; X. Ramón Barreiro Fernández, 2003, p. 759-762). Por ostentar el dicho cargo se le piden determinadas mediaciones desde Compostela; es el caso del expediente de Conxo y la traslación del Archivo de Galicia a Santiago (*Diario de Santiago*, 7, IV, 1876). También fue senador, siendo el primero elegido por la Universidad de Santiago en 1877 y, en unas segundas elecciones, en 1879 (B. Cores Trasmonte, 1998, p. 241-242; J. M. García Iglesias, 2016, p. 125-125, 204 y 383).

Sus retratos

Es, concretamente, en 1891 cuando se data el retrato de Casares (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 9, XII, 1891 y 27, VIII, 1891). Éste, de Juan José Viñas, muy parecido, debe de ser del mismo tiempo. Por lo que se refiere al retrato que de este personaje hizo la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, nos lo muestra con aproximadamente 50 años, aunque bien pudo ser realizado después de su muerte, quizás alrededor de ese 1884 en el que se conmemora el centenario de la Económica. En este sentido, no debe de pasar desapercibida la similitud existente entre el modo en el que se le representa aquí y lo que nos muestra el dibujo de José Pena, litografiado por J. Osterberger (J. Barcia Caballero, 1884, lámina central; A. Fraguas y Fraguas, 1986, p. 5; E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero y S. C. Ariarte, 2010, p. 26-27). De ser así, su retrato salmantino, obra de Gerardo Meléndez Cornejo, cierra esta serie (J. R. Nieto González y E. Azofra Agustín, 2002, p. 91).

También es objeto de uno de los medallones que adornan el Paraninfo de la Universidad compostelana (J. M. García Iglesias, 2016, p. 383).



ANTONIO CASARES —1812-1888—

Rector n.º 195: 1873-1888

Reitoría. Universidade Literaria. Hoy, en el Colexio de San Xerome

Este retrato, obra de Juan Mateos, se data a finales del XIX, partiendo de los mismos criterios seguidos para el de Juan José Viñas, el otro rector con el que se inicia esta serie. No es el único de este personaje que se conserva en la Universidad compostelana ya que hay otro en el decanato de la Facultad de Medicina. El rectorado también contó, en su día, con un busto suyo debido al escultor Sanmartín de la Serna. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago tiene también un retrato suyo en la galería de directores de la misma, cargo que ostentó entre 1850 y 1858.

El personaje

Antonio Casares Rodríguez fue director de la Sociedad Económica de Amigos del País entre 1850 y 1858 (M. Bermejo Patiño, 1993, p. 69-71; A. Iglesias Diéguez, 1999, p. 32; M. R. Bermejo Patiño y R. Cid Manzano, 2012). Ya en 1843, se instaló como farmacéutico en Santiago y dos años después era nombrado catedrático de Química General de la Facultad de Ciencias. Su participación en la introducción de la anestesia clorofórmica en Santiago a finales de 1847 es cuestión, también, relevante (A. Franco Grande, 2014, p. 474-483 y 1140-1156). Fue rector de la Universidad; concluye su discurso inaugural

del curso 1850-1851 citando a Jovellanos en lo siguiente: «No olvidéis jamás que el estudio de la naturaleza nos fue dado para mejorar nuestra existencia y concurrir al bien estar del género humano; no para satisfacer nuestro orgullo, sino para socorrer nuestra miseria». Se refiere al discurso inaugural de Jovellanos en la apertura del Real Instituto Asturiano, Gijón, 7, I, 1794 (A. Casares Rodríguez, 1850, p. 31).

Cabe reconocer su discurso en el Paraninfo ante el rey Alfonso XII en 1877, haciendo una reivindicación académica de la Universidad de Santiago: «Espera, no obstante el claustro [...], que recuperará con creces la prosperidad de que antes gozó y que en esta Universidad encontrará esa juventud generosa, ávida de saber, todos los medios suficientes para satisfacer sus necesidades intelectuales». Este texto no se publicó hasta 1904, año en el que se edita en la *Gaceta de Galicia* del día 26 de julio (B. Cores Trasmonte, 2001, p. 34). Lo distinguía, como investigador, la aplicación de su trabajo y, como docente, su carácter práctico (A. Milón y Reales, 1890 a; L. Máiz Eleizegui, 1952; L. Máiz Eleizegui, 1961, p. 20-21; y M. R. Bermejo Patiño y R. Cid Manzano, 2012).

Se puso de relieve su trabajo en la Sociedad Económica formando parte de diferentes comisiones y como responsable de diversos informes. Tuvo un papel importante a la hora de poner en marcha la Exposición agrícola en 1875 y entre sus informes —a veces, en colaboración— cabe citar los relativos a la adulteración de los vinos, al establecimiento de una fábrica de tejidos en Santiago o al de la cría del gusano de seda en los bosques de Conxo (L. Máiz Eleizegui, 1952, p. 40). Fue especialmente evocado el discurso que pronunció el 1 de febrero de 1888 con motivo de la inauguración de la Escuela de Artes y Oficios (A. Milón y Reales, 1890 b). Joaquín Díaz de Rábago, entonces presidente de la Real Sociedad, había sido nombrado director de la misma —con carácter de Delegado Regio— (A. Milón y Reales, 1890 b).

Su reconocimiento en Compostela

En 1888, la Real Sociedad proyectó levantar un monumento a Casares (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 11, V, 1888). En este sentido, lo previsto era hacer un concurso para seleccionar un plan (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 2, VI, 1888). También se pone en marcha una suscripción pública para erigir tal monumento «al notable químico gallego Sr. D. Antonio Casares» (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 16, VI, 1888). Se sabe, además, que por 1888 se llega a hacer el boceto del monumento por parte del escultor Sanmartín; la prensa del momento dice que será fundido en bronce y colocado en una plaza pública (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 11, VIII, 1888).

El retrato que forma parte de la galería de la Real Sociedad, datado en 1895, nada tiene que ver con su aspecto cuando fue su director (E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero y S. C. Ariarte, 2010, p. 22-25). Se conserva una fotografía suya de hacia 1850 (M. R. Bermejo Patiño y R. Cid Manzano, 2012, p. 56). Nos lo presenta con pelo negro y sin las largas patillas que aquí lo distinguen y que son las que tenía en los últimos años de su vida, en una imagen próxima a la que puede verse en el retrato que unos años antes —hacia 1880— realizó Mateos (J. M. Monterroso Montero y M. Gerveno, 2002, p. 34-35). Y, también, la que J. Pando le hizo en 1888 con motivo de su fallecimiento en el semanario *Café con Gotas* (M. R. Bermejo Patiño y R. Cid Manzano, p.14).

Sobre el retrato del rector Casares

Hasta tiempos recientes, la Universidad de Santiago no se ocupó de dejar constancia de sus rectores a través de retratos. Este, de 1891, fue valorado por la prensa local por «su exacto parecido» (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 9, XII, 1891 y 27, VIII, 1891). Entonces es cuando el pintor Juan Mateos abre su estudio en Fonte de San Miguel, número 7. Allí exhibe tanto cuadros originales como copias y se ofrece a realizar «retratos al óleo por módicos precios» (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 19, XII, 1891 y 27, VIII, 1891). Más tarde, el Rectorado acepta un busto de don Antonio Casares cuyo boceto en yeso había sido realizado por el ya mencionado escultor Sanmartín de la Serna (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 18, III, 1894).

Casares en la Facultad de Medicina

Se conserva, además, un retrato suyo en la Facultad de Medicina compostelana que tan sólo nos permite ver su rostro, caracterizado con sus largas patillas. Aun siendo profesor de Farmacia, sus aportaciones en lo concerniente a la anestesia justifican esta presencia más que el hecho de que fuera uno de los rectores. Nos lo muestra más joven que en el que se le realiza para la Real Sociedad Económica.

Puede ser obra de hacia 1855-1860, quizás relacionado con Dionisio Fierros, que vive en Galicia entre 1855 y 1858. Por el tamaño que tiene —24,5 x 19— parece una nota realizada para acometer posteriormente un retrato de mayores dimensiones. También se sabe que en 1891 el pintor don Juan Pintos expuso un retrato al óleo del señor don Antonio Casares (*Gaceta de Galicia. Diario de Santiago*, 27, X, 1891). ¿Cabe relacionar tal dato con esta pintura? El desconocimiento de la obra de Pintos no permite asegurar nada al respecto (J. M. García Iglesias, 2016, p. 135-136, 204 y 379).



LINO TORRE SÁNCHEZ-SOMOZA —1866-1921—

Rector n.º 205: 1920-1921

Reitoría. Universidade Literaria. Hoy, en el Colexio de San Xerome

Ya en el siglo xx, el primer rector al que se retrata es Lino Torre Sánchez Somoza —1866-1921—, que dirige los destinos de la Universidad en el período 1920-1921. El tema será tratado en pintura por Tito Vázquez y en escultura por Francisco Asorey. En este caso, no se mantiene el planteamiento sucesivo en los rectores previamente retratados —los de Viñas y Casares—. Estamos, además, ante un catedrático de Derecho de esta Universidad que fue también alcalde de Compostela entre 1903 y 1909.

En la pintura, la luz se proyecta de manera desigual en su rostro que, de este modo, destaca sobre un fondo oscuro. Lo distingue la medalla rectoral.

El personaje

Lino Torre nació en Santiago donde se licenció en Derecho en 1887. Catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca, se trasladó a la cátedra de Derecho de la Universidad compostelana en 1899. Fue alcalde de Santiago entre 1903 y 1909 y diputado en las legislaturas de 1910 y 1916 (F. Puy Muñoz, 1997, p. 127-128).



LUIS LEGAZ LACAMBRA —1906-1980—
Rector n.º 212: 1942-1960
Colegio de San Xerome

Con el rectorado de José María Suárez Núñez, en un momento en que el Colegio de San Xerome sirve ya, plenamente, a las funciones propiamente rectorales, es cuando, realmente, se fragua la idea de concretar una galería de rectores. Ello llevó a encargar a María Carrera Pascual, en 1937, profesora de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, una serie de retratos de los rectores de los últimos tiempos, siendo Luis Legaz Lacambra —1906-1980—, que lo fue entre 1942 y 1960, el primero de los considerados al respecto; lleva la firma de M. Carrera y presenta una vista del Obradoiro como fondo de esta pintura.

El personaje

Nacido en Zaragoza —1906-1980—, se licenció en Derecho, en esta ciudad, en 1928. En 1932 era doctor y amplió estudios en Suiza, Austria y Holanda en 1928, 1932 y 1934. Es catedrático de Filosofía del Derecho desde 1935, primero en La Laguna y en ese mismo año, en Santiago, en donde permanece hasta 1960, cuando se traslada a Madrid siendo decano de su Facultad de Derecho en el curso 1976-1977, momento en el que se jubila.

Entre 1962 y 1968 fue subsecretario del Ministerio de Educación Nacional. En 1968 es miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Preside el Instituto de Estudios Políticos entre 1970 y 1974. Fue Doctor Honoris Causa de las Universidades de Coímbra, en 1945, y de Viena, en 1976.

El retrato como rector

María Carrera Pascual, que ejerció como profesora de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, ha destacado tanto en el retrato como en el mural y se han reconocido, en ella, interés por la vuelta a una pintura acorde con el natural, entendiendo la obra velazqueña como referencia muy a tener en cuenta (M. Areán, 1977; R. Delgado, 2014).

La pintora nos presenta a Legaz de pie, con la indumentaria propia del rector y luciendo sobre su pecho la correspondiente medalla y una beca con el color rojo de Derecho. Apoya su diestra en el bastón de mando rectoral, los guantes blancos, en la otra, y, al fondo, puede verse una referencia compostelana, mostrándonos una vista del Obradoiro; en un efecto parecido al que podría obtenerse si el personaje posase en la balconada del actual Rectorado, el Colegio de San Xerome.



ÁNGEL JORGE ECHEVERRI —1904-1984—
Rector n.º 213: 1960-1968
Reitoría. Universidade. Hoy, en el Colexio de San Xerome

J. Fernández Sánchez, que firma esta pintura, realizada para la galería de retratos del Rectorado, nos lo muestra sentado, con la vara de mando de la Universidad, en su derecha, y una cartela que dice: ET AB / EIUS / LABORE OECONOMIAE FACULTAS NATA EST —por su capacidad de trabajo, la economía está destinada a ser...—. Las puñetas de su toga son amarillas, el color propio de Medicina. Sobre su pecho, además de la medalla de rector, abundan las condecoraciones ya que, en este

sentido, tiene las siguientes: «por el Gobierno Portugués, con la Orden de Instrucción Pública; Orden Militar de Cristo de Portugal; Gran Cruz de la Orden Civil de Sanidad, con distintivo blanco; Gran Cruz del Mérito Naval con distintivo blanco; Gran Cruz de Alfonso X el Sabio; Gran Oficial de la Orden del Infante D. Enrique de Portugal».

El personaje

Ángel Jorge Echeverri —1904-1984—, nacido en Santiago, cursó, en su Universidad, la carrera de Medicina entre 1920 y 1927. Estudia en Madrid, donde obtiene el grado de doctor en 1931 (*Gran Enciclopedia*, 2004, XXIV, p. 227-228). En 1935 accede a la cátedra de Anatomía Descriptiva y Topográfica con sus Técnicas Anatómicas de la Facultad de Medicina de Santiago (A. Franco Grande, 2014, p. 1115-1123). Ocupa el cargo de rector entre 1960 y 1968 y, posteriormente con carácter honorario (A. Jorge Echeverri, 2003, p. I-XI; X. R. Barreiro Fernández, 2003, II, p. 104-105; R. Gurriarán, 2010). Fue procurador en Cortes, como rector de la Universidad (X. R. Barreiro Fernández, 2003, II, p. 104-105).

Su presencia plástica en la Facultad de Medicina

Es Manuel López Garabal quien, en 1970, retrata a Ángel Jorge Echeverri, decano de Medicina entre 1955 y 1960. Cambia, ahora, el concepto del retrato. Se presenta sentado mostrando sus manos, en tres cuartos y orientando el rostro hacia el espectador.

La imagen gana en naturalidad, tanto por la pose como por la indumentaria: un simple traje. En su cuello se cuelga la medalla de doctor y aparecen, en su pecho, dos de las condecoraciones con las que fue distinguido. Se ambienta al personaje en su despacho, dejando ver, atrás, una biblioteca (J. M. García Iglesias, 2016, p. 205-206 y 218).

Le han dedicado otro homenaje, además, en su Facultad; se trata de una lápida en la que su escultor, Manuel Castelo, emplea dos clases de piedra, buscando un contraste entre el gris del granito y el negro de una plancha marmórea que vale tanto como fondo como base en la que se asienta el tema a desarrollar.

Se presenta al personaje mostrándonos su rostro, en la parte alta y hacia el centro; aquí el escultor procura hacer un trabajo muy realista, puliendo mucho la piedra. A sus lados, en posición sedente, se muestran dos figuras, esculpidas de forma un tanto esquemática, simulando con ello a aprendices, atentos ante el maestro. Se completa con un epígrafe, dispuesto a un lateral que dice así: AL / PROFESOR / ECHEVERRI / SUS / COLABORADORES / Y / DISCÍPULOS / 1974 (J. M. García Iglesias, 2016, p. 341-342).



MANUEL JESÚS GARCÍA GARRIDO —1928-2021—
Rector n.º 214: 1968-1972
Colexio de San Xerome

Nació en 1928. Es rector entre 1968 y 1972. Se formó en la Universidad de Sevilla y se doctora en la Central en el año 1954. Es profesor adjunto de Derecho Romano en Santiago desde 1957. Permanece en Roma, en la delegación del CSIC entre 1958 y 1963. En 1962 es nombrado catedrático en la Universidad de La Laguna trasladándose a la de Santiago en 1963. En 1973 será el primer rector de la UNED. Muere en el año 2021 (X. R. Barreiro Fernández, 2003, II, p. 99-100; R. Gurriarán, 2010, p. 436-438; J. M. Torres Parra, 2021).

El retrato lo hace María Carrera, disponiéndolo en pie, con la indumentaria propia del cargo. Se alude a su procedencia del mundo del Derecho por el color rojo de la puñeta. Se presenta sobre un fondo neutro (J. M. García Iglesias, 2016, p. 208).

Viste la característica toga negra, con las bocamangas blancas bordadas; bajo la cual se ve la camisa y pajarita blanca. Se representa con la cruz rectoral que pende sobre un cordón. El rector aparece ligeramente girado y apoya su mano derecha sobre una silla tapizada en verde que, dispuesta diagonalmente, contribuye a crear la sensación de espacio. La autora centra la atención en el rostro del retratado, iluminándolo con un foco de luz; en relación con la técnica, trabaja más con las cualidades pictóricas restándole importancia al dibujo, y difuminando el perfil de la figura contra el fondo. Firmado A. I. D.: M. Carrera.

GALERÍA DE DECANOS DE MEDICINA —1850-1952—

FERNANDO J. PONTE HERNANDO Y RAMÓN SOTO MÉNDEZ

Tras ser concedida la Facultad en 1565, es en 1649 cuando se establecen las dos primeras cátedras de Medicina, la de Prima y la de Vísperas que se encomiendan a don Tomás Millara y a don Pedro Feijóo, ambos médicos del Gran Hospital Real.

En 1673, o sea, veinticuatro años después, se agregó a estas la cátedra de Método, para la que se nombró a don Antonio González.

En 1751 se crea la de Cirugía y Anatomía, que no se provee hasta 1755, en la persona de don Pedro Gómez de Bedoya, siendo el 15 de marzo de 1789 cuando se dota la cátedra de Clínica o Medicina Práctica, que viene a completar la enseñanza médica universitaria en Santiago. Por tanto, desde 1649 a 1789 transcurren ciento cuarenta años, nada menos, en este inicial germen de la Facultad, que se completa sólo once años antes del siglo xix. Paralelamente, se había establecido en Santiago, en el Gran Hospital, el Colegio de Cirugía, que fue independiente hasta 1824, al hilo del desarrollo en el siglo xviii de los Reales Colegios de Cirugía de Cádiz, para la Armada, de Barcelona, para el Ejército de Tierra, así como el civil de San Carlos en Madrid, el de Burgos y el citado de Santiago de Compostela.

La figura del decano, máximo representante y cabeza visible de la Facultad, es de una capital importancia en el rumbo diario y, posteriormente, histórico de la misma. Procedemos, a continuación, a hacer una breve semblanza de los decanos «históricos», en el sentido que le daba el profesor Sánchez Granjel, de no hacer historia del período vital de uno mismo, desde don José Varela de Montes, nacido en el siglo xviii, hasta don Pedro Pena, fallecido en 1971.

Agradecemos la colaboración de los expertos en falerística don Alexander Nitchiporenko y don Emilio Montiel Fernández.

Don José Varela de Montes, nació en Santiago en 1796 y obtuvo el bachillerato en Filosofía en 1814, graduándose en Medicina el 23 de junio de 1817. Hasta 1819, completaría sus estudios haciendo dos años de Medicina práctica en el Real Establecimiento de Medicina Clínica de Madrid. En ese mismo año fue nombrado sustituto a la cátedra de Prima —Matemáticas y Método— por la Junta de la Facultad. Posteriormente, ejerció como médico titular en Corcubión, en 1821, y en el Real Monasterio de Santa María de Sobrado, en 1824, y como segundo examinador supernumerario de la subdelegación de Santiago, en 1825.

En octubre de 1825 obtuvo el grado de licenciado en Medicina. Ese mismo año, entró a trabajar como profesor interino de Fisiología e Higiene. En 1826 fue nombrado sustituto de la cátedra de Prima de Medicina, y el 11 de febrero de 1827 consiguió, mediante oposición, su titularidad. El 1 de abril se doctoró en Medicina. La normativa de la época concedía un tiempo limitado para obtener el título de doctor tras lograr la cátedra.

Desde los años 30, fue profesor numerario del Gran Hospital de Santiago y socio numerario de la Academia Médico-Cirúrgica do Reino de Galicia.

En 1843, teniendo en cuenta su producción filosófico-médica, fue condecorado con la Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III.

El 3 de noviembre de 1843 se traslada por R. O. a la cátedra de Medicina Clínica. El 1 de enero de 1844, debido a la clausura de la Facultad de Medicina por el «Plan Mata», sería nombrado director del Colegio de Prácticos en el Arte de Curar, especie de centro formativo de segundo nivel. Durante los siguientes dos años luchó por recuperar dicha Facultad para la Universidad, lo que consiguió en 1845, cuando era diputado moderado en el Congreso por la provincia de A Coruña. Así, el 28 de septiembre de 1845 se le confirmó en su anterior nombramiento de catedrático de Medicina Clínica, y por R. O. de 21 de septiembre de 1847 fue promovido a catedrático de ascenso.

El 28 de diciembre de 1850 fue nombrado decano de la Facultad, cargo que desempeñó hasta el día de su muerte.

El 13 de octubre de 1852 fue promovido a catedrático de Término, y por R. O. de 28 de febrero de 1861 se convertiría en médico primero de número de la Beneficencia Provincial de A Coruña en el Hospital de Santiago.

En 1855 le fue concedida, por comisión de los gobernadores provinciales de A Coruña y Pontevedra, la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, como recompensa a sus servicios durante la epidemia de cólera. Por último, en 1863, pasaría a ocupar la cátedra de Medicina Legal y Toxicología.

Fue director de la *Revista de Ciencias Médicas*, fundada en 1856 por él y por José María Andrey Sierra. Entre sus libros y artículos, son de destacar: *La verdadera filosofía y los intereses materiales*, en 1842; *Ensayo de Antropología, o sea historia fisiológica del hombre*, entre, 1844 y 1845; *Defensa del pauperismo*, en 1849; *Opúsculo de las más notables doctrinas y sistemas médicos desde Hipócrates hasta el día*, en 1852, obra tildada en la época como un verdadero compendio de Historia de la Medicina; y *Piretología razonada, filosofía clínica aplicada al estudio de las fiebres y de las calenturas*, en 1859, que fue considerada como una de las grandes obras de la literatura médica decimonónica en España, y que le proporcionó renombre fuera de la Península Ibérica, además de ser declarada libro de texto para la enseñanza de la Fisiología Humana.

Moría el 30 de marzo de 1868 en Santiago. Ha pasado a la historia también por haber atendido el parto de la madre de Rosalía de Castro y llevado a la niña en sus brazos a la inclusa del Hospital. El cuadro que lo representa, con la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Cruz de la Orden de Carlos III, en la galería de decanos de Medicina, es, al parecer, de Elvira Santiso y copia de uno de Dionisio Fierros de 1874 del decanato de la Facultad, e incluso de uno de 1855 del Museo Provincial de Belas Artes da Coruña.

Don José María Morales Carballo nació el 9 de enero de 1815 en Santiago de Compostela. Bachiller en Filosofía en 1832 y en Medicina el 16 de junio de 1836. Los grados de licenciado y de doctor los obtendría en 1840, con poco más de un mes de diferencia, el 18 de marzo y el 26 de abril, respectivamente.

Por R. O. del 6 de noviembre de 1843 sería nombrado catedrático en propiedad de la asignatura de Anatomía en el Colegio de Prácticos de Santiago. El 23 de marzo de 1845 cesó en virtud de R. O.,

siendo trasladado a igual asignatura en la Universidad de Valencia, que desempeñó hasta final de curso. El 7 de noviembre de 1857 fue nombrado catedrático de la asignatura de Fisiología de Santiago.

Se licenció en Cirugía el 20 de noviembre de 1858, después de realizar el curso impuesto por la R. O. del 10 de diciembre de 1857 para la obtención de dicha licenciatura.

Tomó posesión del decanato de Medicina el 15 de mayo de 1868, tras su nombramiento por una R. O. del 15 del mes anterior. Murió, en el cargo, el 12 de diciembre de 1874. El retrato, póstumo, con traje, corbata de lazo y medalla de doctor, de 1900, es de M. Vázquez.

Don José María Andrey Sierra nació en Chiclana —Cádiz— en 1821. En el Real Colegio de Medicina y Cirugía de Cádiz se le confirieron los grados de bachiller en Filosofía, el 16 de marzo de 1838; en Medicina y Cirugía, el 1 de julio de 1843; de licenciado en Medicina y Cirugía, el 10 agosto de 1844; y el de doctor, el 31 de mayo de 1846. El 12 de agosto de 1846, se graduó como regente de estudios de primera clase en la Universidad de Santiago. Por R. O. de 23 de noviembre de ese mismo año fue designado profesor clínico de la Universidad de Valencia.

El 19 de mayo de 1854 obtuvo por oposición la cátedra de Teoría y Clínica de Partos, Enfermedades de Mujeres y Niños en la Universidad de Santiago. Por R. O. de 26 de agosto de 1868, logró el traslado a la cátedra de Embriología y Clínica de Obstetricia y Enfermedades Propias de las Mujeres y de la Infancia. Durante el Sexenio Revolucionario se pudo hacer el doctorado en las universidades de distrito. Antes y después, únicamente en la Universidad Central, hoy Complutense, y eso hasta mediados del siglo xx. Por ello, el 5 de febrero de 1869 fue nombrado por el rector, a propuesta unánime del Claustro de la Facultad de Medicina, catedrático de Historia de la Medicina, asignatura del doctorado, cesando el 19 de mayo de 1875 a consecuencia de la supresión de los estudios de doctorado en las universidades de distrito. Fue nombrado catedrático de Término a propuesta del Real Consejo de Instrucción Pública por R. O. de 19 de mayo de 1876, a la vez que se le concedía la Gran Cruz de Isabel la Católica. En 1897 pasó a la cátedra de Clínica Médica por permuta con Manuel Andrade Núñez.

Obras científicas destacadas: *Memoria sobre la catarata*, en 1852, premiada por el Instituto Médico Valenciano; *Monografía sobre la clorosis considerada bajo los puntos de vista social, médico puerperal y médico-legal*, en 1856; *Memoria sobre las aguas minero-medicinales de Cortegadas (Orense)*, en 1856; *Cuadro sinóptico*, en 1859, sobre las notas clínicas que debían tomar los alumnos para redactar las historias y formar la estadística de las enfermedades propias de la mujer y de los males de la infancia, recogidas al final de la obra de Partos de Chally-Honoré, y traducida al español en 1864; *Estudios de Filosofía Médica*, en 1865; y *Opúsculo sobre el cólera-morbo-asiático*, en 1865.

Tomó posesión del decanato el 19 de junio de 1872. Durante su mandato llevó a cabo notables mejoras en la Facultad, tanto en las condiciones de los locales, como en los medios de enseñanza. Reformó y ensanchó el Museo, enriqueciéndolo con piezas anatómicas y figuras plásticas. Dispuso el Gabinete de Materia Médica, y dio preferencia al servicio de las salas de clínica. El Museo Anatómico fue trasladado a otro departamento mayor, creando en ese local vacío una Biblioteca Especial de Medicina. Renunció a este cargo el 25 de abril de 1874, aunque por R. O. de 28 abril de 1875 volvió a ser nombrado decano. En esta segunda etapa, se mantuvo en el puesto hasta 1896, para pasar a ocupar un vicerrectorado.

El 14 de mayo 1893 tomó posesión del cargo de senador del Reino por la Universidad de Santiago. Murió en Santiago de Compostela el 5 de abril de 1900. De ese mismo año es el retrato de M. Vázquez que lo representa con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Don Luís Rodríguez Seoane nació en Pontevedra el 5 de abril de 1836. Recibió el grado de bachiller en Filosofía el 25 de julio de 1850, en el Instituto de Pontevedra. En la Universidad de Santiago fue nombrado alumno del Hospital Clínico, y obtuvo los grados de bachiller en Medicina en 1856 y de licenciado en 1858. Se le expidió el título de doctor el 28 de junio de 1873, después de cursar el doctorado en la Universidad Central de Madrid.

Ejerció la profesión médica durante más de doce años en Pontevedra. El 9 de julio de 1874 tomó posesión de la cátedra de Terapéutica, Materia Médica y Arte de Recetar, por oposición. El 20 de agosto de 1878 fue autorizado por el Ministerio de Fomento para una estancia de dos meses en Francia e Italia, para estudiar las novedades de su asignatura.

Por R. O. de 14 diciembre de 1881 quedó en excedencia por ser diputado a Cortes por el distrito de A Cañiza —Pontevedra—. Volvió a su cátedra el 19 de junio de 1884, tras la disolución de las Cortes de 1881. El 9 de marzo de 1887 fue declarado nuevamente en excedencia, por haber jurado el cargo de senador. Obtuvo la categoría de catedrático de Término en diciembre de 1890. El 5 de febrero de 1891 volvió a su cátedra, después de que los cuerpos colegisladores fueran disueltos en 1890.

Trabajos científicos destacados: *Memoria sobre el tratamiento hidromineral en la sífilis*, calificada como la primera entre todas las presentadas al concurso libre de plazas de médicos directores de baños, según certificación expedida el 28 de abril de 1877 por el director general de Beneficencia y Sanidad. En 1880 publicó, con el título *Varela de Montes y Escuela Médica de Santiago*, un estudio biográfico y bibliográfico de este distinguido médico. Fue igualmente autor de *Lecciones de Terapéutica*, que por su mérito fue considerada «con aprecio en favor del interesado y de su carrera académica», por una R. O., y a propuesta del Consejo de Instrucción Pública de 14 de noviembre de 1887.

Estaba condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica, libre de gastos, y la Cruz de Primera Clase de la Orden Civil de Beneficencia, por los servicios prestados en Ribadumia y Meis durante las epidemias sufridas allí.

Colaboró asiduamente con varios periódicos, especialmente con los de Pontevedra. Fue uno de los fundadores del semanario *El País* en 1854, director de *El Progreso*, y colaboró con el *Faro de Vigo*. También era aficionado a la poesía y llegó a publicar varias obras, tanto en gallego como en castellano.

Por R. O. de 27 de octubre de 1896 se le nombró decano de la Facultad de Medicina. Murió en Santiago el 12 de agosto de 1902. El retrato recoge su imagen con la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Cruz de Primera Clase de la Orden Civil de Beneficencia.

Don Jesús Novoa López nació el 17 de junio de 1840 en Santiago. Obtuvo el grado de bachiller en Filosofía el 13 de junio de 1856. El 25 de junio de 1860 consiguió el de bachiller en Medicina y Cirugía, y el 15 de octubre de 1860 tomó posesión de una plaza de alumno interno del Hospital Clínico, hasta noviembre de 1862, fecha en la que cesó por licenciarse. En septiembre de 1862, obtuvo el premio

extraordinario de licenciatura. El 9 de julio de 1863 tomó posesión como ayudante de clases prácticas y experimentales de la Facultad de Medicina. Recibió el grado de doctor en Medicina y Cirugía en la Universidad Central de Madrid, el 5 de julio de 1865. En ese mismo año se convirtió en socio corresponsal de la Academia Médico-Quirúrgica Matritense y en socio titular fundador de la Sociedad Antropológica Española.

El 14 de abril de 1869 empezó a desempeñar el cargo de catedrático en comisión de Higiene Pública y Privada. En 1869, por resolución de 6 noviembre de 1868, fue nombrado auxiliar de la cátedra de Higiene Pública y Privada de la Facultad. En abril de 1869 se le nombró profesor clínico de la Facultad. Después de siete años como catedrático en comisión, consigue, por oposición, la cátedra de Higiene Pública y Privada, por R. O. de 17 de febrero de 1876. El 3 de enero de 1878 pasó, por permuta, a la de Patología General con su Clínica y Anatomía e Histología Patológica Generales.

Por R. O. de 30 de octubre de 1878 fue nombrado médico forense del Juzgado de Primera Instancia de Santiago, hasta su renuncia en 4 agosto de 1879. Miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País desde el 21 de enero de 1872. Caballero de segunda clase de la Orden de Mérito Militar con distintivo blanco, según Real Despacho de 20 de enero de 1876.

El 28 noviembre de 1902 se le nombró decano de la Facultad de Medicina. Por R. O. de 28 de junio de 1904 fue profesor interino de la cátedra de Enfermedades de los Oídos, Nariz y Laringe con su Clínica. Dejó el decanato por enfermedad en 1906, y cesó en el desempeño de la cátedra el 5 de septiembre de 1910 por jubilación. Falleció el 14 de mayo de 1911. El cuadro de la galería de decanos, con medalla de doctor, está en la línea de M. Vázquez, pero se atribuye, por la fecha, a un autor posterior.

Don Ángel Martínez de la Riva Vilar nació el 31 de octubre de 1851 en Santiago de Compostela. Bachiller en Artes el 20 de junio de 1866. El 24 de julio de 1868 fue nombrado alumno interno supernumerario del Hospital Clínico, puesto que desempeñó hasta el 26 de octubre de 1869, cuando se le nombró alumno interno numerario y continuó prestando servicio en todas las clínicas. El 31 de julio de 1871 cesó por haberse licenciado, y el 18 de septiembre de 1871 fue nombrado ayudante de clases prácticas, impartiendo Fisiología y Terapéutica.

Se doctoró el 28 de junio de 1872 y el 11 de octubre de ese mismo año fue nombrado profesor auxiliar numerario de la Facultad de Medicina, con destino a la cátedra de Terapéutica, Materia Médica y Arte de Recetar. Desempeñó este cargo hasta el 4 de febrero de 1874, en que, previa oposición, fue director de los Museos Anatómicos, cargo que desempeñó hasta el 19 de noviembre de 1888, mereciendo en repetidas ocasiones honrosas comunicaciones de sus superiores, por el impulso que dio al desarrollo de estos. Procuró dotarlos con ejemplares y numerosas preparaciones naturales de reconocido mérito en ligamentos, músculos, vasos, nervios y esplanología en anatomía normal y patológica.

Desde 1874 fue socio numerario de la Asociación Internacional de la Cruz Roja, prestando relevantes servicios en diferentes ocasiones, que merecieron el reconocimiento de las autoridades.

Posteriormente, asumió la docencia de diversas disciplinas, sobre todo morfológicas, y por R. O. de 1 de junio de 1885 obtuvo, por concurso, plaza de auxiliar numerario. El 5 de noviembre de 1888,

en virtud de concurso y a propuesta del Consejo de Instrucción Pública, fue nombrado catedrático numerario de Obstetricia y Ginecología. En su cátedra tuvo lugar la primera operación cesárea en Galicia.

Prestó servicios como médico de sanidad militar y como forense, así como médico titular de las sociedades de socorro La Compostelana y La Benéfica.

Ocupó el decanato de la Facultad desde 1907 hasta 1921. Consiguió importantes mejoras en infraestructuras y medios de investigación en Fonseca y en el Hospital Real, incluida la mejora del aparataje de rayos x. Durante su decanato se comenzó la construcción del edificio de la Facultad de Medicina, contiguo al Hospital Real. Murió en 1929 en Santiago. Al igual que en el caso de Novoa, el cuadro de la galería de decanos, con medalla de doctor, está en la línea de M. Vázquez, pero se atribuye, por la fecha, a un autor posterior.

Don Francisco Piñeiro Pérez nació en Santiago de Compostela el 12 de agosto de 1865. Recibió el grado de bachiller el 26 de junio de 1879. El 31 de enero de 1881, el Claustro lo nombró, por oposición, alumno interno numerario del Hospital Clínico. Se licenció en Medicina y Cirugía el 16 de junio de 1884, con premio extraordinario. Desde el 4 de noviembre de 1884 prestó servicios como ayudante del Anfiteatro Anatómico. Se doctoró el 20 de junio de 1885.

El 9 de enero de 1886, la Dirección General de Instrucción Pública lo nombró, previa oposición, ayudante de clases prácticas con destino a las clínicas. Por R. O. de 5 de diciembre de 1886 se le designó profesor clínico interino, hasta que el 19 de junio de 1887 adquirió la plaza en propiedad por oposición.

Por R. O. de 14 de noviembre de 1894 fue nombrado catedrático numerario de Clínica Médica. A partir del 24 de mayo de 1895 se convirtió en catedrático numerario de Anatomía Topográfica y Medicina Operativa con su Clínica, y por R. O. de 4 de octubre de 1901 pasó, por concurso de antigüedad, a catedrático de Patología Quirúrgica.

Es considerado como pionero en España de la cirugía gastrointestinal, y por ser autor de las primeras gastroenterostomías.

Fue decano de la Facultad de Medicina desde 1921 hasta 1931. En 1925 fue pensionado por el Gobierno para ampliar estudios en París. Durante su mandato, la Facultad de Medicina se trasladó desde Fonseca al nuevo edificio de la calle San Francisco, inaugurado en 1928. Falleció en Cambados el 20 de febrero de 1951. El retrato, con medalla profesoral, es de Elvira Santiso, probablemente del natural. Lleva Cruz de Comendador de la Orden Civil de Alfonso XII, e insignia de honor de la Cruz Roja Española.

Don Antonio Novo Campelo nació en Muros —A Coruña— el 6 de julio de 1878. Bachiller en 1894 en el Instituto de Santiago. Por RR. OO. de 5 y 22 de enero de 1899 fue nombrado, por oposición, alumno interno numerario de la Facultad de Medicina en el Hospital Clínico y ayudante de Técnica Anatómica, respectivamente.

El 20 de junio de 1901 obtuvo el premio extraordinario de licenciatura. Por R. O. de 14 de octubre de 1902 se le nombró auxiliar interino de Terapéutica de la Facultad de Medicina. Cursó la especialidad de oídos, nariz y garganta en Madrid, durante el curso académico 1901-1902, y la ejerció. Se doctoró en Madrid el 19 de junio de 1903.

Opositó a médico habilitado de baños, el 5 de noviembre de 1904 obtuvo el primer puesto, y fue director de los balnearios de Ponte Caldelas, Verín, Cabreiroá y Molgas. Por R. O. de 26 abril de 1907 se le concedió, en propiedad y por oposición, el puesto de auxiliar de Terapéutica.

El 17 de junio de 1909 fue nombrado, por oposición, catedrático numerario de Terapéutica de la Universidad de Zaragoza. El 8 de septiembre de 1909 fue pensionado por la JAE para ampliar estudios en Frankfurt y Berlín durante 8 meses, presentando después a la JAE un trabajo sobre la constitución química de los anticuerpos. Cesó en Zaragoza por haber sido nombrado, por R. O. de 10 de noviembre de 1910, catedrático de la misma asignatura en Santiago.

Entre 1912 y 1918 impartió varias conferencias en la universidad sobre la quimioterapia de Ehrlich, la anafilaxia de los medicamentos, seroterapia, y sobre la importancia de los anestésicos locales en Odontología.

Fue comisario-regio en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago por R. O. de 30 de junio de 1916. Durante la pandemia gripal de 1918 prestó asistencia gratuita a los pobres, siendo felicitado por la alcaldía de Santiago. Por R. O. de 30 de octubre de 1919 fue nombrado, en propiedad y por acumulación, profesor de la asignatura de Patología Médica. Por R. O. de 15 de julio de 1922 fue nombrado comisario-regio de la Escuela de Veterinaria.

En 1922-1923 estuvo pensionado por la Universidad de Santiago en el Instituto Farmacológico de Berlín.

A lo largo de su carrera académica realizó numerosos cursos de Hidrología Médica y Terapéutica Física, exhibiendo una gran labor divulgadora. Publicó diferentes trabajos en diversas revistas, fundamentalmente de otorrinolaringología, quimioterapia, hepatología y nefrología. Asimismo, en 1917 publicó su *Tratado de farmacología terapéutica*, considerado como su obra más relevante.

Desempeñó el cargo de decano de la Facultad de Medicina en dos períodos diferentes, de 1931 a 1936 y de 1941 a 1948. Murió en A Coruña en 1948. El cuadro de su retrato, de Elvira Santiso, lo presenta con muceta de Medicina, medalla de doctor, Comendador (Saada) de la Orden de la Medhauia y, a la izquierda de esta, la de Comendador de Instrucción Pública de Portugal y, al cuello, el collar de Comendador de la Orden de Alfonso X el Sabio.

Don Luis Morillo Uña nació en Berlanga —Badajoz— el 4 de agosto de 1901. Bachiller en el Instituto de Badajoz en 1917. Estudió Medicina en Madrid, siendo nombrado alumno interno en 1922. Se licenció en 1925. Entre 1928 y 1930 obtuvo una beca de la JAE para trabajar en Obstetricia y Ginecología en Berlín, Múnich y Frankfurt. Se doctoró en 1930, recibiendo posteriormente formación en radioterapia en el Instituto Curie de París.

El 29 julio de 1935 obtuvo, por oposición libre, la plaza de catedrático numerario de la asignatura de Obstetricia y Ginecología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago. En julio de 1936 fue nombrado decano de la Facultad de Medicina. El 17 de agosto cesó en este cargo, posiblemente, por su relación con la JAE y la Institución Libre de Enseñanza, de la que era asesor.

Publicó diversos trabajos en las revistas *Progresos de la Clínica*, *Archivos de Medicina*, *Cirugía y Especialidades* y *Zeitschrift für Geburtshilfe und Gynäkologie*.

Iniciada la Guerra Civil, el ambiente hostil y el acoso sufrido le provocó una depresión, que lo llevó al suicidio el 4 de enero de 1937. El retrato de la galería lo presenta con traje y corbata de lazo, es de Vicente Prego, de 2013, a partir de una fotografía.

Don Luis Blanco Rivero nació el 18 de enero de 1871 en Santiago de Compostela. Bachiller el 11 de mayo de 1887. El 15 de noviembre de 1890 logró, por oposición, plaza de alumno interno del Hospital Clínico. Se licenció el 12 de julio de 1893. Cursó las asignaturas de doctorado en la Universidad Central de Madrid, junto con Miguel Gil Casares, donde se doctoró el 3 de agosto de 1894.

Por R. O. de 21 de junio de 1895 fue nombrado por el Claustro, tras concurso, profesor auxiliar supernumerario de la Facultad de Medicina de Santiago.

El 5 de julio de 1897 obtuvo, por oposición, la plaza de ayudante de la cátedra de Anatomía Descriptiva y Embriología de Madrid. Por la reforma ministerial del año 1900, pasó a la categoría de profesor auxiliar numerario.

Ganó, por oposición, la cátedra de Anatomía Topográfica de Cádiz, tomando posesión el 8 de julio de 1903. Por R. O. de 26 de septiembre de 1903 se trasladó, en comisión de servicios, a la misma cátedra de Santiago. En 1904 se concedió la permuta de los catedráticos titulares de esa asignatura de Cádiz y Santiago, y Blanco Rivero tomó posesión el 21 de marzo de la cátedra compostelana.

Por R. O. de 28 de junio y a propuesta del Claustro de la Facultad fue nombrado por acumulación profesor de Patología y Clínica Quirúrgica desde el curso 1904-1905. Desde 1910 tuvo abiertas las clínicas del Hospital Provincial a la enseñanza de los alumnos de la Facultad, en calidad de cirujano de la Beneficencia.

Sus trabajos clínicos y experimentales fueron realizados en Madrid y Santiago. Publicó varios, entre los que destacan: *La extirpación del ganglio de Gasser*, *Notas clínicas acerca del tratamiento cruento de la luxación del codo*, *Conducta del práctico ante un caso de hernia estrangulada*, *Tratamiento de las heridas de abdomen por arma de fuego* y *La primera frenicotomía en un caso de Hepatoptosis*. En este último trabajo describe el primer caso en España de frenicotomía, practicando una frenicectomía, lo que no se había hecho nunca, reglando de forma precisa la técnica que doce años después sería publicada por Otto Goetze. Fue uno de los directores de la revista *Galicia Médica*.

El 30 de septiembre de 1921, al implantarse la autonomía universitaria en España, fue elegido y nombrado rector de la Universidad de Santiago, cargo que desempeñó hasta el 29 de marzo de 1930. Durante su mandato se creó la Biblioteca América y se adquirió la biblioteca del arzobispo Lago González. Entre 1936 y 1941 ejerció de decano de la Facultad de Medicina.

Fue nombrado, mediante R. D., jefe superior de Administración Civil, y se le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Murió en 1942 en Santiago de Compostela. El retrato, de Tito Vázquez, del natural, lo presenta con chaqué, medalla de doctor y Gran Cruz de Isabel la Católica.

Don Pedro Pena Pérez nació en 1890 en Santiago de Compostela. Bachiller el 18 de junio de 1906. Fue nombrado alumno interno interino de las cátedras de Patología General y Terapéutica el 26 de junio de 1909. El 30 de septiembre de 1913 obtuvo el premio extraordinario de licenciatura, el 27 de octubre el doctorado, y el 15 de noviembre de ese mismo año fue nombrado auxiliar interino.

Por R. O. de 17 de enero de 1917 fue pensionado por la JAE para las universidades de Berna, Zúrich, Basilea y Lausana. El 27 de septiembre de 1919, la JAE le concedió el certificado de suficiencia, teniendo en cuenta los trabajos realizados en sus estancias.

Dos meses más tarde tomó posesión como auxiliar temporal de la Facultad de Medicina, nombramiento que fue prorrogado por cuatro años, mediante R. O. de 19 de abril de 1924. La Facultad de Medicina lo pensionó en 1926, durante ochenta días, para estudiar métodos recientes de exploración clínica en París y Berlín. A finales de 1927 ganó la cátedra de Patología General de Cádiz, y, acto seguido, por haber quedado vacante la de Santiago, al ganar su maestro Nóvoa Santos la de Madrid, regresó por traslado. En 1936 pasó a la cátedra de Patología y Clínica Médicas.

El 25 de febrero de 1948 fue nombrado por el Ministerio decano de la Facultad de Medicina, cargo en el que estuvo hasta 1952. El 17 de diciembre de 1948, también por orden ministerial, obtuvo la plaza de profesor de Historia de la Medicina, que ejerció regularmente hasta el final de su carrera. El 9 de abril de 1952 tomó posesión del cargo de vicerrector.

Realizó varios trabajos científicos, entre los que se incluyen: *¿Obra la tuberculina como sensibilizadora del simpático para determinadas hormonas?* y *Sobre la pretendida gota experimental en las aves*, ambos publicados en *Galicia Médica*, y realizados en colaboración con Nóvoa Santos. También fue autor de *El tratamiento de la hiperacidez por el Oxagar*, *Investigaciones recientes sobre el aceite de hígado de bacalao* y *Los purgantes antiguos y modernos*, este último reproducido en *España Médica*. Dirigió la *Revista Médica Gallega*.

Falleció en Santiago en abril de 1971. El retrato con traje, sedente, es de Garabal, de 1970.

RETRATOS. DECANOS DE MEDICINA

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Los primeros retratos que se hacen para constituir una galería de retratos de la Facultad de Medicina se llevan a cabo en 1900 —son los de Morales Carballo y Andrey Sierra—; será Tito Vázquez quien formule una determinada manera de componerlos que se mantiene en el decano Rodríguez Seoane, quizás también del mismo pintor. Ya a partir de 1920, se hará cargo de ampliar esta colección Fernando Martín Marqués, quien se encarga de los relativos a Ángel Martínez Vilar, en 1920, y Jesús Novoa López, en 1923, manteniendo formas similares a las utilizadas, en principio, por Tito Vázquez, a quien volveremos a encontrar haciendo un nuevo retrato de un decano de Medicina: Luis Blanco Rivero hacia 1940.

En 1940 es la pintora Elvira Santiso la responsable de nuevas pinturas; los retratos de Francisco Piñeiro Pena, en ese mismo año, y de Antonio Novo Campelo, ligeramente posterior en el tiempo y novedoso en el modo de representarlo ya que se cambia el traje oscuro por la muceta amarilla, propia de Medicina, un modo que se repetirá muchas veces en tiempos venideros. También esta pintora, después, en 1950, hará el de José Varela de Montes; se aproxima en su formulación a los primeros cuadros de esta galería, algo que ha de relacionarse con el hecho de que se trata de una versión más de un conocido retrato de tan ilustre médico.

Habrá que esperar a 1970 para, en el retrato de Pedro Pena Pérez, encontrarnos con un nuevo modo de hacer; vuelve a usarse el traje, pero ahora se dispone a la figura sentada, en una posición un tanto informal.



JOSÉ VARELA DE MONTES —1796-1868—
Decano: 1846-1854
Facultade de Medicina

Este muy ilustre médico compostelano compaginó su dedicación a la Universidad con la de administrador del Grande y Real Hospital y hasta la dirección de la Sociedad Económica de Amigos del País (X. A. Fraga Vázquez, 2011; J. M. García Iglesias, 2016, p. 149-150).

Sigue el modelo del retrato que Dionisio Fierros había hecho de José Varela de Montes en 1874 — que estuvo en la Biblioteca Pública de la USC, hoy en la Facultad de Medicina— y que tiene en cuenta otro de 1855, hoy en el Museo Provincial de Belas Artes da Coruña, así como una fotografía realizada en el estudio de J. Palmeiro e Hijo, de Santiago (R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 201-204); se muestra de medio cuerpo sobre un fondo neutro y con su rostro especialmente tratado.

Elvira Santiso, pintora radicada en Compostela (M. Gómez Novoa, 2010), realiza esta versión del que había sido decano de la Facultad de Medicina y en la que este personaje se muestra con tres condecoraciones: «Dos prendidas en una hebilla-pasador común, sobre la de caballero de la Muy distinguida Orden Carlos III, izquierda del observador, otorgada por el Gobierno en 1843 a petición del entonces Rector de la Universidad compostelana D. Juan José Viñas y la del Merito Sobresaliente en Medicina [...]. La tercera es la placa de la gran Cruz de la Real Orden Americana de Isabel la Católica a la que también pertenecen la banda con venera y la cadenilla que, como miniatura, cuelga del ojal de la solapa, justo galardón con que lo distingue, de nuevo, el Gobierno en 1855» (R. Otero Pedrayo, 1952, p. 684).

Próximos a este retrato son los que la misma pintora hizo para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago y que se datan en 1940 (J. M. García Iglesias, 2016, p. 302-304).



JOSÉ MARÍA MORALES CARBALLO
—1885-1874—

Decano: 1868-1874
Facultade de Medicina

Es en 1900 cuando M. Vázquez firma el retrato del decano de la Facultad de Medicina José María Morales Carballo, quien ocupa el cargo desde 1868 hasta su muerte (A. Franco Grande, 2014, p. 1283; R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014). Con él parece que se pretende iniciar una galería de decanos de la Facultad de Medicina. Se representa con traje oscuro, en disposición frontal y con la medalla de doctor. Siempre estuvo vinculado este retrato a la Facultad, primero en el Colegio de Fonseca y, actualmente, en el Salón de Grados de dicho centro (J. M. García Iglesias, 2016, p. 212-214).

Ha de relacionarse la citada firma con la que, en este momento, utiliza Mariano Tito Vázquez quien, posteriormente, será especialmente conocido como Tito Vázquez (J. M. López Vázquez, 1997). Este pintor llega a Compostela en 1889 por lo cual esta obra ha de considerarse entre las primeras aquí realizadas.



JOSÉ MARÍA ANDREY SIERRA —1821-1900—
Decano: 1872-1891
Facultade de Medicina

Ha sido considerado este «vicerrector, decano y pensador de la Medicina», valorándolo como «excelente obstetra, decano responsable y luchador por los intereses de la Facultad de Medicina de Santiago, plenamente entregado a la causa de la mejora de la docencia, a las dotaciones de la misma y a la potenciación de la formación práctica de los alumnos» (E. Jiménez, F. Ponte Hernando y J. González Castroagudín, 2013; A. Franco Grande, 2014, p. 707-711).

Se siguen en este retrato similares pautas a las del que también fuera decano Morales Carballo, con el que coincide en autoría y fecha —M. VAZQUEZ / SANTIAGO / 1900—. Se le presenta, en este caso, con traje oscuro, la medalla de la Universidad y la banda y la gran cruz de la Orden de Isabel la Católica (R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 212-214). Mariano Tito Vázquez muestra su talento a la hora de representar a un personaje recientemente fallecido —decano entre los años 1872 y 1874, y 1875 y 1891—, con una caracterización en su rostro muy acorde con lo que puede verse en alguna fotografía y dibujo que, igualmente, nos lo muestran (E. Jiménez, F. Ponte Hernando y J. González Castroagudín, 2013).



LUIS BLANCO RIVERO —1871-1942—
Decano: 1936-1941
Facultade de Medicina

Cuenta Luis Blanco Rivero —1871-1942—, catedrático de Anatomía Topográfica a partir de 1904 en Santiago y decano entre 1936 y 1941 (X. A. Fraga Vázquez y A. Mato Rodríguez, 1993, p. 37-38; A. Franco Grande, 2014, p. 939-950), con un retrato firmado por Tito Vázquez (J. M. López Vázquez, 1997, p. 103-139), con el que crece esta galería de decanos. Lleva en el pecho la medalla de doctor y también la banda y la Gran Cruz propia de la Real Orden de Isabel la Católica (E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero y S. C. Ariarte, 2010, p. 70-71).

Dada la autoría de esta pintura, se trata de un cuadro hecho en vida del decano en cuestión —¿hacia 1940?— y será, posiblemente, el punto de partida para el que haga Elvira Santiso, en 1942 —el año de su muerte—, para la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (J. M. García Iglesias, 2016, p. 151). Fue alcalde de Santiago entre 1914 y 1917 y rector de la Universidad compostelana entre 1921 y 1930.

En su mandato como rector promovió la suscripción popular que hizo posible incorporar la Biblioteca Lago a la de la Universidad de Santiago (M. V. Pardo Gómez, 1995, p. 482). Desde su condición de alcalde, pronuncia tanto el discurso que rinde homenaje al cardenal Martín de Herrera el último día del 1915, como las invocaciones de la fiesta de la Traslación de ese año y del siguiente (C. Presas Barrosa, 2000, p. 554-556 y 561).

Hay en este cuadro un evidente ánimo de concordancia con los retratos de los dos decanos pintados por el mismo Mariano Tito Vázquez, al iniciar esta serie, lo cual parece suponer la intencionalidad de continuar con aquel proyecto iniciado en el Colegio de Fonseca en el que, por otra parte, había quedado pendiente la realización de varios. Con el ánimo de ir completando el plan, se iba a echar mano de fotografías para ir personificando los sucesivos decanatos. En esa labor bien pudo estar presente, en un primero momento, el propio Tito Vázquez y, posteriormente, Elvira Santiso.



LUÍS RODRÍGUEZ SEOANE —1832-1902—
Decano: 1896-1902
Facultade de Medicina

Era «catedrático de Terapéutica, Materia Médica, Arte de Recetar y Nociones de Hidrología Médica», según indica la portada de su discurso de apertura de curso de 1895-1896, en donde también es citado como «individuo correspondiente de las Reales Academias de Medicina y de la de Bellas Artes de San Fernando» (L. Rodríguez Seoane, 1895). Fue decano entre 1896 y 1902, año en el que fallece.

Mantiene una cierta línea de continuidad con los retratos que Mariano Tito Vázquez había realizado de los decanos Morales Carballo y Andrey Sierra, pudiendo ser también éste de dicho pintor, en una cronología próxima a la de la fecha de su muerte; se incide en mostrarlo con traje oscuro, distinguido, en este caso, con la banda amarilla y blanca propias de la Real Orden de Isabel la Católica y las placas de la Orden de Beneficencia Cruz de tercera clase y de la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica (A. Franco Grande, 2014, p. 1245-1247; R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 215). El tratamiento del rostro, bien particularizado y distinguido por una cierta luminosidad, está en la línea, también, del modo de hacer de Tito Vázquez.

De este decano también hay un buen retrato, obra de Fenollera, de 1895, que fue encargado en su condición de director de la Real Sociedad Económica de Amigos de Santiago de Compostela (J. M. García Iglesias, 2016, p. 136-138).



JESÚS NOVOA LÓPEZ —1840-1911—
Decano: 1902-1906
Facultade de Medicina

Fue catedrático de Higiene Pública y Privada desde 1876 y decano entre 1902 y 1906. Quien lo pintó partió, a la hora de hacerlo, de una fotografía (A. Franco Grande, 2014, p. 1245; R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 216).

Se siguen los criterios de Tito Vázquez, con los que se había configurado esta galería. Ahora es Fernando Martín Marqués quien lo lleva a cabo, en 1923; era profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, cargo que ocupó entre los años 1920 y 1930, y estaba considerado un autor próximo a Tito Vázquez; ambos figuran como firmantes en el Reglamento de la Sociedad de Amigos del Arte de Santiago, constituida en 1928 (A. Fraguas y Fraguas, 1974, p. 6; J. M. García Iglesias, 2016, p. 302).

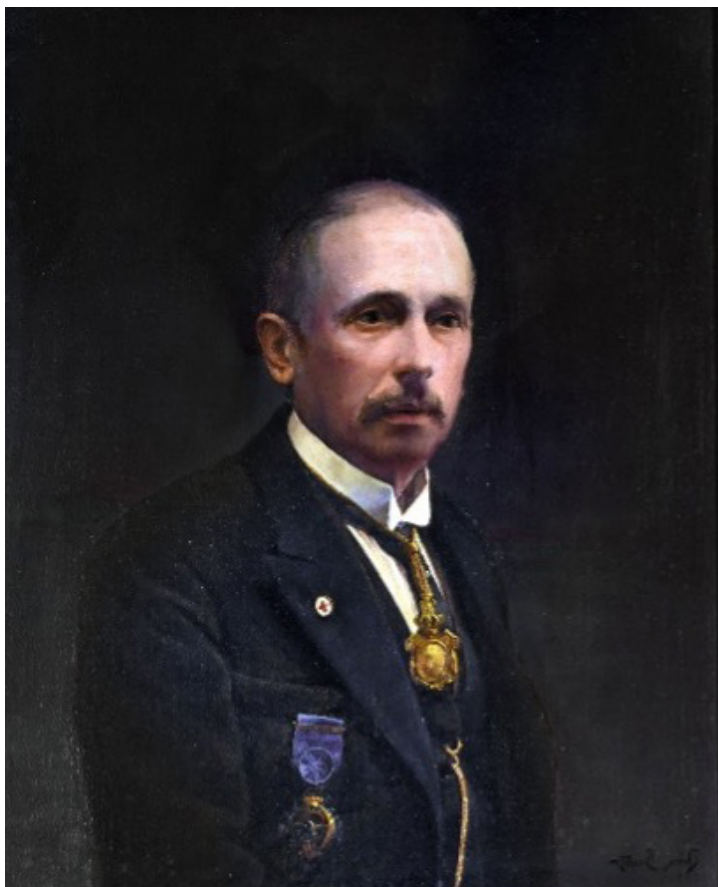
Se mantiene, también aquí, el traje oscuro y el tratamiento de un rostro bien iluminado, con un graduado claroscuro. En la búsqueda de un apreciable realismo, el pintor se detiene a la hora de mostrarnos las lentes y su cadena. Lleva sobre su pecho la medalla de doctor.



**ÁNGEL MARTÍNEZ DE LA RIVA
VILAR —1852-1929—**
Decano: 1907-1921
Facultade de Medicina

Catedrático de Obstetricia y Ginecología en Santiago, en el año 1888, y decano entre 1907 y 1921 (R. Gurriarán, 2006: 265; X. A. Fraga, 2014; A. Franco Grande, 2014, p. 887-896; R. Gurriarán, X. A. Otero Costras y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 216). Es un referente a tener en cuenta en la llamada Escuela Médica Compostelana (R. Baltar Domínguez, 1968).

Este retrato es obra de Fernando Martín Marqués y se data en 1920, por lo cual se hace en tiempos de su decanato aunque, según figura en el ángulo inferior izquierdo, se realiza a partir de una fotografía. Sobre su pecho apenas se distingue la medalla en tanto que el pintor se detiene, con un profundo realismo, en el rostro, equilibradamente iluminado, enfrentándonos a su mirada, un tanto alejada del espectador, y con un tratamiento del cabello especialmente cuidado a la hora de mostrarlo encanecido.



FRANCISCO PIÑEIRO PÉREZ —1864-1951—

Decano: 1921-1931

Facultade de Medicina

Figura como catedrático de Clínica Médica en Santiago en 1894 (A. Franco Grande, 2014, p. 1031-1042; R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 216-217), fue decano entre 1921 y 1931 y un reconocido seguidor de Montero Ríos (R. Gurriarán, 2006, p. 265). Es alcalde de Santiago en 1909, que fue Año Santo Compostelano; pronunció el discurso de la Ofrenda de la Traslación (C. Presas Barrosa, 2000, p. 427).

En lo relativo a los estudios de Medicina, al haber sido alcalde, desempeñó un papel crucial en la puesta en marcha de las obras de la Facultad, en una iniciativa compartida con el rector Cleto Troncoso. En su tiempo de decano se concluyó su edificación (M. Barral Martínez, 2002, p. 37-44).

El retrato es obra de Elvira Santiso y sigue las pautas propias de este fondo de los decanos de Medicina. Se data en 1940 y, además de la medalla de doctor, porta la Cruz de Comendador de la Orden Civil de Alfonso XII y la insignia de honor de la Cruz Roja Española. Cuida esta pintora, seguidora de las formas de Tito Vázquez y de Fenollera, el detalle, tanto en el rostro, al que el seguimiento de una fotografía no impide el conocimiento directo del retratado, como en pormenores tales como la cadena del reloj, sobre su pecho.



ANTONIO NOVO CAMPELO
—1878-1948—
Decano: 1931-1936, 1941-1948
Facultade de Medicina

Antonio Novo Campelo —1878-1948—, nombrado en 1910 catedrático de Terapéutica de la Universidad de Santiago, fue decano entre 1931 y 1936, y 1941 y 1948 (X. A. Fraga Vázquez, 2011; R. Sisto Edreira, 2012; A. Franco Grande, 2014, p. 1170-1184).

Su retrato lleva la firma de Elvira Santiso. Además de la medalla propia de doctor, se opta por mostrar otras distinciones. En este caso, se utiliza la muceta y el bonete con el amarillo propio de Medicina para identificar su figura. Se abre de este modo una forma de presentar los decanos que será más o menos seguida en bastantes casos posteriores (R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 217).

Aparece distinguido como Comendador (Saada) de la Orden de la Medhauia y, a la izquierda de ésta, la de Comendador de Instrucción Pública de Portugal y, al cuello, el collar de Comendador de la Orden de Alfonso X el Sabio.



PEDRO PENA PÉREZ —1889-1975—

*Decano: 1948-1952
Facultade de Medicina*

Es Manuel López Garabal quien en 1970 retrata a Pedro Pena Pérez —1889-1975—, catedrático de Patología General en Santiago a partir de 1928 y decano entre los años 1948 y 1952 (X. A. Fraga Vázquez y A. Mato Domínguez, 1993, p. 246-247; R. Gurriarán, 2006, 158; R. Sisto Edreira, 2013; A. Franco Grande, 2014, p. 1264-1269). Cambia ahora el concepto del retrato decanal ya que es presentado sentado, mostrando sus manos en tres cuartos y orientando el rostro hacia el espectador. La imagen gana en naturalidad por la pose y por la indumentaria: un simple traje. Se opta por un fondo neutro (R. Gurriarán, X. A. Otero Costas y J. M. García Iglesias, 2014; J. M. García Iglesias, 2016, p. 218-219).

GALERÍA DE DECANOS DE DERECHO —1889-1979—

FRANCISCO PUY MUÑOZ Y MILAGROS OTERO PARGA

La Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela es una de las más antiguas de esta institución más de cinco veces centenaria. La fecha de su fundación se remonta al año 1649. Es también una de las más tradicionales, que presume de guardar y custodiar algunos recuerdos y ciertos tesoros, diríamos nosotros, cuyo valor no se puede medir en dinero, sino que, como gran parte de las cosas verdaderamente valiosas, su interés es subjetivo y depende, en gran medida al menos, del afecto que suscite su memoria.

Nos estamos refiriendo por ejemplo a la bandera del Batallón de los Literarios, que enarbolaron los estudiantes de la Universidad de Santiago de Compostela cuando nuestra patria se vio amenazada por la invasión francesa en 1808. Al lado de esta bandera, que hoy se conserva en la sala de juntas de la Facultad de Derecho, custodiándola y rindiéndole a la vez honores militares, se sitúa un cuadro de gran tamaño que representa al marqués de Rivadulla, a la sazón el militar que dirigió el batallón de estudiantes compostelanos.

Conserva también la Facultad numerosos vítores que eran símbolos, en realidad monogramas, de la palabra latina VICTOR —vencedor—, que se inscribía originariamente en los muros de Salamanca cuando un estudiante se doctoraba. Con posterioridad, esta costumbre se extendió a otras universidades, entre ellas la de Santiago de Compostela, cuyos muros, en el actual Rectorado, atesoran muchos de ellos.

También reciben el nombre de vítores ciertas tablas de buen tamaño, en las que se recuerdan los méritos o hazañas de alguna persona viva, en el momento de su creación, que normalmente había tenido relación con la facultad en donde se exhibía su recuerdo.

La Facultad de Derecho compostelana conserva algunos otros cuadros, orlas etc., de valor, pero no es ahora el momento de hablar de ellos. Nos ceñiremos a la galería de decanos, cuyos retratos se conservan en el pasillo que conduce al decanato del centro.

Antes de exponer los nombres de las personas allí retratadas debemos realizar algunas aclaraciones previas. En primer lugar, hay que aceptar que nosotros no somos especialistas en arte, de manera que no analizaremos el valor objetivo de la pintura en sí, ni su tamaño, ni su estilo, ni ningún otro dato técnico. Lo único que nos importa de cada cuadro es su protagonista.

En segundo lugar, conviene explicar que hablaremos de los cuadros que se conservan en la Facultad de Derecho. Son bastantes, pero existen varias fechas en blanco que sugieren la existencia de algún otro decano en medio de esos años, pero cuyo nombre desconocemos.

Y en tercer y último lugar, aclararemos que sólo nos referiremos a los decanos ya fallecidos, pues ese es el encargo que hemos recibido.

Estamos ya casi listos para comenzar, pero antes hay que hacer una última apreciación. Creemos que las personas deben ser recordadas y tratadas con el afecto que merecen. Si esa consideración es válida para cualquier persona, mucho más para aquellas que con mayor o menor acierto trabajaron por el bien común de la Facultad y de la USC en su conjunto. A todas ellas agradecemos su entrega, y una buena manera de hacerlo es, a nuestro juicio, conservar sus retratos en la galería de decanos del centro para que cualquiera que pase por allí sepa que en nuestra facultad hay una tradición que debe ser respetada; que muchas otras personas que «fueron antes», como dice la letra de nuestro himno, el *Gaudeamus igitur*, nos exigen la responsabilidad de continuar su obra, para dejarla a los que vengan después.

El primer decano cuyo retrato se conserva en la Facultad de Derecho fue don Jacobo Gil Villanueva, un importante jurista y político gallego que nació en Santiago de Compostela en 1831 y murió en la misma ciudad del Apóstol en 1906. Fue decano del Colegio de Abogados y rector de la Universidad de Santiago de Compostela. Además, fue nombrado miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

El siguiente decano del que conservamos retrato fue don Salvador Cabeza de León, que nació en Betanzos en 1864 y murió en Santiago en 1934. Fue decano de la Facultad de Derecho entre 1918 y 1934, fecha en la que falleció. Conviene observar que este es el primer caso en que nos encontramos con una pequeña laguna en las fechas de los retratos, ya que Gil Villanueva fue decano hasta 1901 y Cabeza de León comenzó su mandato en 1918. Salvador Cabeza de León fue galleguista, profesor y político, miembro de las juventudes católicas y carlista convencido. También fue amigo de Alfredo Brañas y alcalde de Santiago de Compostela desde 1911 hasta 1914. En 1925 ocupó la presidencia del Seminario de Estudios Galegos. Entre sus obras figura la primera *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*.

En 1934, accedió al decanato de la Facultad de Derecho de la USC don Pedro Isaac Rovira Carreró, que nació en Mugardos en 1870 y murió en Cambados en 1936. Estamos ante un personaje con clara vocación universitaria que dedicó su vida a la academia y a su cátedra de Derecho Penal. Escribió múltiples obras dentro de las que destaca el *Manual de Derecho Penal* que sirvió de libro de texto en la Universidad de Santiago de Compostela durante muchos años. Fue secretario de la Facultad de Derecho en 1911 y decano desde 1934 hasta su muerte en 1936.

Don Carlos Ruiz del Castillo nació en San Sebastián en 1896 y murió en Madrid en 1984. Fue decano de la Facultad de Derecho desde 1939 hasta 1942. Con ello quedan en blanco tres años desde la muerte de Rovira Carreró, durante los cuales desconocemos quien fue decano y desde luego no se conserva retrato alguno en el centro. Fue miembro del Partido Social Popular y diputado provincial de A Coruña durante la dictadura de Primo de Rivera. También fue figura destacada de la Unión Regional de Derechas, miembro del Tribunal de Garantías Constitucionales, rector de la USC y director del Instituto de Estudios de Administración Local. Igualmente fue elegido procurador en Cortes y miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas.

Don Luis Legaz Lacambra nació en Zaragoza en 1906 y murió en Madrid en 1980. Fue decano de la Facultad de Derecho entre 1942 y 1952, y miembro de número de la Academia de Ciencias Morales

y Políticas y de la de Jurisprudencia y Legislación. Se le considera uno de los grandes teóricos del nacionalsindicalismo. Ocupó el cargo de rector de la Universidad de Santiago de Compostela entre 1942 y 1960, y fue procurador en Cortes y director del Instituto de Estudios Políticos.

Don Camilo Barcia Trelles nació en Vegadeo en 1888 y murió en Santiago de Compostela en 1977. Fue decano de la Facultad de Derecho desde 1952 hasta 1959. Ejerció como catedrático de Derecho Internacional en las Universidades de Murcia, Valladolid y Santiago de Compostela. Llegó a ser miembro del Tribunal Internacional de La Haya. Fue condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Don Carlos de Miguel y Alonso nació en Valladolid en 1920 y murió en 2007. Fue decano de la Facultad de Derecho de la USC desde 1959 hasta 1961, y catedrático de Derecho Procesal en las Universidades de La Laguna, Santiago de Compostela, Salamanca y Valladolid. Asimismo, fue el primer presidente de la Comisión Gestora de la Universidad de Santander. En 1960 ocupó los cargos de vicerrector de la Universidad de Santiago de Compostela y secretario general de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. También fue nombrado miembro de la Comisión General de Codificación. Su labor le hizo merecedor de la placa de la Orden de Alfonso X el Sabio.

Don Paulino Pedret Casado nació en Santiago de Compostela en 1899 y murió en la propia ciudad del Apóstol en 1969. Fue decano de la Facultad de Derecho desde 1961 hasta 1965. Se licenció en este mismo centro antes de ser ordenado presbítero en Tui. Posteriormente concluyó su doctorado en Derecho y alcanzó también la licenciatura en Ciencias Históricas. Fue capellán castrense. De regreso a Santiago perteneció al Seminario de Estudios Galegos y al Instituto Padre Sarmiento de Estudios Galegos. Igualmente, fue miembro de número de la Real Academia Galega.

Don Manuel García Garrido es el siguiente decano cuyo retrato figura en la galería de esta Facultad. Nació en Fuente de Cantos, provincia de Badajoz, el 25 de abril de 1928 y murió en Boadilla del Monte, provincia de Madrid, el 14 de enero de 2021. Fue decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela desde 1965 a 1968. Con posterioridad sería también rector de esta misma institución. Estudió Derecho en la Universidad de Sevilla y se especializó en Derecho Romano, en Lovaina y Roma. Entre sus ocupaciones están las de jurista, profesor universitario, escritor y político. También fue procurador en Cortes desde 1968 a 1974 y diputado por la provincia de Badajoz en la legislatura de 1977 a 1979. Su labor como profesor universitario se desarrolló, además de en Santiago de Compostela, en la Universidad de La Laguna, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma. Fue merecedor de la Orden de San Raimundo de Peñafort, de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y de la Gran Cruz del Mérito Civil.

Don Carlos Fernández-Novoa Rodríguez nació en A Estrada en 1930 y murió en la misma localidad gallega en 2015. Fue decano de la Facultad de Derecho de 1968 a 1971. En el momento de su muerte era considerado el mayor experto de España en Propiedad Industrial e Intelectual y ejercía como catedrático emérito de la USC, institución a la que había servido durante años. Fue asesor de la firma PONS de patentes y marcas internacional y presidente de honor del *Máster de Propiedad Industrial e Intelectual* de la Universidad Rey Juan Carlos y la Fundación PONS. Asimismo, era miembro de la Academia de Jurisprudencia y Legislación. Fue galardonado con la Medalla Castelao de la Xunta de

Galicia, el Premio Montero Ríos de Investigación Social y la Cruz Distinguida de San Raimundo de Peñafort.

Don Alfonso Otero Varela nació en Santiago de Compostela en 1925 y murió en la misma ciudad en 2001. Fue decano de la Facultad de Derecho desde 1971 hasta 1975, y catedrático de Historia del Derecho en las Universidades de La Laguna y Santiago de Compostela. Su época de decano fue especialmente significativa para la Facultad pues bajo su mandato se construyó el nuevo edificio del centro que es el que alberga hoy en día los estudios de Derecho. En su juventud fue miembro de la Falange Tradicionalista y de las JONS.

Don José Antonio Souto Paz nació en Pontevedra en 1938 y murió en Madrid en 2017. Fue decano de la Facultad de Derecho desde 1975 hasta 1979. Bajo su mandato se adoptó en el centro la costumbre de hacer retratos de los decanos y colocarlos en lo que se llamó la galería de decanos. Reconstruyó hasta donde se pudo la historia de los decanos de la Facultad de Derecho de la USC y mandó que se realizaran los cuadros precisos. Esa costumbre se mantiene hoy en día, año 2022, y deseamos que se siga guardando. Fue licenciado en Derecho por la Universidad de Santiago de Compostela y amplió estudios en Roma y en Madrid. También ejerció como catedrático de la UNED de Pontevedra, de Santiago de Compostela y de Madrid, y trabajó en la Oficina del Defensor del Pueblo. En el ámbito político militó en la Unión de Centro Democrático (UCD) y bajo esas siglas ganó la alcaldía de Santiago de Compostela en las elecciones municipales de 1979. Posteriormente, y desaparecida la UCD, se integró en el Centro Democrático y Social (CDS) y con estas siglas fue elegido diputado al Congreso por Pontevedra.

Hasta aquí hemos dejado algunas pinceladas, las que consideramos más significativas, sobre las vidas de las personas cuyos retratos figuran en la galería de decanos de la Facultad de Derecho. En el momento de hacerlo advertimos que quedaban dos lagunas. La primera que iba desde 1901 hasta 1918 y la segunda abarcaba los años de la Guerra Civil española, 1936-1939. Pues bien, hemos investigado en el Libro de Actas de Sesiones de Juntas del centro desde 1903 hasta 1923 y hemos podido rellenar una de esas lagunas. Habiendo consultado todo el libro podemos afirmar que al menos desde 1903 y hasta 1918, año de su jubilación, el decano de la Facultad de Derecho de la USC del que no se conserva retrato alguno fue don Ramón Gutiérrez de la Peña y Quiroga, que vivió entre 1843 y 1925. Fue abogado, diputado provincial y senador. Quizá estas actividades explican las faltas de asistencia a algunas Juntas de la Facultad en las que fue sustituido por distintos compañeros como decanos accidentales. En el ámbito académico fue titular de Derecho Eclesiástico y catedrático de Derecho Político y Administrativo en la Universidad de Santiago de Compostela.

Por lo que respecta a los años de la Guerra Civil española, 1936-1939, no se conserva en la Facultad de Derecho el libro de actas de ese período. Consultado también el Archivo Histórico de la Universidad no hemos tenido más suerte. Sí podemos decir que los catedráticos que servían en el centro en aquel período fueron don Ramón Rey Pérez, don Vicente Ozores, don Juan Neira, don Pablo Zamora, don Fernando Rosende Cancela, don Jacobo Gil Villanueva y don Cleto Troncoso Pequeño. Es posible que la Facultad permaneciese cerrada durante ese período o al menos con poca actividad. También es probable que, a falta de decano electo, actuase como decano accidental el más antiguo

de los catedráticos, o incluso que se acudiese al último decano que en este caso fue Gil Villanueva. De todas formas, y como queda dicho, no hemos podido encontrar datos fehacientes sobre este extremo y además no existe retrato alguno en la galería de decanos del centro que es el objeto de este estudio.

Hemos llegado al final. Cuando comenzábamos a escribir estas breves palabras les decíamos que era conveniente mantener la memoria de estos decanos, de estas personas que habían trabajado por la Facultad de Derecho y por la Universidad de Santiago de Compostela. Con el estudio de sus minibiografías, creemos haber probado la grandeza humana, académica y profesional de todos y cada uno de ellos. Si lo hemos conseguido, quedaremos plenamente satisfechos.

RETRATOS. DECANOS DE DERECHO

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Se parte de un retrato de Luis Legaz Lacambra, realizado por María Carrera, hacia 1970, que ha de entenderse como coetáneo del que esta pintora hace, en 1970, de este mismo personaje en su condición de rector. Lo presenta de medio cuerpo, con la muceta propia de Derecho y la medalla de doctor, sobre el pecho.

El traslado de la Facultad de Derecho a un nuevo edificio, en 1978, supuso la creación de una galería de retratos de decanos, todos ellos encargados a Manuel Aramburu, en la que se hicieron, en principio —siguiendo formas semejantes a las del retrato de Legaz Lacambra—, los de Jacobo Gil Villanueva, Pedro Isaac Rovira Carreró, Carlos Ruiz del Castillo, Camilo Barcia Trelles, Carlos de Miguel y Alonso, Paulino Pedret Casado, Manuel García Garrido, Carlos Fernández-Novoa Rodríguez, Alfonso Otero Varela y José Antonio Souto Paz.

Aramburu, en su condición de retratista, plantea la representación de los personajes que le han sido encargados tomando como punto de partida fotografías, ya que tan solo pudieron ser conocidos por el artista los tres últimos decanos.

En el año 2002 se le encargará a Xoán Fernández el retrato de Salvador Cabeza de León, también consonante, en cuanto a forma, con los previos, aunque, como sucede con el María Carrera, respondiendo, en cada caso, a modos distintos de entender la pintura.



JACOBO GIL VILLANUEVA —1831-1906—
Decano: 1889-1901
Facultade de Dereito

El inicio de la constitución de una galería de retratos de decanos, propia de la Facultad de Derecho, coincide con el traslado de la misma al edificio que hoy ocupa (J. M. García Iglesias, 2016, p. 223). El decano de aquel momento le encargó su puesta en marcha al pintor pontevedrés Aramburu (J. M. García Iglesias, 2012, p. 15-38). Se eligieron entonces los nombres de los que iban a contar, en ese tiempo inicial, con un lugar en dicha galería, siendo Jacobo Gil Villanueva, que ocupa el puesto entre 1889 y 1991, el más antiguo de los representados.

Su autor tuvo que tener en cuenta alguna imagen de este catedrático de Derecho Civil como la mostrada en *Coruña Moderna* el 28 de mayo de 1905 o incluso la que nos presenta la lápida que sus alumnos le dedican, encargándosela a Asorey (J. M. García Iglesias, 2016, p. 223). Se opta, en este caso, por una formulación muy sencilla, de medio cuerpo, con la muceta roja de Derecho y la medalla de doctor, buscando el pintor, sobre todo, ser lo más fidedigno posible en el tratamiento del rostro delimitado por un fondo neutro. Fue, también, rector de la USC entre 1890 y 1891, y posteriormente entre 1904 y 1906. El mobiliario de su casa se guarda en la llamada Casa da Troia (A. López Medina, 2021).



SALVADOR CABEZA DE LEÓN

—1864-1934—

Decano: 1920-1928

Facultade de Dereito

Ya siendo decana Milagros Otero Parga, se le encomienda su retrato al pintor Xoán Fernández (C. García Bayón, 2002). Salvador Cabeza de León —1864-1934— fue catedrático de Derecho Internacional —1918-1934— y decano entre 1920 y 1928 (I. López Silva, 2011; E. Conde, 2012). Está datada la pintura en el año 2002. Se parte de una conocida fotografía para caracterizar el personaje, siguiendo, en líneas generales, las directrices mantenidas en los decanos previamente retratados (J. M. García Iglesias, 2016, p. 227-228). También cabe relacionar su imagen con la que muestra el vitor que, sobre este mismo personaje, realizó Xurxo Martiño (J. M. García Iglesias, 2016, p. 307-308; J. M. García Iglesias, 2021, p. 95-96).

La adaptación del retrato a lo que demanda la conveniente homogeneidad de una galería de esta índole, acomoda la representación al medio cuerpo, con la muceta roja de Derecho y la medalla de doctor. También, en este caso, se procura ser lo más fidedigno posible en el tratamiento del rostro, delimitado por un fondo neutro y resaltando el cabello y el bigote blanco con el que se pretende distinguirlo.



PEDRO ISAAC ROVIRA CARRERÓ

—1870-1936—

Decano: 1934-1936

Facultade de Dereito

El retrato del catedrático de Derecho Penal don Pedro Isaac Rovira Carreró —con una carrera plenamente desarrollada en Compostela (M. Otero Parga, 1987; M. Otero Parga, 2006, p. 435; E. Cebreiros, 2021)— fue realizado por el pintor Manuel Aramburu Núñez (J. M. García Iglesias, 2012, p. 15-38) y encargado en el decanato de Souto Paz, al realizarse el cambio de ubicación de esta Facultad (J. M. García Iglesias, 2016, p. 223). Este catedrático de Derecho Penal, tan vinculado a la Universidad compostelana, fue decano entre 1934 y 1936, el año de su muerte.

El retrato atiende a una formulación similar a la iniciada, presumiblemente, en el de Jacobo Gil Villanueva: medio cuerpo, con la muceta roja de Derecho y la medalla de doctor, buscando el pintor, desde la utilización, supuestamente, de una fotografía que lo identifica, ser lo más fidedigno posible en el tratamiento del rostro, delimitado, también aquí, por un fondo neutro.



LUIS LEGAZ LACAMBRA —1906-1980—

Decano: 1942-1952

Facultade de Dereito

Se le reconoce como filósofo del Derecho y catedrático en Santiago y Madrid. Desempeñó importantes cargos públicos y de gobierno universitario. «Hombre de cultura extraordinaria y de arraigada ideología católica, fue discípulo y traductor de Hans Kelsen y miembro destacado de FET y de las JONS» (M. P. Hernando Serra y C. Petit, 2021).

Fue decano entre 1942 y 1952 (F. Marín Castán, 2012). El hecho de que se le encargue a la misma pintora, M. Carrera, responsable del retrato que se le hace al propio personaje como rector (J. M. García Iglesias, 2016, p. 207-208), abunda en la idea de que ambos han sido realizados en un parecido momento. Se representa, en este caso, de medio cuerpo, con la muceta roja de Derecho y la medalla de doctor, con un tratamiento del rostro delimitado, en este caso, igualmente, por un fondo neutro (J. M. García Iglesias, 2016, p. 226).



JOSÉ ANTONIO SOUTO PAZ —1938-1917—
Decano: 1975-1979
Facultade de Dereito

Se doctoró en Derecho Canónico por la Universidad Santo Tomás de Aquino de Roma en 1961 y por la Universidad de Navarra en 1967. Tras su etapa compostelana como catedrático de Derecho Canónico, entre 1972 y 1982, se traslada a la Universidad Nacional de Educación a Distancia, donde está entre 1982 y 1992 —también aquí fue decano— y, más tarde, a la Universidad Complutense. En su estancia compostelana fue decano de la Facultad desde 1975 hasta 1979 y alcalde de Compostela entre 1979 y 1981. Entre 1989 y 1993 fue diputado en el Congreso, en la IV Legislatura, por la provincia de A Coruña (C. Presas Barrosa, 1974, p. 248; J. R. Polo Sabau, 2017, p. 347-352).

Este retrato cierra la serie que, siendo decano, le encarga al pintor pontevedrés Aramburu, quien llevará a cabo diez de ellos, entre otros el del propio Souto Paz. El pintor utiliza fondos de un intenso azul, habituales en su modo de hacer. En todo caso, cada retrato obedece a una serie de condiciones que se siguen luego y que se mantendrán a lo largo de toda la serie, en tiempos siguientes; se muestran en forma de busto, con la muceta roja de Derecho y la medalla de doctor, buscando una aproximación, en el rostro, a la identidad del personaje representado.

GALERÍA DE DECANOS DE FARMACIA —1943-1974—

FRANCISCO DÍAZ-FIERROS

El período que abarca el mandato de esta galería de cuatro decanos pintados por Felipe Criado supone una de las épocas más relevantes de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Santiago de Compostela. Esos 31 años que transcurren desde 1943, cuando don Jaime González Carreró accede al decanato, hasta 1974, en el que don Pablo Sanz Pedrero lo deja para ocupar el puesto de rector, son testigos, posiblemente, de los cambios más radicales que este centro docente experimentó en toda su larga vida universitaria.

La Facultad de Farmacia se crea en el año 1857 como consecuencia del desarrollo de la Ley Moyano, siendo su primer decano provisional don Antonio Casares Rodríguez, farmacéutico y catedrático de Química de Ciencias, que fue sustituido cuatro años después, en 1861, por don Jaime Forn y Segura, como decano efectivo. Desde entonces y hasta 1943, se sucedieron ocho decanos más, incluido el «eterno» don Antonio Eleizegui, que permaneció en el cargo desde 1918 hasta 1941. Terminada la contienda civil y después de un breve decanato de don Taurino Losa España, de 1941 a 1942, es elegido el profesor, recién incorporado al claustro de Fonseca como catedrático de Química Inorgánica Aplicada, don Jaime González Carreró. Eran tiempos muy difíciles, donde el escaso número de profesores se las veía y deseaba para poder impartir una docencia mínimamente correcta a los más de seiscientos alumnos con que contaba la facultad —era la segunda más numerosa de la USC, incluso ligeramente superior a la de Medicina—. Y aunque el Consejo Superior de Investigaciones Científicas acababa de abrir ese mismo año su delegación gallega en Santiago, la investigación científica prácticamente no existía en ninguna facultad.

El cuerpo docente se fue cubriendo progresivamente y, cuando comienza el decanato de don Francisco Bellot Rodríguez, en 1959, se acababa de completar la última cátedra correspondiente al Plan de Estudios de la facultad, con la de Bioquímica, ocupada por don José Antonio Cabezas Fernández del Campo. La investigación científica también empezaba a despuntar y, al amparo de presupuestos cada vez más generosos, derivados de los planes de desarrollo, se constituyeron los primeros equipos de investigación y, con ellos, las salidas al extranjero se ponen en marcha como una práctica habitual en la formación del profesorado universitario.

En la década de los setenta, en el decanato ya de don Pablo Sanz, se producen dos hechos de singular importancia: el traslado en 1971-1972 de la facultad desde las venerables piedras del Colegio de Fonseca al nuevo edificio del Campus Sur, así como un incremento sin precedentes del alumnado que pasa de los 600-700 en que se había estabilizado en las últimas décadas, a los más de 2.000 de 1975. Al mismo tiempo, también, el Plan de Estudios que desde el siglo XIX se había mantenido con un cierto equilibrio entre las diferentes «ramas» que comprendía el saber farmacéutico: Historia

Natural, Química, y Galénica, se decantó claramente, sobre todo a partir del período 1973-1994, hacia una vocación decididamente orientada al estudio, fabricación y dispensación del medicamento.

Se podría decir que la mirada de estos cuatro decanos contempló el paso de una facultad medio familiar, mínimamente investigadora y orientada casi en exclusiva hacia una profesión de perfil muy clásico y tradicional, hacia otra altamente tecnificada en sus estudios, de prestigio internacional en sus trabajos y con una proyección múltiple hacia una sociedad esencialmente urbana y hondamente informatizada. Pero también, con ellos, se dejaron de oír, no sin nostalgia, los ecos de las últimas generaciones de boticarios que habían sido formados bajo los acogedores y tradicionales muros de la antigua sede de Fonseca.

Don Jaime González Carreró nació en Santiago, en 1912, y murió en la misma ciudad del Apóstol en 1986. Fue decano entre los años 1943 y 1958. Licenciado en Farmacia por la USC, en 1931, y doctorado por la Universidad Central en 1935, se formó inicialmente con el profesor don Ricardo Montequi y en diversos laboratorios europeos de París, Aquisgran, Zurich, etc. Fue catedrático de Química Inorgánica —General y Aplicada— y desarrolló sus investigaciones en el campo de la Cosmética Farmacéutica, donde llegó a ser un reputado especialista y uno de los asesores de la importante empresa francesa Vichy. Estudió también problemas relacionados con la química de la silicosis y divulgó aspectos variados de las ciencias farmacéuticas a partir de numerosas conferencias y artículos. Por sus reconocidas cualidades humanas y su largo decanato fue uno de los grandes referentes de la Facultad de Farmacia de estos tiempos.

Don Francisco Bellot Rodríguez nació en Madrid, en 1911, y murió en la propia capital de España en 1983. Fue decano entre 1958 y 1961. Licenciado en Farmacia por la Universidad Central en 1933, se formó en Botánica con el profesor don José Cuatrecasas. En 1944, superado un expediente de depuración, consigue la plaza de catedrático de Botánica de la Facultad de Farmacia de la USC, que desempeña hasta el año 1964, cuando se marcha a la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense. Su labor fue decisiva en la actualización de la Flora Gallega, que tiene en sus trabajos la referencia indispensable para todas las investigaciones que se desarrollaron a continuación. Inició los estudios palinológicos y cultivó diversos campos de la Botánica Farmacéutica, así como otros relacionados por ejemplo con la implantación de prados en Galicia. Durante su mandato de decano se inauguró el Pabellón nuevo de Fonseca.

Don Aniceto Charro Arias nació en Vigo, en 1903, y murió en Santiago de Compostela en 1979. Fue decano entre 1961 y 1971. Se licencia en Farmacia en la USC en 1924 y se doctora en la Universidad Central en 1926, donde había sido llamado por el profesor don José Casares Gil. En 1930 consigue la cátedra de Técnica Física y Análisis Químico de la Facultad de Farmacia de Santiago, completando su formación mediante becas de la Junta para Ampliación de Estudios en diversos laboratorios europeos. Colaboró con el Centro de Estudios Regionales de la USC, con su Instituto Galego de Bromatología, que dirigía, y a partir de 1940-1941, superado un expediente de depuración, puso en marcha importantes equipos de investigación orientados hacia los estudios en Bromatología y Toxicología. La recopilación de materiales farmacéuticos históricos, realizada durante su dilatada vida profesional, fue la base del futuro Museo de Farmacia de Galicia.

Don Pablo Sanz Pedrero nació en Valladolid, en 1921, y murió en la misma ciudad en el año 2004. Fue decano entre 1971 y 1974. Doctor en Farmacia en 1950 y en Ciencias, sección Químicas, en 1963, por la Universidad de Madrid, completó su formación como becario del C.S.I.C. en la Universidad de Uppsala. Fue profesor adjunto de Técnica Física en dicha universidad y en 1964 oposita, con éxito, a la cátedra de Técnica Física y Físico-Química de la Facultad de Farmacia de Santiago, a la que se incorpora un año después. Reorganiza las enseñanzas adscritas a la cátedra y pone en marcha diversos equipos de investigación dedicados sobre todo al estudio e implantación de las técnicas analíticas físico-químicas más novedosas. Como decano activa las gestiones para la culminación y el traslado de las dependencias docentes e investigadoras al nuevo edificio del Campus Sur y da los primeros pasos para la creación de la Escuela de Óptica y Audiometría, que sería inaugurada en 1975, siendo ya rector de la USC, responsabilidad en la que se mantuvo hasta el año 1978.

RETRATOS. DECANOS DE FARMACIA

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

Los cuatro retratos aquí tratados son obra de un mismo pintor, que los realiza en años diferentes entre 1972 y 1976. No siguen el orden de sucesión de decanos sino que el concerniente a Charro Arias se lleva a cabo antes del de Bellot Rodríguez, su antecesor en el cargo; justifica esta circunstancia el hecho de que se hace coincidir el que atañe al profesor Charro con el año de su jubilación y cabe vincularlo, en cierta medida, al homenaje que, por entonces se le hace.

La obra de Felipe Criado nos aproxima, en todos estos retratos, a personajes aún vivos, mostrados en la edad que tienen cuando se llevan a cabo tales pinturas, que son acometidas partiendo de un tipo de composición que tiene ciertos antecedentes en el retrato de Francisco Asorey que hace este mismo pintor. En algún rasgo formal —de manera intencionada o no— hay analogías con el retrato del decano de Medicina Pedro Pena; concretamente, en mostrarlos de forma sedente, próxima y con traje de calle. Es más, esta forma de representación ya la había adoptado Criado en retratos previos: los del doctor Esteban —mi tío—, en 1957 (VV. AA., 2014, p. 167-169).

El hecho de que, a propuesta del decanato —en este caso de Pablo Sanz Pedrero—, el Colegio Oficial de Farmacéuticos de A Coruña asumiese los costes de la realización de estas obras supone, por lo demás, un ejemplo a tener en cuenta: el de unos profesionales, en ejercicio, que se sienten, en cierto modo, deudores y agradecidos con la Facultad en que fueron formados.



JAIME GONZÁLEZ CARRERÓ —1912-1986—

Decano: 1943-1958
Facultade de Farmacia

Felipe Criado, con este retrato de Jaime González Carreró, inicia una galería pictórica dedicada a los decanos de Farmacia. Este compostelano, nacido en 1912, es catedrático de Química Inorgánica Aplicada en la Facultad de Farmacia de la Universidad Santiago, en 1941, con 29 años. Será decano de este centro entre 1943 y 1958 (L. Máiz Eleizegui, 1961, p. 88-90; R. Gurriarán, 2006, p. 431-432, 639; B. Brasa Arias, 2011).

Se data en 1972 y el pintor parte de una serie de recursos utilizados en el retrato que, en 1957, había realizado, de Francisco Asorey, en su taller compostelano, y que llega a la Universidad en 1969 y se convierte en vitor (J. M. García Iglesias, 2016, p. 329-330). En uno y otro son pintados sentados, adoptando una posición ciertamente natural y mostrando un muy realista trabajo del rostro, atendiendo al natural en ambos casos. Las manos, en esta ocasión, aparecen montando una sobre la otra. Hay aquí una mesa con dos libros cerrados, en un primer plano; emula al que muestra a Asorey, en donde se dispone un libro, igualmente cerrado. El decano se sienta en un sillón, con las piernas cruzadas. El que se vista con un simple traje es una cuestión que, poco antes, en 1970, también había propuesto el pintor López Garabal a la hora de retratar a Pedro Pena Pérez para la galería de decanos de la Facultad de Medicina (J. M. García Iglesias, 2016, p. 218).

Se detecta también aquí el conocimiento directo del personaje; tiene en torno a sesenta años —la edad suya por 1974—. A un lado, igualmente que en el retrato de Asorey, abre el espacio a otro claramente diferenciable; si en el que nos muestra al escultor es una vista de Compostela, en este se deja ver un laboratorio con tres personajes de espaldas, una mujer y dos hombres, todos ellos con bata blanca; cabe, quizás, reconocer en ellos a personas muy próximas a él; bien pueden ser «Vicente de la Riva, desde 1941 y, sobre todo, Obdulía Carballido [que], desde 1949, pasaron a ser sus colaboradores. También en esta época estableció relaciones de colaboración con el profesor Bermejo, de la Facultad de Química, que realizó su tesis doctoral bajo su dirección» (F. Díaz-Fierros Viqueira, 2013).

Es un cuadro rico en cromatismo, algo que se ha relacionado, por su intensidad, con el Expresionismo. El Colegio Oficial de Farmacéuticos de A Coruña asumió los costes de su realización.



FRANCISCO BELLOT RODRÍGUEZ —1911-1983—
Decano: 1958-1961
Facultade de Farmacia

Llegó Bellot Rodríguez a la Facultad de Farmacia en 1944 como catedrático de Botánica (R. Álvarez, Barrera, 1981, p. 17-24). A él se debe la consolidación del Jardín Botánico de la Facultad de Farmacia, del que fue nombrado director en 1945 (L. Máiz Eleizegui, 1961, p. 91-96; F. Díaz-Fierros Viqueira, 2014). Dirigió también, en Compostela, en relación con el CSIC, la sección del Instituto Español de Edafología, Ecología y Fisiología Vegetal (R. Gurriarán, 2006, p. 720). Su decanato transcurre entre los años 1958 y 1961 (L. Máiz Eleizegui, 1961, p. 9-11).

En 1964 se traslada a la Universidad Complutense; allí ocupará una cátedra de Fitografía y Geografía Botánica en la Facultad de Ciencias, en su sección de Biología. Además, por entonces, fue nombrado director del Jardín Botánico de Madrid. Es sabido que en «1974 dejó el cargo a petición propia por discrepancias con la reestructuración proyectada en el Jardín, en el que se iba a instalar el Museo de Goya. También entonces dimitió y devolvió las medallas de consejero del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y de Académico de la Real de Farmacia, lo que le supuso su aislamiento hasta su jubilación» (F. Teixidó Gómez, 2011; F. Díaz-Fierros Viqueira, 2014). Parece ser que, entonces, «su conducta cambia bruscamente y, si antes había obtenido distinciones y cargos oficiales, a partir de entonces adopta una actitud beligerante contra los representantes de la ciencia oficial [...] lo que le acarrea un paulatino aislamiento, que sería ya total con su jubilación» (S. Castroviejo, 1983; F. Díaz-Fierros Viqueira, 2014).

El retrato que Felipe Criado hace de Bellot se data en 1975, en un momento, pues, ligeramente posterior al de su dimisión en el Jardín Botánico de Madrid y a ese tiempo debe de corresponder, probablemente, la fotografía de la que hubo de partirse a la hora de captar su rostro, con las gafas ahumadas y dispuesto ligeramente en tres cuartos, dejando ver, mejor, la parte izquierda de su rostro, posición habitual a la hora de fotografiarlo.

El que se disponga en un espacio abierto, con un gran árbol al fondo remite a su formación y dedicación a los jardines botánicos, tanto en Santiago de Compostela como en Madrid. En ese ámbito se muestra con las manos enlazadas en un primer plano y sentado en un sillón, en consonancia con lo ya hecho en los retratos de los decanos González Carreró y Aniceto Charro Arias. Igualmente mantiene el uso de un traje de calle, en esa línea que López Garabal había propuesto en el de Pedro Pena Pérez, para la galería de decanos de la Facultad de Medicina (J. M. García Iglesias, 2016, p. 218).

El Colegio Oficial de Farmacéuticos de A Coruña asumió los costes de su realización.



ANICETO CHARRO ARIAS —1903-1979—
Decano: 1961-1971
Facultade de Farmacia

Se mantiene en este retrato la ubicación sedente en traje de calle. Parece responder, en lo que concierne al modo de presentar a Aniceto Charro, a esa edad de 70 años que cumple en 1973, momento de su jubilación académica. La cátedra de la que se responsabilizó, en un principio, fue la de Técnica Física y de Análisis Químico —1930-1944—, que se transformaría en la de Análisis Químicos y de Bromatología-Toxicología, a partir de 1944 (L. Máiz Eleizegui, 1961, p. 82-84). Fue decano de esta Facultad entre los años 1961 y 1971 (J. Simal Lozano y J. Sanmartín Míguez, 2002; F. Díaz-Fierros Viqueira, 2013). Entre sus logros puede citarse la creación del Instituto de Bromatología, vinculado al Instituto de Estudios Regionales (R. Gurriarán, 2006, p. 418). Tras su jubilación, siguió vinculado a la Facultad hasta octubre de 1978; en esos años finales impartía Historia de la Farmacia y montó un Museo de Farmacia en la propia Facultad. Muere en 1979.

Este cuadro forma parte, de algún modo, del homenaje que, por entonces, se le hace por parte de la Facultad a este profesor al que se le entregan, en cuatro volúmenes, sus publicaciones en tres de ellos, y el cuarto con las tesis doctorales que había dirigido. Bien trabajados el rostro y las manos, con un rigor formal importante, apoya su brazo derecho sobre una mesa de laboratorio, dispuesta a un lado, y en la que puede verse un cajón entreabierto. Encima hay unos folios, un pequeño armario de laboratorio y un microscopio, acorde con esa cátedra de Técnica Física y Análisis Químico de la Facultad de Farmacia de Santiago. Fue «el primer catedrático de la Universidad compostelana del siglo xx, que ganó una cátedra en la institución en la que inicialmente se formó [...]. Su incorporación a la Facultad de Farmacia, en el momento en que se hacía cargo de la Universidad de Santiago el rector Rodríguez Cadarso, sirvió para que un nuevo aliento renovador llegara a estas instituciones, dotando a los laboratorios con nuevo instrumental e instalaciones e introduciendo hábitos de trabajo modernos, en los que el dato experimental y el contraste con la labor que se realizaba en los centros extranjeros pasaban a ser sus principales referentes» (F. Díaz-Fierros Viqueira, 2013).

El microscopio también cabe relacionarlo con el trabajo de sus últimos años como investigador, en el que «los nuevos métodos de análisis instrumental son protagonistas de la mayoría de sus trabajos de investigación. En ese sentido, son significativos los análisis de plaguicidas, que tuvieron una fuerte repercusión en el país como consecuencia del hundimiento en la ría de A Coruña del *Erkowit*, en 1970» (F. Díaz-Fierros Viqueira, 2013).

Completa la composición, al fondo, un encerado, cubierto con fórmulas, alusivo, quizás, a su actividad docente en la que, también, fue figura destacada en esta obra (X. R. Fandiño Veiga). Priman los marrones y los ocres. El Colegio Oficial de Farmacéuticos de A Coruña asumió los costes de su realización.



PABLO SANZ PEDRERO —1921-2004—

Decano: 1971-1974

Facultade de Farmacia

Cuando se hace este retrato, año 1976, Sanz Pedrero era el rector de la Universidad de Santiago, y ya había sido, previamente, decano de la Facultad de Farmacia entre 1971 y 1974. Había llegado a Compostela en 1965, al haber obtenido la cátedra de Técnica Física y Físico-Química Aplicada de dicha Facultad.

Quizás el hecho de que esta pintura se date en 1976 explica que Felipe Criado, más que incidir en su cargo de decano nos lo muestre, en cierto modo, en su condición rectoral. Mantiene, con respecto a los demás retratos de esta misma galería, la disposición sedente, posando las manos sobre las piernas, y en traje de calle; también sigue el modo de presentarnos un rostro que manifiesta un conocimiento del personaje en cuestión, mostrándolo tal como él lo veía e interpretaba en aquel momento, pero cambiando, con respecto a los decanos anteriores, esa forma de ambientar la presencia de los retratados en un contexto de Facultad, como investigadores y como profesores, y nos lo presenta como hombre de gestión. En este sentido, cabe recordar que, entre otras acciones, aun siendo decano, «promovió la creación del Departamento de Investigaciones Químico-Farmacéuticas, constituido en 1972, entre la de Farmacia de la Universidad de Santiago y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del cual fue director» (A. González Bueno, 2011).

En este caso, pues, Criado se enfrenta a un personaje, que es, ante todo, un gestor, aproximando más la figura al espectador; como si quisiese recalcar su personalidad, tan solo hace una sutil referencia a la Farmacia, llevando el color de su camisa hacia el morado que identifica esta línea de estudios. El fondo neutro, de vivos colores, permite observar su rostro en un espacio particularmente iluminado, y otorga a la figura, como suele ser habitual en la obra de Criado, una cierta solidez, propia de la escultura. El Colegio Oficial de Farmacéuticos de A Coruña asumió los costes de su realización.

Esta pintura debió gustar a Sanz Pedrero ya que, poco después, elegiría al mismo pintor para que lo retratase como rector, obra que tiene como antecedente a tener en cuenta esta que, a su vez, tiene un precedente, también de Criado, en otro retrato de 1975, en el que el pintor trata de una forma más compleja el fondo del cuadro, abriéndolo a otros espacios, cuestión a la que ya se renuncia en la versión realizada para la Facultad de Farmacia (VV. AA., 2014, p. 180).

Tras haber sido rector, en 1978, se traslada, por concurso, a la cátedra de Técnicas Instrumentales de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid. Allí permaneció hasta su jubilación, siendo profesor emérito hasta 1994 (M. Domínguez, Carmona, 2005, p. 225-234; J. Miñones Trillo, 2005, 217-223; T. Miras Portugal, 2005, p. 362).

CUATRO PERSONALIDADES DE AYER

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ

Hay cuatro personalidades del ayer que hoy están presentes en la Universidad de Santiago de Compostela, formando parte de su rico patrimonio artístico. Ya sea a través del pincel o con la ayuda del cincel y la gubia, los artistas de Galicia han inmortalizado a ilustres representantes de las artes y las ciencias contemporáneas de la historia del pueblo gallego. Hombres y mujeres, vinculados con la actividad universitaria compostelana, que con su buen hacer se han convertido en iconos y referentes para la comunidad. Por medio del uso de la palabra, la ejecución de las artes o el dominio de los números han posicionado a Galicia en el plano internacional.

En este sentido, si cabe resaltar a una figura femenina, ineludiblemente Rosalía de Castro —Santiago de Compostela, 1837-Padrón, 1885— es la clave. Aunque podrían citarse otras modélicas escritoras más o menos coetáneas, Rosalía de Castro no solo despunta por el mero hecho de ser la mujer que en pleno siglo XIX se revela en su faceta de poeta renovadora del género en la lengua española, suceso por sí meritorio, sino por lograr que la lengua gallega sea reconocida de manera universal, en el denominado Rexurdimento Galego. Dentro de toda esta vorágine de sucesos que revolucionó la literatura española, y como miembro esencial de las agrupaciones literarias finiseculares decimonónicas, sobresale Ramón María del Valle Inclán —Vilanova de Arousa, 1866-Santiago de Compostela, 1936—. El dramaturgo arousano, distinguido entre sus múltiples habilidades de escritor como creador del concepto literario «esperpento», plasmado de manera brillante en sus novelas y obras de teatro, tiene su espacio en la institución académica compostelana. Valle Inclán estudia Derecho en Santiago. Este vínculo con la Universidad también lo tienen Francisco Asorey —Cambados, 1889-Santiago de Compostela, 1961— y Ramón María Aller —Lalín, 1878-1966—. Ambos trabajan como profesores en la citada institución. Instalado en Compostela, Asorey, además de ser docente en la Escuela de Arte Maestro Mateo, fue contratado para la Facultad de Medicina, en su oficio de escultor, para Anatomía. Ramón Aller fue catedrático de Astronomía y a él se debe entre otras cosas, la creación del Observatorio Astronómico —ha. 1943— ubicado en la Residencia de Estudiantes, que actualmente lleva su nombre.

El reconocimiento al trabajo que desarrollaron y el papel que tuvieron para la historia de Galicia se pone de manifiesto en los numerosos premios, homenajes, efemérides; incluso en la creación de fundaciones, museos o centros de estudios que llevan sus nombres; al igual que, dentro del espacio urbano, sucede con las calles, plazas, incluso rutas históricas, que los homenajean. A merced de este contexto de exaltación y recuerdo, se encargan las obras. Para ello se recurre al buen hacer de un grupo de artistas de origen gallego, aunque también se llama a participar en esta tarea a maestros procedentes de otros territorios, asentados en Galicia debido principalmente a la actividad profesional desarrollada. La diversidad de perspectivas y épocas, así como el uso de varios estilos, disciplinas

y técnicas, enriquece la colección de retratos y vítores propiedad de la Universidad. Responden a la solicitud formulada desde los diferentes centros y dependencias de la institución, evidenciando la intención de la misma por engrosar y enriquecer su patrimonio cultural.

Los retratos de estos cuatro personajes, varios de los cuales se realizan de manera póstuma, recopilan toda una serie de datos que son fundamentales para reconocerlos, comprendiendo el entorno en el que se movieron. A través de una serie de datos concretos, Manuel López Garabal —Santiago de Compostela, 1907-1981— representa a Rosalía de Castro en su ciudad natal, reconocible por la Torre de la Berenguela, probablemente tomando como modelo alguna de las fotografías que se conservan de la escritora. La acompañan su pluma, unos papeles y un libro, que no hacen más que ensalzar su profesión y lo que ella supuso dentro del contexto de las Letras Gallegas. No en vano, este retrato es un homenaje al origen de dicha efeméride. Aunque en un espacio menos reconocible, Felipe Criado Martín —Gijón, 1928-Mera, 2013— retrata a Valle Inclán siguiendo patrones fotográficos. Concebido como vítor, en este caso la singularidad de rasgos como la larga barba blanca con remate en pico, sus inconfundibles gafas de forma circular o la elegante pose que lo define como miembro de la hidalguía gallega, permiten identificar al creador de personajes tan excepcionales como el Marqués de Bradomín o el Tirano Banderas. En esta misma línea de exaltación del personaje, mediante el empleo del vítor, se representa al escultor Asorey. En esta ocasión se trata de una adaptación del retrato que Felipe Criado Martín hace del escultor, presentándolo como maestro, en su espacio de trabajo, acompañado de una pequeña escultura, elemento con el que se define su actividad artística. A Francisco Asorey se debe el retrato de Ramón María Aller Ulloa, con la peculiaridad de que para su ejecución póstuma se hace uso de un molde que el mismo Asorey había empleado en el monumento honorífico que su pueblo natal le dedicó.

Ya sea desde la perspectiva de un escultor cuyos códigos remiten a la tradición rodiniana, desde la fuerza expresiva y compositiva de la línea o de los trazos y valor simbólico del color que genera la obra de los pintores, desde el recuerdo a los criterios clásicos y académicos o a la revolución generada por las Vanguardias, todas estas personalidades conservan su identidad y su recuerdo se transfiere a la sociedad del futuro.



ROSALÍA DE CASTRO —1837-1885—
Facultade de Ciencias de Educación e Psicoloxía

Manuel López Garabal ubica a la insigne escritora en el interior de una estancia. Rosalía se representa de pie en un retrato de cuerpo entero. Podemos percibir su sonriente rostro y la relajada postura que dibujan las manos, entrecruzadas en la parte superior de la cómoda de madera, con tres grandes cajones. Sobre ella se aprecia, aunque de manera recortada, la imagen de la Virgen de los Dolores en el interior de un fanal. Sorprende la claridad del espacio, la luz que arranca de la ventana situada en el lado izquierdo de la cámara. Este vano actúa no solo como elemento del eje tridimensional que configura el marco espacial, sino que marca la relación con el lugar concreto, la referencia local en la que se encuentra: Santiago de Compostela. Sabemos que se trata de la ciudad apostólica porque así lo anuncia la indiscutible Torre del Reloj, que asoma con toda su dignidad al otro lado de la ventana.

En el resto de la composición actúan otros elementos como la pared posterior, un lienzo en blanco en el que se apoya el mueble y que además soporta un marco en cuyo interior se representa un paisaje —cuadro dentro del cuadro—. Como complemento final, el suelo define la base espacial, que se remarca por los listeles de noble madera. El tránsito entre el interior y el exterior se refuerza con la presencia de un cortinón y el alféizar sobre el que reposan dos plantas con flor.

La manera de dibujar acusa, en la configuración de la escena, la influencia académica del maestro. Sin embargo, se perciben ciertos aspectos que van más allá de los preceptos puramente clásicos.

Para comenzar, uno de los rasgos que más llaman la atención es el encuadre de la escena, de tal manera que toda la atención se centra en la propia escritora, en su actitud y sonrisa, dejando en un segundo plano la presencia del resto de elementos que actúan, animan y complementan a esta escena. En este sentido, se podría mencionar que la propia representación de la Dolorosa se recorta y cede el protagonismo a la retratada. López Garabal deja claro cuál es el objetivo de su representación, sin renunciar a otros datos importantes en el desarrollo de la acción, como la citada Torre de la Berenguela, de la cual da una rigurosa descripción pictórica. A su vez, crea un paralelismo con el paisaje representado, pues actúa como un segundo cuadro. Otro de los rasgos característicos de esta obra y de su autor es el uso vibrante de los colores y las líneas, la intensidad reflejada en la gama de azules que emplea en el vestido de Rosalía, y que constituye el foco de atención. El empleo de gamas más claras y de rojos contribuye nuevamente a destacar a la escritora, a la vez que ilumina la escena.

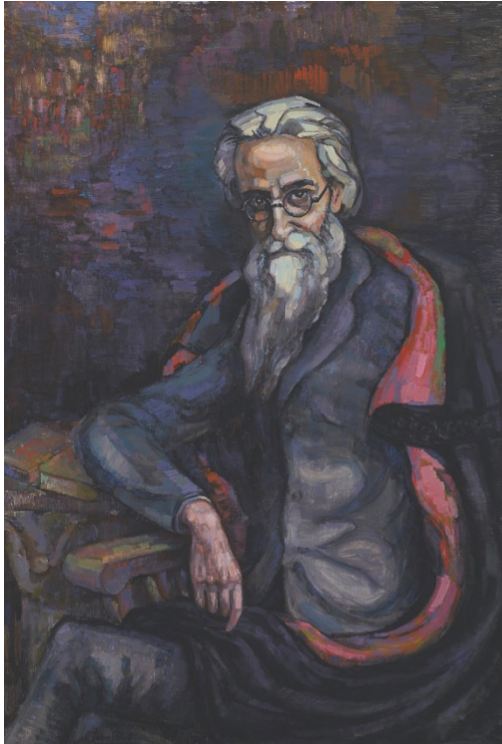
Manuel López Garabal realiza esta obra en una fase avanzada de su carrera artística. Fiel a su peculiar y reconocible estilo, combina la tradición académica en la que se formó, con el magistral empleo del color.

La vida de Manuel López Garabal —1907-1981— transcurrió en Santiago de Compostela, su ciudad natal, donde desarrolla su actividad como artista y profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Su profesión le viene de familia, pues su padre Raimundo López Pol había sido escultor, en tanto que por la parte materna existe un vínculo con el pintor José Garabal Louzao. A ello cabe añadir su matrimonio con la también pintora Concha Vázquez Martínez.

Forma parte, por tanto, de esa saga de artistas compostelanos que permanecieron y vivieron en su ciudad. Es comprensible que su inquietud por la pintura viniera motivada por el entorno en el que se crio. Desarrolla su ingenio desde pequeño, empleando los restos de cartón procedentes del negocio de su madre para dibujar y pintar. Entre sus temas preferidos sobresalen los marineros, especialmente motivados desde su estancia en Vigo, siendo un niño todavía.

Son estos temas y otros tantos relativos a los oficios más tradicionales, acompañados de los retratos de niñas, mujeres y hombres, habituales en su producción artística. A Garabal también le gusta pintar paisajes. Aprende y se relaciona con los mejores artistas de la época: Mariano Tito Vázquez a través de la Real Sociedad Económica en Santiago, y Asorey, Lloréns o Sotomayor en Madrid. En la capital se mueve en los ambientes académicos y artísticos más importantes, Escuela de San Fernando o Círculo de Bellas Artes. En el Museo del Prado aprende de la obra de grandes pintores, como El Greco, Velázquez, Rembrandt o Goya que influirán en su peculiar manera de aplicar el color.

Manuel López Garabal forma parte de ese grupo de artistas que crean su propia identidad. La fuerza expresiva y el sello personal que plasma en sus obras, pero sobre todo el estudio y reflexión que hace de los colores que irradian luminosidad, especialmente los blancos, azules y violetas, así como la manera en la que dibuja con gruesas líneas de color, hacen que su obra y su galería de personajes retratados estén firmados con un sello propio.



RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN —1866-1936—
Facultade de Filoloxía

Felipe Criado presenta al dramaturgo arousano más universal en un retrato tres cuartos, sentado, bajo una imagen habitual, conocida a través de las fotografías. El escritor, con su profunda y crítica mirada detrás de las lentes, mira directamente al público. Se recoge en un momento de actitud relajada, aunque su mirada firme sugiere inquietud, incluso cierto desafío o análisis. La dignidad del personaje se percibe a través de la propia postura corporal, recta, con piernas cruzadas y elegancia en la disposición del brazo derecho que apoya sobre varios libros. Pero también se aprecia en la distinción con la que viste el traje de chaqueta y la capa que se intuye que reposa sobre los hombros.

Más allá de la imagen que elige para Valle Inclán, en una edad avanzada que resulta fácilmente reconocible, interesa el espacio que el artista configura a su alrededor. Aunque Criado Martín también se forma dentro de un espacio académico, desde siempre despuntó por la manera en la que dibuja su obra con el juego del color. Y en este caso, nos encontramos ante la descomposición real de un espacio que solo se sugiere con toques de color, haciendo uso de la técnica de manchas que recuerda a la tradición impresionista. En medio de la maraña de toques de color se destaca la cabeza de Valle Inclán, con larga cabellera y barba en diferentes tonos blancos. Lo mismo sucede con la chaqueta y la capa, pero en este caso empleando los tonos azules y rojos. El uso de la sinuosa línea en determinadas partes, como los cabellos, las barbas y las gafas, contribuye a reforzar la personalidad del escritor de los esperpentos.

Felipe Criado Martín —1928-2013— nació en El Musel-Gijón, pasó su infancia entre Asturias, Cataluña y Santander, y falleció en A Coruña. Se establece en Galicia cuando tiene nueve años, en Ourense y con posterioridad en Compostela, en tiempos de la Posguerra y desde ahí hasta la década

de 1970. Durante esa época de 1940 comienza a desarrollar su interés por la práctica de la pintura, a la par que realiza los estudios de Medicina y Anatomía. Este hecho propicia que junto con Francisco Asorey profundice en cuestiones como el estudio de la anatomía artística, disección y modelado anatómico en escultura —1949-1952—. Su siguiente etapa —1954-1959— vendrá marcada por su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Los años sesenta suponen para el artista su afianzamiento profesional como profesor, primero como catedrático de Dibujo, en Institutos Nacionales de Enseñanza Media, para posteriormente ser designado profesor de término por oposición libre de Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento. En 1963 es designado director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en Santiago de Compostela. En 1966 conseguirá la cátedra de Dibujo del Instituto Eusebio da Guarda, en A Coruña.

En cuanto a su faceta como artista-creador puede decirse que su reconocimiento es internacional, participando en numerosas exposiciones nacionales como Santiago, A Coruña, Vigo o Madrid, e internacionales como Los Ángeles —1973—, San Luis Obispo —1974— o Nueva York —1975—. La importancia de la obra de Felipe Criado se hace evidente por medio del respaldo de numerosos museos e instituciones públicas que la acogen: Museo do Pobo Galego, Pinacoteca da Universidade de Santiago, Pinacoteca de la Academia de Bellas Artes, CGAC, Museo Provincial de Lugo, Parlamento de Galicia o Salomon by Company de Londres. Entre otros méritos destacables, Felipe Criado fue miembro de la Real Academia Galega de Belas Artes. Recibió la Medalla de Plata de la Exposición Trienal de Pintura, Escultura y Grabado de Santiago de Compostela.

Por su trayectoria, Felipe Criado Martín engrosa la lista de artistas contemporáneos que se incluyen dentro de la historia del arte gallego. Es de esos artistas con identidad propia. Los trazos de su obra la identifican con el estilo reconocido tradicionalmente como Expresionismo Neobarroco. El universo Criado Boado lo configuran obras gráciles y alegres. En esta tarea se suman factores como la destreza, conocimientos en composición y modelado, producto de su formación en estudios anatómicos. Esto le permitió desarrollar obra puramente gráfica y pictórica. Óleos y murales, dibujos, acuarelas y técnicas mixtas como el linóleo son algunas de las técnicas que practicó.

En cuanto al empleo de temas, parece evidente su preferencia por los retratos, especialmente femeninos y también paisajes centrados en escenas marítimas. Aunque en su trayectoria artística, coincidiendo que el apogeo de su carrera profesional —años sesenta—, se percibe un primer momento de mayor pesimismo, pronto se aprecia un cambio radical, quizá el más significativo de su obra, con la recreación de un mundo idealizado, repleto de gozos vitales. Detrás de rasgos característicos de su obra como la ingenuidad e inocencia que desprenden sus dibujos, suavizados por el empleo de la curvilínea, así como su gusto por el arte figurativo, se acusa la influencia de artistas maestros en el empleo y estudio de los colores: El Greco, Zuloaga, Benjamín Palencia o Matisse fueron algunos de sus referentes.



FRANCISCO ASOREY —1889-1961—
Facultade de Xeografía e Historia

En este caso, se representa al escultor gallego Francisco Asorey en el interior de una estancia, en postura frontal y tres cuartos, apoyado sobre una mesa. El lugar podría corresponderse con algún espacio de su taller, en el que aparece en su parte posterior una ventana. A través de esta se puede ver un paisaje con algunas arquitecturas de fondo. Como sucede en el retrato de Rosalía, se anuncia la identidad de la ciudad jacobea, con la ayuda del perfil que generan las torres de la catedral compostelana en el último plano. En este caso no solo figura la Berenguela, sino las proyectadas por Casas y Novoa para la fachada Oeste.

A pesar de que no se visualizan instrumentos de trabajo, existen tres elementos que nos dan la pista de su actividad: dos libros que reposan en una mesa y la escultura de un santo que, por el atributo que porta, un tondo que encierra un cordero, podría tratarse de san Juan Bautista. Estos tres objetos lo definen como maestro escultor, ilustrado.

En este caso, el color vuelve a convertirse en protagonista, si bien los espacios todavía son definidos, claros y evidentes, a pesar de que la manera en la que se proyecta acusa el empleo de la perspectiva aberrante, por la cual la caja escénica en la que se desarrolla la acción se vuelca ligeramente hacia el espectador. En consecuencia, el suelo, la mesa y el brazo de la silla parecen romper directamente la barrera entre el marco real y el representado.



RAMÓN MARÍA ALLER —1878-1966—
Colexio de San Xerome

El busto en bronce del catedrático de Astronomía fue un encargo póstumo que parte del modelo diseñado por Francisco Asorey para la escultura que su pueblo le dedicó. En este caso, recurre a un lenguaje puramente naturalista en el que se puede apreciar que la imagen que se toma como punto de partida responde a un Ramón María Aller de avanzada edad, como así lo demuestra no solo la alopecia, sino las arrugas que se consiguen plasmar, las bolsas que sobresalen en las cavidades oculares. El gesto de los ojos, ligeramente cerrados, transmite la idea de cansancio o fatiga. Sin embargo, la mueca perfilada en sus labios, ligeramente apretados o contenidos, sugiere un gesto de alegría, que queda reforzado con la expresión que generan sus pómulos.

De esta manera, a través de la escultura se ofrece una imagen real y amable del matemático, auténtica en su configuración, y por lo tanto objetiva, para transmitir a todos aquellos que no tuvieron ocasión de conocerlo cuál era su verdadera personalidad.

Podría considerarse a Francisco Asorey como uno de los grandes escultores gallegos contemporáneos, precursor y ejemplo para una escuela de artistas que configurarán el cuadro de la práctica escultórica gallega: Falde, Buciños, Acisclo Manzano, Xoán Piñeiro o Ramón Conde forman parte de este grupo.

La carrera profesional de Asorey viene marcada desde su infancia, pues ya entonces le gustaba elaborar pequeñas figuras de santos e imágenes de Cristo en madera, determinando una de sus líneas de trabajo más características y definitorias. Continúa su formación en el ámbito de las artes fuera de Galicia. Además de ser escultor, compagina los encargos que le hacen distintas instituciones civiles y religiosas, con su actividad como docente, destacando su actividad desde 1918 como escultor anatómico en la Facultad de Medicina en Compostela.

En la manera de crear sus esculturas, Asorey revela su admiración hacia los conceptos técnicos y estéticos que desprende la obra de Rodin, que debió de conocer en sus viajes fuera del territorio gallego, en Madrid y Barcelona, en exposiciones, museos y galerías. La concepción de la fuerza expresiva que desprende la materia, la manera en que trabaja sus esculturas, sugiriendo en ocasiones la idea de lo inacabado, o de la figura que nace de la propia materia y que está emergiendo; ese concepto concreto que en último término revela la influencia manierista miguelangelesca, llega a Asorey a través de la obra rodiniana.

En cuanto a las narrativas presentes en la obra de Asorey, si algo cabe reseñar es la aproximación a la tradición popular. Ya sea a través de los santos y la manera en la que los entiende el pueblo, o por medio de otro tipo de personajes que se contextualizan en marcos costumbristas, sus esculturas hablan de escenas fácilmente identificables.

El escultor revoluciona y hace crecer el concepto de «escultura gallega». Es uno de esos artistas que consigue aunar el pasado con su presente, adaptando lo mejor de la tradición local, lo popular o regionalista, la estética local entendida en el marco del Rexurdimento y la exaltación nacional decimonónica —Romanticismo, Pintoresquismo—; con los postulados de las vanguardias emergentes, en especial con las corrientes expresionistas que supo amoldar a su galería de imágenes.

Francisco Asorey fue académico de honor de la Real Academia Galega e das Belas Artes de Nosa Señora do Rosario de A Coruña. Participó en numerosas exposiciones y certámenes artísticos. La obra del escultor es ampliamente reconocida no solo por el elenco de esculturas monumentales que adornan los espacios urbanos gallegos, sino por la cantidad de trabajos, exposiciones y homenajes que se han llevado a cabo en honor a su figura. Son muchos los museos e instituciones públicas, de uno y otro lado del océano Atlántico, que cuentan con obra suya.

2. EL GABINETE DE CURIOSIDADES DE LA USC

COLECCIONAR LO EXÓTICO

ANA PÉREZ VARELA

«**D**etente aquí, viandante curioso, porque aquí verás un mundo en una casa, en un museo: un microcosmos o un compendio de cosas extrañas». Inscripción en la puerta del gabinete de curiosidades de Pierre Borel —1620-1671—.

Curiosidad y coleccionismo

El ser humano ha sentido desde el albor de los tiempos curiosidad por lo extraño, lo exótico y lo lejano, como reflejo de una aspiración inherente a conocer el mundo en su totalidad. Pomian señala la curiosidad como «un deseo y una pasión: un deseo de ver, aprender o poseer lo raro, lo nuevo, lo secreto, o cosas destacadas, en otras palabras, aquellas cosas que tienen una relación especial con la totalidad y por lo tanto proveen formas de conseguirla» (K. Pomian, 1990, p. 58-59). Esta curiosidad tiene mucho que ver con el desarrollo científico impulsado primero —y en círculos reducidos— por el Humanismo, y sobre todo por la Ilustración, pero no es exclusiva de estos contextos, ya que siempre ha existido —no en vano la *Historia del coleccionismo* de Taylor, de 1948, comienza con Ramsés II (ca. 1300 a. C.)— y lo continúa haciendo. Hoy en día seguimos coleccionando objetos materiales, con cierto fetichismo, en un mundo cada vez más virtual y digital, donde el conocimiento, más que nunca, ya no tiene por qué ocupar un «lugar». Quizás tenga que ver ese profundo sentimiento de nostalgia y melancolía de los jóvenes del presente, probablemente las primeras generaciones del siglo anterior, que pensamos que cualquier tiempo pasado fue mejor, y atesoramos en nuestras estanterías los testimonios de la época precrisis en la que se nos prometía el mundo: sorpresas de huevos de chocolate, tazos, *Polly Pockets* o videojuegos de Gameboy. Como interpreta Pearce, las colecciones son la narrativa de una experiencia, ya que los objetos son un tipo de lenguaje material y, como una especie de ficción, las colecciones narran distintos puntos de vista del conocimiento y entendimiento en relación al individuo (S. Pearce, 1995).

Muchos son los historiadores que han trabajado sobre esta cuestión, ya que supone indudablemente el germen de una de las instituciones más importantes y vertebradoras de nuestra disciplina: los museos (P. Eudel, 1885; D. Murray, 1904; J. V. Schlosser, 1988 [1908]; F. H. Taylor, 1948; L. Eccles, 1970; B. J. Balsinger, 1970; M. Rheims, 1981; J. Alsop, 1982; K. Pomian, 1990; R. Schaer, 1993; P. Findlen, 1994; S. Pearce, 1995; L. Daston y K. Park, 2001; A. Bounia, 2004; J. Clifton, 2017, p. 474-486; E. Wetter, 2017; O. Impey y A. MacGregor, 2001 [1985]; y J. Kenseth, 1991).

Queremos destacar especialmente la obra de Blom, documentada y literaria al mismo tiempo, que enfoca la historia del coleccionismo desde la vida y psicología de sus protagonistas, entendiendo

cada colección como un proyecto personal con una vida y espíritu propios (P. Blom, 2013); así como la reciente obra de Fornasiero, Zlatohlávková y Kindl, con abundante bibliografía actualizada, que pese a centrarse en la zona de Bohemia resulta un estudio de gran interés contextual (A. Fornasiero, E. Zlatohlávková y M. Kindl, 2020).

Lógicamente, debemos situar los inicios del coleccionismo en las altas esferas, que podían permitirse acumular objetos por el mero placer de poseerlos y exhibirlos, alimentando y saciando esa curiosidad intrínseca al ser humano. La realeza siempre ha acumulado tesoros y arte como reflejo de su poder, para disfrute personal y para complementar y vestir sus ceremonias áulicas. La religión se ha armado tradicionalmente de piezas de ajuar litúrgico —muchas de ellas con un gran valor artístico y monetario, realizadas en los más ricos materiales, como corresponde a las obras que tienen contacto con la divinidad— y ha sentido especial obsesión por la acumulación de reliquias de santos a las que se les otorgaban poderes taumatúrgicos y milagrosos, coleccionismo que desató fiebres y disputas sin par. Por último, la esfera intelectual —que solía en el Medievo estar ligada también a las cortes o a los monasterios— ha reunido siempre materiales para contribuir al estudio y el conocimiento. Morán Turina y Checa Cremades señalaron que los objetos de estas «colecciones» medievales no se «coleccionaban» sino que se «atesoraban», «ya que el tránsito de la idea de tesoro a la colección es un proceso que se produce con lentitud a lo largo de la Edad Media y culmina en el siglo xvi, cuando se empieza a considerar el valor de las piezas en función de otros nuevos conceptos» (M. Morán Turina y F. Checa Cremades, 1985, p. 17).

La curiosidad científica impulsada por la cultura del Humanismo en el Renacimiento —siglos xv y xvi— trajo como consecuencia lógica la extensión de este afán coleccionista a otras esferas como la burguesa, donde los comerciantes, mercaderes, boticarios o eruditos, comenzaron a interesarse por acumular objetos cada vez más extraños. Tanto los avances en la sistematización del conocimiento científico, como el interés por lo exótico se retroalimentan con las posibilidades de llevarlo a cabo, es decir, con el desarrollo de los viajes y expediciones, el descubrimiento de un nuevo continente y la explosión del comercio y la banca. Los imperios holandés y veneciano, comunicados con todos los confines del mundo conocido, se vieron pronto plagados de multitud de objetos exóticos que despertaron la curiosidad y ganas de saber.

Todo ello estuvo bañado por una nueva concepción de la curiosidad como virtud para avanzar en la comprensión del mundo y por la posesión de bienes mundanos casi despojada del dogma religioso para ser considerada útil y generadora de conocimiento. La oposición de la Iglesia a la curiosidad fue vertebrada por los teóricos religiosos medievales, como san Agustín de Hipona, santo Tomás de Aquino y san Bernardo de Claraval, quienes dejaron claro que la curiosidad, lejos de ser una virtud, se trataba de un vicio preocupado por el universo materialista y caduco, arremetiendo contra aquellos que se preocupaban más de las cosas terrenales que de las celestiales. El hecho de acumular y coleccionar objetos sólo estaba permitido o bien visto en el caso religioso y para las ya mencionadas reliquias, que tenían un sentido y una función muy claros. A partir del siglo xvi, el mundo, cada vez más secularizado y capitalista, necesitaba respuestas y enfoques nuevos a la enorme cantidad de preguntas que el ser humano se estaba haciendo. El coleccionismo pasó a ser una búsqueda de Dios

a través de la contemplación y entendimiento de su creación. Sirva como ejemplo que una de las colecciones más importantes de la época, la del jesuita Athanasius Kircher, que se ubicó en el siglo xvii nada menos que en el Vaticano (L. Daston y K. Park, 2001, p. 305-306).

Los gabinetes de curiosidades

La acumulación de objetos naturales y artificiales, bien fuesen «rarezas autóctonas» o ejemplares llegados de tierras lejanas, con materiales y técnicas ajenas a la Europa de la Edad Moderna, es el germen del gabinete —del latín *gaiola*, habitación pequeña dedicada al estudio o para recibir a las personas de confianza— de curiosidades. También llamados cuartos de maravillas, *wunderkammern* —Sacro Imperio Germánico—, *kunstkammer* —Dinamarca—, *cabinets de curiosités* —Francia— o *wonder chambers* —Reino Unido—, estos surgen en la Italia humanista a partir de los *studiolo*, un habitáculo de la casa o palacio construido para el estudio y la custodia de materiales relacionados con el conocimiento y la curiosidad (L. Daston y K. Park, 2001, p. 30). Las colecciones ya no tienen nada que ver con los *thesaurus* medievales formados por acumulación de riquezas —en muchos casos de múltiples generaciones reales o nobiliarias—, sino que estos gabinetes presentan un sentido claro en el que el propietario se implica para engrandecer su colección comprando ejemplares que tengan una coherencia dentro de ella (L. Daston y K. Park, 2001, p. 74). En ellos se coleccionaban todo tipo de objetos: por un lado, piezas animales, vegetales o minerales, que constitúan una rareza en sí mismas y alimentaban la curiosidad por saber cómo funcionaba la naturaleza, y por otro, elementos exóticos o llamativos, realizados en materiales extraños, con mayor o menor interés artístico o etnográfico, y tenían que ver con cómo funcionaban o habían funcionado las culturas y sociedades.

Estos gabinetes iban desde armarios contruidos expresamente para esta función —cuya taxonomía favorecía la clasificación ordenada de tan variadas colecciones—, hasta amplias habitaciones llenas de vitrinas y cajones. Los armarios de curiosidades crearon una cultura propia y muy arraigada. Sólo en Ámsterdam, entre 1600 y 1740, hay registrados cien de estos espacios, e incluso las casas de muñecas de la época los incluían en miniatura como muebles indispensables de una vivienda noble o aristocrática (P. Blom, 2013, p. 39). En estos espacios se exponían animales —cuernos, huesos, picos, pieles—, fetos y partes humanas deformes, plantas, rocas, cristales, conchas, obras de arte, armas y armaduras, instrumentos científicos y musicales, relojes, joyas y piezas de materiales exquisitos —oro, plata, piedras preciosas—, elementos arqueológicos, fósiles, reliquias religiosas, herramientas, vestiduras y telas, y hasta «cuernos de unicornio», «colas de sirena», «esqueletos de dragón», o sangre de otras criaturas míticas. Además, en muchas ocasiones, hecho apoyado por la historia natural de la época, se atribuían propiedades taumatúrgicas o mágicas a estos materiales, en paralelismo con las reliquias de santos y otro tipo de objetos devocionales (J. V. Schlosser, 1988, p. 24-26).

Los gabinetes más completos se organizaban en cuatro categorías, establecidas por el médico Samuel Quiccheberg —1529-1567— en su tratado *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, de 1565: *Naturalia* —criaturas y objetos del mundo natural de los tres reinos, mineral, animal y

vegetal—, Exotica —plantas y animales exóticos desde una visión europeo-centrista—, Artificialia —elementos arqueológicos, obras de arte, antigüedades, armas, joyas, orfebrería, etc.— y Científica —instrumentos científicos, autómatas, linternas mágicas, octantes y sextantes, compases, brújulas, cronómetros, esferas, etc.—. El propio Quiccheberg estableció estas categorías para el ordenamiento de las colecciones de los gabinetes, a las que llamaba «teatros del universo», y que posibilitaban aprender sobre todas las cosas del mundo (J. Kenseth, 1991, p. 84).

Los gabinetes de curiosidades proliferaron en toda Europa durante la Edad Moderna y el siglo xviii. Pomian indica que el holandés Hubert Goltzius registró a mediados del xvi nada menos que novecientas sesenta y ocho colecciones en los Países Bajos, Alemania, Austria, Suiza, Francia e Italia (K. Pomian, 1990, p. 35). Las profesiones, formación o tendencias e intereses de los propietarios —a menudo farmacéuticos o boticarios, médicos, físicos o matemáticos, viajeros, banqueros, o simplemente filántropos— también determinaron la variedad y orientación de las colecciones, favoreciendo la proliferación en las mismas de algún género concreto de objetos (I. Pérez Pintos y R. Pérez Pintos, 2014, p. 113).

Tradicionalmente se considera el primero el de Oliviero Forza de Treviso en 1335. Italia fue un país que acumuló un gran número de estos fenómenos —caso bien estudiado por Findlen, Thornton, Skeates o Aimi (P. Findlen, 1997; R. Skeates, 2000; y A. Aimi, 2012, p. 155-164)—, desde la generalización de los mencionados *studioli*, entre los que encontramos los de Federico de Montefeltro, Isabel de Este, Francisco I de Medici, o los de las familias Farnesio y Sforza. En el siglo xvi, destacaron los gabinetes de distintas personalidades: el farmacéutico veronés Francesco Calceolari —1522-1609—, el científico boloñés Ulisse Aldrovandi —1522-1605—, el boticario napolitano Ferrante Imperato —1525-1615—, el médico papal y botánico Michele Mercati —1541-1593—, el conde Lodovico Moscardo —1611-1681—, el senador boloñés Fernando Cospi —1606-1686—, el coleccionista milanés y clérigo jesuita Manfredo Settala —1600-1680—, y el célebre cuarto de maravillas del Collegio Romano, llevado a cabo por el famoso jesuita afincado en Roma, Athanasius Kircher —1602-1680—.

En el Sacro Imperio Germánico y los Países Bajos —caso ampliamente estudiado por Schlosser, Kaufmann y Fornasiero, Zlatohlávková y Kindl (J. V. Schlosser, 1988; T. Kaufmann, 1994, p. 137-145; y A. Fornasiero, E. Zlatohlávková y M. Kindl, 2020)—, Federico III de Habsburgo —1452-1486—, su hijo Maximiliano I —1459-1519— y su nieta Margarita de Habsburgo —1480-1530—, también contaron con su gabinete de curiosidades. Rodolfo II de Habsburgo —1552-1612— estableció el suyo en el castillo de Praga. Fernando II de Habsburgo —1578-1637— contó con una extraordinaria Cámara de Arte y Curiosidades en el castillo de Ambras —Innsbruck, Austria—, que todavía se conserva en el mismo emplazamiento. Federico Augusto I —1759-1827—, príncipe elector de Sajonia, transformó las salas de su tesoro en el castillo de la Residencia de Dresde —Alemania—, conocidas como la *Grünes Gewölbe* —Bóveda Verde—, en un museo público. Además, debemos destacar el caso del médico y anticuario Ole Worm —1588-1654— y su *Kunstammer*, creada en 1654 en Copenhague; la colección del boticario Albertus Seba —1665-1736—; o la extraordinaria colección del taxidermista y anatomista neerlandés Frederik Ruysch —1638-1731—, compuesta por un

ingente número de partes de cuerpos de humanos y animales, ejemplificando todo tipo de rarezas y curiosidades.

En Francia —país estudiado por Eudel, Balsinger, Rheims, Pomian o Schaer (P. Eudel, 1885; B. J. Balsinger, 1970; K. Pomian, 1990; y R. Schaer, 1993)—, los monarcas Carlos V —1337-1380—, Francisco I —1494-1547— y Enrique IV —1553-1610— fueron grandes coleccionistas con sus propios gabinetes. Francisco I nombró a André Thevet —1502-1590— su cosmógrafo, y le encargó *Les Singularités de la France Antarctique*, de 1557, a su regreso de Brasil, una descripción de un gran número de plantas, con más de cuarenta grabados. Enrique IV mantuvo el gabinete de Fontainebleau de Francisco I y añadió el del Palacio de las Tullerías. Jean Mocquet —1575-1616— lo nutrió con una gran cantidad de plantas exóticas recogidas en sus viajes. Por su parte, Gastón de Orleáns —1608-1660—, hermano de Luis XIII, coleccionó muchos ejemplares vegetales que legó a Luis XIV —y que fueron recogidos en varios catálogos ilustrados por sus botánicos y pintores de plantas buscados expresamente por el príncipe—, pero también *intaglios*, camafeos, medallas, libros y esculturas. Otros grandes coleccionistas franceses fueron el duque Juan I de Berry —1340-1416—, Louis-Pierre-Maximilien de Béthune, duque de Sully —1685-1761—, y Josefina de Beauharnais —1763-1814—, esposa de Napoleón, quien construyó en el Château de Malmaison un jardín botánico con un enorme invernadero.

En Inglaterra —región bien estudiada por Swann y Arnold (M. Swann, 2001; y K. Arnold, 2006)— se suele citar la importante colección del anticuario Elias Ashmole —1617-1692—, que sirvió de base al Ashmolean Museum de Oxford. Sin embargo, Blom apunta a que debería llamarse en realidad Trasdescant Museum, ya que su mayor parte fue adquirida por Ashmole al hacerse con la colección de los botánicos John Tradescant —1570-1638— y su hijo homónimo —1608-1662—, quienes tuvieron una importancia capital en la implantación en Inglaterra de una ingente cantidad de especies vegetales, además de coleccionar otro tipo de objetos exóticos (P. Blom, 2013, p. 79-82). En tierras inglesas debemos mencionar también las colecciones del naturalista Hans Sloane —1660-1753—, de gran importancia para la creación del Natural History Museum y el British Museum, y la del pintor y grabador Robert Hubert —1733-1808—, comprada por la Royal Society.

También en Rusia existió un gabinete de curiosidades real, la colosal *kunstkamera* del zar Pedro el Grande —1672-1725— en San Petersburgo, nutrida por la compra de las colecciones de los ya mencionados Albertus Seba y Frederik Ruysch. Además, el zar ordenó la obligatoriedad de entregar al Estado, bajo amenaza de castigo en caso de ocultación, todo tipo de fenómenos animales y humanos (I. Pérez Pintos, I. y R. Pérez Pintos, 2014, p. 118). Su obsesión por las curiosidades entró ya en el terreno de lo que se solía denominar humillantemente «circos de fenómenos» —con enanos, gigantes, hermafroditas, mujeres barbudas, etc.—, e incluso se hizo famoso por arrancar dientes y muelas a sus víctimas sin consentimiento para satisfacer su curiosidad (P. Blom, 2013, p. 95-100).

Con respecto a España —resulta imprescindible el estudio de Morán Turina y Checa Cremades (M. Morán Turina y F. Checa Cremades, 1980)—, los monarcas fueron de nuevo los mayores coleccionistas de «rarezas». Felipe II —1527-1598— patrocinó la expedición de Francisco Hernández a Centroamérica en 1570, trayendo éste un gran número de semillas, plantas, libros y grabados que se

almacenaron en El Escorial, donde además el rey llegó a amasar el más vasto conjunto de reliquias de la época (P. Blom, 2013, p. 44-48). Su colección de objetos exóticos, perdida en uno de los incendios del monasterio, se completaba con todo tipo de objetos, como huesos de rinoceronte, ballena y elefante, monedas, mapas, libros, olifantes y cuernos de unicornio. Por su parte, Felipe V —1683-1746— se propuso reunir en la Biblioteca Nacional «las cosas singulares, raras y extraordinarias que se hallan en las Indias y partes remotas, bien sean piedras, minerales, animales o partes de ellos, plantas, frutas y de cualquier otro género que no sea muy común» (G. Fúrlong Cárdiff, 1948, p. 16). El marino Antonio de Ulloa convenció a Fernando VI —1713-1759— para crear en 1752 la Real Casa de la Geografía y Gabinete de Historia Natural, potenciado por Carlos III —1716-1788— con la adquisición de la colección de minerales, rocas y fósiles de Pedro Franco Dávila.

Otras colecciones españolas importantes fueron la de numismática, antigüedades y ciencias naturales del arqueólogo catalán Francesc Martorell i Peña —1822-1878—, la de fósiles del Pleistoceno, del ingeniero valenciano José Rodrigo Botet —1842-1915—, comprada a Enrique de Carles, colector del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, y la formada por la Comisión del Mapa Geológico de España —1873-1910—.

En la historia de nuestro territorio sobresale con luz propia la colección del filántropo gallego Argentino da Rocha Alemparte, cuyo periplo internacional y querencia por las curiosidades lo llevó a reunir una extraordinaria colección de objetos extraños o pertenecientes a personajes históricos y míticos, especialmente de la historia de Galicia. El catálogo de su repertorio deja patente que cualquier objeto meramente curioso o relacionado con un personaje histórico o mítico era susceptible de ser introducido en uno de estos gabinetes, sin apoyarse, como podrán intuir, en ninguna prueba científica o histórica sobre su autenticidad¹.

En estos grabados y cuadros se puede observar la tendencia a llenar todo el espacio de objetos —incluido el techo—, con un orden interno dependiente de las asociaciones o intereses del propietario, siguiendo los criterios generales de los cuatro grandes grupos anteriormente descritos —Naturalia, Exotica, Artificialia y Scientifica—. Estos espacios eran, en definitiva, un intento de reunir una imagen general del mundo, un microcosmos del macrocosmos, una idea presentada por Schlosser (J. V. Schlosser, 1988), y relacionada con «la totalidad» de la que hablaba Pomian (K. Pomian, 1990, p. 58-59). Como tales, las colecciones o armarios de curiosidades estaban perfectamente colocados para ilustrar ese caos macrocósmico y reducirlo en «un golpe de vista» a una visión microcósmica, en una época en la que se pensaba que, en el curso de una vida, el ser humano tenía la capacidad de «aprenderlo todo» (J. Kenseth, 1991, p. 82). Había en ellos un orden encargado de formar una alegoría del mundo animal, vegetal y mineral, de los cuatro continentes y de todo el

¹ Entre sus extravagancias, bien estudiadas por Pérez Pintos y Pérez Pintos (I. Pérez Pintos y R. Pérez Pintos, 2014), encontramos las reliquias de la monja Egeria, el mandil ensangrentado de María Pita, un lunar extirpado a un peregrino por la cirujana Finita Cacheda, las rosas secas de la leyenda de santa Isabel, la falange de un dedo de Inés de Castro, la primera moneda que robó Pepa a Loba, un saco con grasa que sirvió como prueba en el juicio contra el licántropo de Allariz, un dibujo hecho bajo la influencia del ayahuasca, la piedra con la que David mató a Goliat, la escoba «voladora» de María Soliño, o un conjunto de placenta, líquido amniótico y cordón umbilical conservado en formol.

espectro de actividades humanas. Y dentro de esta concepción tiene cabida todo, se combina lo bello con lo feo, lo clásico con lo extravagante, lo erudito con la mera curiosidad, lo digno de veneración y lo nauseabundo (P. Blom, 2013, p. 52-57). Se confirma así la frase de Pierre Borel con la que abríamos el texto, grabada en la puerta de su gabinete: «aquí verás un mundo en una casa, en un museo: un microcosmos».

De las wunderkammern a los museos modernos

Los gabinetes de curiosidades jugaron un papel fundamental en el desarrollo de la ciencia moderna, ya que la reunión de todo tipo de objetos permitió su orden, comparación y estudio. Pronto los poseedores de las colecciones, que en un principio nacieron simplemente con una voluntad acumulativa, con afán de juntar elementos curiosos, se dieron cuenta de que el reunir en un mismo espacio una gran cantidad de elementos relacionados abría las posibilidades del estudio y entendimiento de esas realidades. Es decir, las colecciones comenzaron a ir más allá de la mera apreciación de objetos, para convertirse en una búsqueda de significado, con la esperanza de poder ver una gramática común sólo si se reunían las suficientes palabras de ese idioma (P. Blom, 2013, p. 66), o dicho de otro modo, con cada ejemplar adherido a la colección se llegaba a un mejor entendimiento de la realidad que esa colección representaba, ya fuesen minerales, animales o cachivaches. Además, coleccionar elementos fue el preludio de manipularlos y llevar a cabo ensayos para conocerlos mejor, hecho que se aplicó especialmente a las colecciones de naturaleza científica, que permitían experimentar con minerales, plantas y animales (P. Findlen, 1994, p. 154).

Este hecho se concretó en un género literario aplicado a las colecciones como fue el del catálogo o inventario, que se convirtió en algo casi más importante que la colección en sí, porque la ordenación y descripción escrupulosa en papel de los especímenes de una colección permitió reflexionar sobre el conjunto, no sólo a su poseedor, sino a todo aquel que consultase el catálogo impreso, de fácil difusión, aunque no hubiese podido viajar para ver las colecciones. En palabras de Blom: «Sin un catálogo, todo coleccionista importante ha de temer que su colección se disperse y, con ella, su propio descenso a la oscuridad. Un catálogo no es un apéndice a una colección importante, es su apogeo [...]. Caracterizará la supervivencia de la colección como conjunto, como organismo y como personalidad» (P. Blom, 2013, p. 282-283). Las piezas pueden dispersarse, venderse, perderse..., pero el catálogo será el sempiterno testigo de que una colección concreta llegó a alcanzar una extensión concreta en una fecha concreta. El catálogo es un testimonio de lo conseguido por el coleccionista y permite a todo el que lo lea acceder al conocimiento sistematizado por dicha colección.

La publicación de estos textos, generalmente ilustrados, permitió difundir sus contenidos a los científicos europeos, contribuyendo enormemente al gran avance del estudio de disciplinas como la Biología, la Entomología, la Geología, la Paleontología, etc. Por ejemplo, el boticario y entomólogo Jan Swammerdam —1606-1678— escribió, gracias a la observación y estudio de su colección, una monografía sobre los «bichos sin sangre», los insectos, con el título de *Biblia de la Naturaleza* (P. Blom, 2013, p. 41). Algunos de los catálogos más célebres son los de los gabinetes de Francesco

Calzolari —*Musaeum Franc. Calceolari iun. Veronensis*, Verona, 1612—, Lodovico Moscardo —*Cose piu notabile*, Verona, 1672—, Manfredo Settala —*Museo o Galeria: adunta dal sapere...*, Tortona, 1666—, o la extraordinaria enciclopedia de la colección de Albertus Seba —*Locupletissimi Rerum Naturalium Thesaurus*, 1734-1765—, con cuatro volúmenes y 446 láminas calcográficas de gran tamaño.

A partir del siglo XVIII, este interés por reunir en los gabinetes una representación del macrocosmos se va diluyendo, y las colecciones son cada vez más especializadas y menos heterogéneas (I. Pérez Pintos, I. y R. Pérez Pintos, 2014, p. 117), lo que da lugar a grupos de objetos con características similares o ilustradores de una realidad específica común y, por lo tanto, con el espíritu propio de un museo. Como indica Blom, «las colecciones habían cambiado. De instrumentos de exploración, pasaron a ser instrumentos de conservación [...]. Las grandes colecciones de historia natural e historia del arte que habían evolucionado a partir de los antiguos gabinetes se volvieron, al menos en su tendencia, profundamente conservadoras» (P. Blom, 2013, p. 160-161). Los gabinetes de curiosidades, tan preocupados en sus inicios y apogeo por reunir los ejemplares más extraños, exóticos y anormales, ensanchando cada vez y desafiando los límites de lo conocido, comenzaron a interesarse entonces por reunir y entender lo que el conocimiento ya había controlado, por lo común y corriente. La Ilustración condenó tres aspectos de los gabinetes, o lo que Daston y Park llamaron elocuentemente «the unholy trinity» (L. Daston y K. Park, 2001, p. 334): entusiasmo, superstición e imaginación, por lo que las colecciones, en términos generales, se depuraron de leyendas, elementos fantasiosos o mitológicos y piezas vulgares o de procedencia incierta. La razón vertebró desde entonces la documentación de los elementos y su orden dentro de una colección.

Además, a partir de esta época, los gobernantes de toda Europa, que hasta ese momento habían atesorado la mayoría de las colecciones de las que venimos hablando, decidieron permitir que el pueblo accediese a las mismas. Sirva como ejemplo el Museo del Louvre, abierto tras la revolución de 1789, donde el diplomático Vivant Denon —1747-1825—, convertido en director general de los museos franceses, centró la organización de estos espacios siguiendo las pautas de la cronología, las escuelas nacionales y la evolución de los estilos, fuertemente influenciado por Winckelmann (P. Blom, 2013, p. 149-157). La historia del arte y la cultura visual adquirió, gracias al desarrollo iniciático de la disciplina, una ciencia propia de clasificación y orden².

Prácticamente todos los Museos de Historia Natural, Arqueología y muchos de Historia del Arte que podemos ubicar en ciudades europeas derivan de gabinetes de curiosidades y cámaras de las maravillas de la realeza y burguesía. Algunos de ellos ya los hemos mencionado, y sirvan como ejem-

² En su estudio sobre la Italia del Renacimiento, Findlen llama en todo momento a estas colecciones *museums* (P. Findlen, 1994), aunque en nuestra opinión todavía no encajaban en dicha definición o por lo menos no en la del museo moderno surgido en el siglo XIX. Para nosotros, los gabinetes de curiosidades constituyen el antecedente natural de los museos, templos de conocimiento donde se custodian, conservan y exhiben esos pequeños fragmentos que corresponden a todos los tipos y clasificaciones anteriormente descritos, pero no como mero almacén que satisface una curiosidad personal, sino como organismo vivo y común a la sociedad con otras aspiraciones.

plo el British Museum de Londres, el Museo de Historia Natural de París, el Hermitage de San Petersburgo, el Kunsthistorisches de Viena, o el Ashmolean Museum de Oxford. Incluso en un país tan joven como Estados Unidos, el primer museo responde a esta realidad, y fue el organizado por Charles Willson Peale —1741-1827—, retratista de muchos de los héroes de la revolución de 1776 y coleccionista de las más variadas piezas, entre las que destacaba un mastodonte prehistórico. El propio Peale se autorretrató describiendo la cortina de su museo de curiosidades, invitando al espectador a conocer su colección (P. Blom, 2013, p. 123-130).

En España, la Real Casa de la Geografía y Gabinete de Historia Natural, potenciada por Fernando VI y Carlos III, se unió en 1815 con el Estudio de Mineralogía, el Jardín Botánico y el Laboratorio Químico, configurando el Real Museo de Ciencias Naturales. En 1868 se incorporó el Jardín Zoológico. La mencionada colección de Francesc Martorell i Peña dio lugar al Museo Martorell de Barcelona, en 1878, actualmente Museu de Ciències Naturals; la también susodicha colección de José Rodrigo Botet, donada en 1889 a la ciudad de Valencia, dio origen al Museo Paleontológico, hoy Museo de Ciencias Naturales; y el conjunto de la Comisión del Mapa Geológico de España se convirtió en el Museo Geominero de Madrid.

El Gabinete de Historia Natural / Curiosidades de la Universidad de Santiago

Para hablar del Gabinete de Curiosidades de nuestra Universidad debemos remontarnos a mediados del siglo XIX³ y, por lo tanto, situarnos en la época en la que muchos de los gabinetes mencionados habían llevado a cabo o estaban sumidos en una transición hacia la conformación de museos. Las piezas habían dejado de ser meras curiosidades para convertirse en «objetos científicos» y «objetos artísticos». Los primeros conformaban las colecciones de los gabinetes de las cátedras científicas, y los segundos sirvieron, en su mayor parte, para decorar y ornamentar espacios solemnes.

Paradójicamente, nuestro Gabinete de Curiosidades nació a partir de un primer Gabinete de Historia Natural, que se formó en 1841 como consecuencia de la creación de la cátedra de Historia Natural, ocupada por Antonio Casares. El Gabinete de Historia Natural ha sido exhaustivamente estudiado por Bugallo Rodríguez (A. Bugallo Rodríguez, 1994, p. 85-124; 1995, p. 156-161, 318-323 y 470-475; 1997, p. 229-231; y 2012, p. 85-124), tanto en su creación y configuración como en la importancia que éste tuvo para el estudio de las ciencias. Sin embargo, las piezas que nos ocupan, pertenecientes a esa categoría de «objetos artísticos», son bastante más difíciles de ubicar. Según la investigadora, el Gabinete de Curiosidades apareció como una consecuencia o una sección del Gabinete de Historia Natural, donde tenían cabida «no sólo las colecciones zoológicas y mineralógicas, sino también

³ La Universidad de Santiago se había enfrentado a principios del siglo XIX a una situación complicada, en la que había estado a punto de desaparecer o ser convertida en una universidad de segunda categoría (X. R. Barreiro Fernández, 2003, p. 433-475). En la segunda mitad de la centuria asistimos, por un lado, a su oxigenación institucional, debida a las nuevas generaciones de universitarios que demandaban reformas, que impulsaron el ambiente cultural de la ciudad e hicieron posible, en cierta medida, el caldo de cultivo que sentó las bases del Regionalismo y el Rexurdimento. Por otra parte, la propia ciudad comenzó a impulsar su desarrollo, ya que, desde que había perdido la capitalidad del Reino de Galicia, Santiago entendió que su progreso pasaba por impulsar sus dos pilares identitarios: la Iglesia y la Universidad (M. Barral Martínez, 2005, p. 81; y A. Rosende Valdés, 2013, p. 29-30).

productos elaborados con partes de animales y vegetales, y variados objetos artísticos, siempre realizados con materiales nobles» (A. Bugallo Rodríguez, 1995, p. 93). De esta forma, y aun siendo esencialmente una colección de elementos científicos y naturales como las depuradas a lo largo del siglo XIX, cumplía una de las premisas de los gabinetes de curiosidades originales, el rasgo de ese pasado «curioso», donde cualquier objeto que esté realizado en un material noble es considerado susceptible de coleccionarse y conservarse, incluyendo por lo tanto objetos artísticos o piezas elaboradas con partes animales y vegetales, talladas en hueso, conchas o raíces, o simplemente realizadas con material rico.

Aunque la creación del gabinete data de 1841, bajo el rectorado de Luis Pose —1839-1843—, debió de ser durante los mandatos de Juan José Viñas —1843-1845, 1846-1855 y 1856-1868— cuando recibió el impulso definitivo. Este personaje, de enorme importancia para el desarrollo universitario en el siglo XIX —como demuestra su efigie inmortalizada en el Paraninfo—, fue presidente de la Sociedad Económica⁴ —1858-1859 y 1866-1867— y senador —1877—. Durante su rectorado se crearon el Jardín Botánico y el Laboratorio de Química —estrechamente vinculados al Gabinete de Historia Natural—, y se adquirieron más de mil volúmenes de obras modernas de Ciencias Naturales y Anatomía (J. M. García Iglesias, 2016, p. 125, 204 y 383)⁵. Al principio de su primer mandato, se trasladaron al gabinete los objetos artísticos y naturales que se encontraban en el despacho del bibliotecario mayor, entre los cuales, creemos, debieron estar algunos de los objetos de los que se ocupa este texto. También fue este rector quien insistió ante el Gobierno Central para que se crease la plaza de ayudante del gabinete⁶. Además, Viñas viajó a París en 1856 para comprar instrumental científico para los gabinetes de ciencias, así como colecciones mineralógicas, zoológicas y botánicas (A. Bugallo Rodríguez, 1994, p. 89-96).

Con respecto al contenido del gabinete, entre los elementos naturales destacaron los ejemplares animales, vegetales y materiales adquiridos para el estudio zoológico, botánico y mineralógico, seleccionando especies características de los principales géneros y distintos órdenes de animales, y todo tipo de rocas y cristales pertenecientes a los diversos estratos de la corteza terrestre, que se iban ampliando conforme a los avances metodológicos en el estudio de la Biología, la Geología o la Química de Materiales. Dentro de estas colecciones, se dio especial importancia a adquirir y recolectar especímenes y materiales propios de la flora, fauna y mineralogía gallegas (A. Bugallo Rodríguez, 1997, p. 229-230). A pesar de que hemos examinado varios inventarios de esta época contenidos en

⁴ Esta institución ya había promovido la creación de su propio Gabinete de Historia Natural en las primeras décadas del siglo XIX, además de que su presidente fundador, Antonio Páramo y Somoza, tuvo a finales del XVIII una colección de este tipo, entre las pioneras en Galicia (A. Bugallo Rodríguez, 1995, p. 87-88).

⁵ Se ha señalado que en la visita de Isabel II a la Universidad, donde fue recibida por Viñas como rector, la monarca se sintió impresionada por los Gabinetes de Historia Natural y Física, así como por el Laboratorio de Química (M. Barral Martínez, 2012, p. 137).

⁶ Hemos observado en el Archivo Histórico Universitario de Santiago —en adelante AHUS— el documento, firmado por Viñas, que hace referencia a las obligaciones de este cargo, ocupado por Ángel Casas, también nombrado «disecador» o «maquinista» del Gabinete —AHUS. Obligaciones del ayudante maquinista de los gabinetes y colección de la Universidad (FU, SH199), pieza 15, 1841—.

los libros de visitas⁷, no hemos hallado mención a las piezas de artes suntuarias recogidas en este catálogo, o por lo menos no son identificables debido a sus escuetas descripciones. Tampoco aparecen mencionadas como alhajas decorativas de ninguna sala del rectorado, como sí lo hacen otras piezas de plata no susceptibles de ser consideradas «curiosidades».

Por otro lado, sobresalen las piezas con interés etnográfico o valor artístico, artefactos intervenidos por la mano del hombre realizados con todo tipo de materiales y técnicas. Dentro de esta dimensión de los gabinetes, y como ya hemos adelantado, el criterio más común era la riqueza intrínseca de los materiales empleados, por su coste —oro, plata, piedras preciosas— o valor simbólico —materiales escasos o propios de tierras exóticas—, con una finalidad ostensiva (I. Pérez Pintos y R. Pérez Pintos, 2014, p. 111). Algunos de estos ejemplos son las piedras talladas que hemos encontrado mencionadas en varios inventarios de la sección mineralógica del gabinete, donde pequeños trabajos o tallas en jade, ámbar, cuarzo... son catalogados junto a minerales en bruto y no son tratados realmente como piezas con valor artístico o etnográfico⁸.

La mayoría de estas piezas ya estaba en propiedad de la Universidad cuando se creó el gabinete y fueron ubicadas en esta colección debido a su interés de cualquier tipo —exótico, etnográfico, artístico, preciosista—, pero algunas siguieron llegando una vez creada la colección, procedentes de adquisiciones de la Universidad o donaciones particulares. Por ejemplo, la expedición de la Comisión Científica del Pacífico de 1862, que nutrió de piezas al Museo Nacional de Madrid, también aportó algunos elementos al gabinete compostelano, como muestras mineralógicas, zoológicas y botánicas. Además, desde América siguieron llegando elementos interesantes gracias a los emigrantes gallegos, que constituían piezas de valor etnográfico que ilustraban usos y costumbres ajenos a Europa, con materiales igualmente exóticos y escasos en nuestro territorio.

Con el cambio de siglo y tras las vicisitudes sufridas por la intermitencia de la supresión de la Facultad de Ciencias y las cátedras científicas en Santiago, el gabinete se transformó en el Museo de Historia Natural (A. Bugallo Rodríguez, 1994, p. 114-115), como hemos visto que sucedió con las colecciones de curiosidades mencionadas en toda Europa. Las colecciones naturales del gabinete fueron a parar bien al mencionado museo, bien a los departamentos de ciencias, y las artísticas o etnográficas pasaron a cumplir por lo tanto una función decorativa y ostensiva, especialmente en las estancias del rectorado. Este es el motivo por el que se conservan hoy en día en el Colexio de San Xerome, divididas entre las vitrinas del Salón de Grados y el despacho del rector.

Las piezas

Detengámonos ahora en la colección que nos interesa, que es aquella conformada por los «objetos artísticos». En cuanto a la eboraria, existen varias piezas que demuestran el gusto por este mate-

⁷ AHUS. Libro de visitas ordinarias e inventario (FU A-52), 1831-1854.

⁸ AHUS. Copia del inventario de alhajas del Museo y Gabinete de Historia Natural (FU SH-77), exp. 5, pieza 3, s. d.

rial rico y por el minucioso detallismo que permite su talla. Entre ellas destacan dos bolas de Cantón de origen chino, un popular puzle compuesto por pequeñas esferas superpuestas que se tallan desde un mismo bloque, con una delicada técnica que permite conseguir minuciosos patrones decorativos geométricos y vegetales. También contamos con dos tabaqueras o cajas de rapé, objetos popularizados en la Edad Moderna para portar el polvillo de tabaco para aspirar. Ambos ejemplos están compuestos por placas de marfil delicadamente tallado, montadas sobre esqueleto de plata, y ejemplifican respectivamente el gusto por las iconografías religiosas, en este caso, el episodio veterotestamentario de Ester y Asuero, y en el otro, las escenas de tipo caballeresco y militar, con una estampa de batalla ecuestre. También sobresalen en marfil un delicado vaso con tapa, inspirado en los célebres jarrones de la Villa Médici, y un pequeño relieve ebúrneo, que copia a la Dánae de Tiziano —1553-1554—, ricamente enmarcado.

Con respecto a las artes del metal, destaca una estatua de Anfitrión en bronce, fechada en la época de Carlos V; un mate de plata y calabaza—ejemplo de donación particular proveniente de América, con posterioridad a la creación del gabinete—; una jarra de cobre de caprichosas formas ornamentales, decorada con una dinámica escena del rapto de las Sabinas; o una bandeja de bronce con nueve ágatas malvas de gran tamaño incrustadas. También en forma de bandeja, aunque construida en madera, y con ricas incrustaciones de perlas y nácar, contamos con otra pieza que podría proceder de varias culturas asiáticas —Oriente Próximo, Filipinas, etc.—.

Como materiales ricos, destaca, asimismo, un juego de piezas de cristal de roca —cuarzo incoloro— formado por una bandeja octogonal y una jarra, con decoraciones de bronce y plata en su color, que forman un original cuello con una pequeña máscara de gesto terrorífico, así como un pico vertedero y un asa zoomórficos. Una sencilla bandeja gallonada completa el conjunto de este cristal. Como materiales aún más exóticos, contamos con un pequeño ídolo en ámbar y dos vasos chinos tallados en cuerno de rinoceronte, uno de ellos delicadamente ornamentado con un entrelazado de animales que remata en la cabeza de un dragón. Otra de las piezas más curiosas es una raíz tallada en China, posiblemente de mandrágora, y fechada en la dinastía Qing, del siglo XIX.

Una de las piezas más curiosas y extraordinarias de la colección, por su escasez, es el reloj de bolsillo esmaltado con los retratos de Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos y una infanta. En la exposición de relojes *La Medida del Tiempo* (A. Aranda Huete, 2011), se exhibió un ejemplar similar con retratos de la familia de Felipe IV, que puede estar relacionado con éste en cuanto a su aparato ornamental, y que lo ubican directamente en el círculo cortesano.

En cuanto a piezas que se relacionaron en distintos inventarios pero que no se conservan, el gabinete guardaba, entre otros objetos, tres sepulcros de caoba procedentes de Filipinas con huesos en su interior, un baúl con un juego de pesas, vasijas de arcilla, copas de madera, pedazos de un árbol de Filipinas, doce cigarros de palanca y frutos, también filipinos, una pieza de nácar, dos pinturas de la Trinidad y la Virgen María sobre conchas, una tetera antigua de barro, una partesana de madera con dientes de tiburón, un trozo de madera hundido en la ría de Vigo en 1720 durante la batalla hispano-francesa contra la armada inglesa —y recuperado en 1870—, etc. (A. Bugallo Rodríguez, 1995, p. 158-159). Estas piezas fueron desapareciendo de la colección y actualmente no se conservan.

Conclusiones

Los gabinetes de curiosidades nacieron en Italia a partir de los primeros *studioli* humanistas. En este fenómeno tuvieron mucho que ver el interés innato del ser humano por lo desconocido y lo exótico, y la intención de comprenderlo a partir de la colección de un número cada vez mayor de más elementos que pudiesen dar respuestas a las preguntas que se hacía el ser humano. Los avances en la sistematización del conocimiento, los descubrimientos científicos y los viajes transoceánicos alimentaron la fantasía de un mundo cada vez más despojado de la connotación negativa de la «curiosidad» medieval. Reyes, nobles y aristócratas, pero también una burguesía con cada vez más posibles y profesiones que animaban a ello —farmacéuticos, médicos, físicos, matemáticos, viajeros—, formaron enormes colecciones donde acumularon una ingente cantidad de elementos del mundo natural, animal y mineral, así como máquinas científicas y objetos suntuarios de valor artístico o etnográfico.

Estas colecciones, la creación de catálogos y su estudio exhaustivo tuvieron mucho que ver con el avance de la ciencia moderna y la derivación natural de estos espacios en lo que hoy conocemos como museos, siendo algunos de ellos la base de muchos museos de historia natural y etnográfica de Europa. La creación del Gabinete de Curiosidades de la Universidad de Santiago parte de este contexto de consideración de los gabinetes como apoyo a los estudios científicos, concretamente a la cátedra de Historia Natural creada en 1840. Una parte del que conocemos como Gabinete de Historia Natural de nuestra Universidad se reservó para aquellas piezas que, como en siglos anteriores, habían poblado los gabinetes de curiosidades y que no pertenecían a las grandes colecciones de animales, plantas y minerales, sino a los objetos suntuarios y decorativos.

Creemos que este conjunto, que valoramos en esta exposición, fue llegando a propiedad de la Universidad de forma muy heterogénea a lo largo de los siglos, la mayoría, sospechamos, de regalos y donaciones. Los más de ellos habrían servido pues como decoración de las estancias universitarias y fueron reunidos en 1840 por su valor como objetos propios de un gabinete de curiosidades. También hemos señalado que algunos de ellos, como el mate de plata y calabaza, fueron llegando de donaciones posteriores con la intención de ser incluidos en el gabinete ya creado. A pesar de su variada naturaleza, tipología, materiales y técnicas, lo que estas piezas tienen en común es el gusto por las «rarezas», especialmente el empleo de materiales exóticos y escasos —marfil, cuerno de rinoceronte, raíces de mandrágora—, metales suntuarios —oro, plata y bronce—, piedras y elementos preciosos —águas, nácar, perlas—, o simplemente curiosos, o con una aplicación inusual —calabaza—. Se observa también en este conjunto el interés por las técnicas preciosistas como el esmalte, el repujado de metales, o la talla de marfil y hueso, en especial cuando se aplican en escenas iconográficas o patrones decorativos en miniatura.

En definitiva, todo aquello que «fascinaba» en su momento a los creadores del gabinete fue susceptible de ser reunido, custodiado y exhibido para su estudio. Hoy en día, mientras las piezas han regresado a ser decoración de las estancias universitarias, en concreto del Salón de Grados y el despacho del rector del Colegio de San Xerome, sigue subyaciendo en ellas, especialmente en esta ocasión en la cual las podemos observar en su conjunto, esa fascinación por lo exótico y lo preciosista que inspiró la creación de los gabinetes de curiosidades.



BOLA DE CANTÓN

Siglos xviii-xix

Colexio de San Xerome

Entre los objetos más curiosos del Gabinete de Curiosidades de la Universidad de Santiago de Compostela están dos bolas de cantón ebúrneas de origen chino. Este juego se popularizó enormemente en el siglo xix y principios del xx como un objeto preciosista muy exportado hacia Occidente, especialmente por la belleza de su factura. Tradicionalmente se atribuye el origen de las bolas de cantón a la ciudad portuaria de Cantón —China—, que les da el nombre, urbe conocida por su maestría en la talla del marfil (H. de Morant, 1980, p. 87). Están formadas por varias esferas superpuestas que se mueven independientemente las unas de las otras, en diferentes tamaños y materiales, siendo las

más habituales de madera, pero también las hay de jade, esteatita o, como en este caso, marfil. Se trata de un puzle que consiste en alinear perfectamente las esferas que la forman para que se pueda introducir un palillo de un lado al otro, actividad que resulta muy compleja en ejemplares que llegan a tener hasta treinta y cuarenta esferas superpuestas, por lo que se conoce como el cubo de Rubik chino.

El marfil, la materia que conforma los colmillos de los elefantes, se ha tallado desde la Antigüedad para realizar piezas artísticas, por su brillo, tacto y textura, además de la riqueza intrínseca derivada de su escasez y dificultad de extracción (M. Estella, 1994, p. 435). Podemos relacionar esta pieza con la moda de los *netsuke* japoneses —*ne* (raíz) + *tsuke* (fijar)—, pequeñas esculturas extendidas también a los territorios vecinos, que tienen su origen en el país nipón en el periodo Muromachi —siglo xiv—. A pesar de que los elementos más empleados fueron la madera de boj, el metal, la arcilla, la porcelana, la laca o, como en este caso, el marfil, también se utilizaron dientes y cuernos de otros animales, bambú, jade, ágata, coral y otras piedras ricas.

En las bolas de cantón conservadas que podemos admirar hoy en muchas colecciones, las esferas interiores suelen decorarse con delicados campos de adornos geométricos o minuciosas ornamentaciones vegetales, mientras que en las exteriores es habitual que se despliegue un mayor virtuosismo, llegándose a tallar incluso pequeñas aldeas, paisajes o dragones entrelazados. En este ejemplo, la exterior se decora con un campo de círculos que crean formas floreadas con sus intersecciones, y las interiores, con un patrón de cruces griegas. La otra bola conservada en la colección de la USC, de características similares, está adornada con estilizaciones vegetales de carácter naturalista. Las bolas pueden ir acompañadas de un soporte del mismo material en forma de balaustre alargado que remata en su base con una figura antropomórfica o animal, que no se ha conservado en Santiago en ningún caso.

La técnica para llevar a cabo estas esferas es muy minuciosa y requiere de gran precisión, ya que son talladas en una sola pieza de marfil macizo a la que se realizan agujeros y luego desde éstos, con herramientas en forma de L, se van cortando las esferas interiores para que puedan moverse por sí mismas. Esto explica que fuese la esfera exterior la que podía desplegar una mayor suntuosidad decorativa, ya que el resto se tallaba a través de pequeños agujeros.



CAJA DE RAPÉ O TABAQUERA

Ca. 1700

Colexio de San Xerome

Una pieza a destacar dentro del arte de la eboraria en la colección del Gabinete es una delicada caja de rapé o tabaquera de perfil mixtilíneo decorada con una escena iconográfica tallada, fechada hacia 1700. Las cajas de rapé son pequeños estuches popularizados desde la Edad Moderna en los que se guardaba el polvillo de tabaco para aspirarlo. Las más exquisitas estaban construidas en materiales ricos como oro y plata con engaste de piedras, esmaltes o, en este caso, marfil minuciosamente tallado, en dos placas aplicadas a la caja metálica. Podían estar decoradas con patrones ornamentales o con pequeñas imágenes de episodios bíblicos o cortesanos y, en esta pieza, podemos observar ambas facetas. En el reverso, la superficie mixtilínea se divide en cuarteles ondulantes en torno a un centro alargado y se cubren todos ellos con un trabajo de patrones vegetales *a candelieri* en bajo-relieve.

El anverso, con un relieve mucho más rico desde el punto de vista iconográfico y sobre todo técnico, contiene el episodio veterotestamentario de Ester y Asuero. La historia bíblica se cuenta en el *Libro de Ester*, hija adoptiva de Mardoqueo, casada con el rey persa Asuero, nombre bíblico de

Jerjes I. El momento más interesante de su historia es cuando se presenta ante su marido para revelar su ascendencia judía, para pedirle que, como rey, dejase de perseguir a su pueblo. Consciente de la prohibición de la entrada de mujeres al Salón del Trono y ante el miedo de revelar como su religión aquella que su marido perseguía, la mujer se desmayó (*Libro de Ester*, 15, 9-10). La escena tradicionalmente escogida en la historia del arte para ser representada, por su patetismo y dramatismo, es precisamente el momento del desmayo, que podemos observar en esta tabaquera. No hemos hallado el modelo exacto de esta iconografía, que seguramente estaría copiado de una estampa o grabado. El esquema compositivo, no obstante, es muy similar a la mayoría de obras de arte que lo tratan, tales como las de Rubens —1620—, Gentileschi —1628-1635— o Poussin —1655—. En la parte derecha, el rey Asuero —con tocado turco— se levanta de su trono, señalando con el cetro a su mujer en la izquierda, quien se encuentra desmayada, de rodillas y asistida por dos doncellas. Rodea la escena una serie de personajes sorprendidos, tanto soldados como acompañantes del rey con vestimentas persas. Es de destacar la preocupación por la búsqueda de la perspectiva y la profundidad de campo, con la colocación de una figura en un plano lejano que puede ser Mardoqueo, padre adoptivo de Ester e instigador de la escena, quien no fue admitido en palacio para llevar a cabo dicha protesta. La arquitectura palaciega se concreta en columnas corintias, un arco representando la puerta de entrada y un rico dosel de colgaduras que velaría el trono. La escena está finamente tallada a trépano y en ella se distinguen diferentes niveles de relieve según la profundidad.

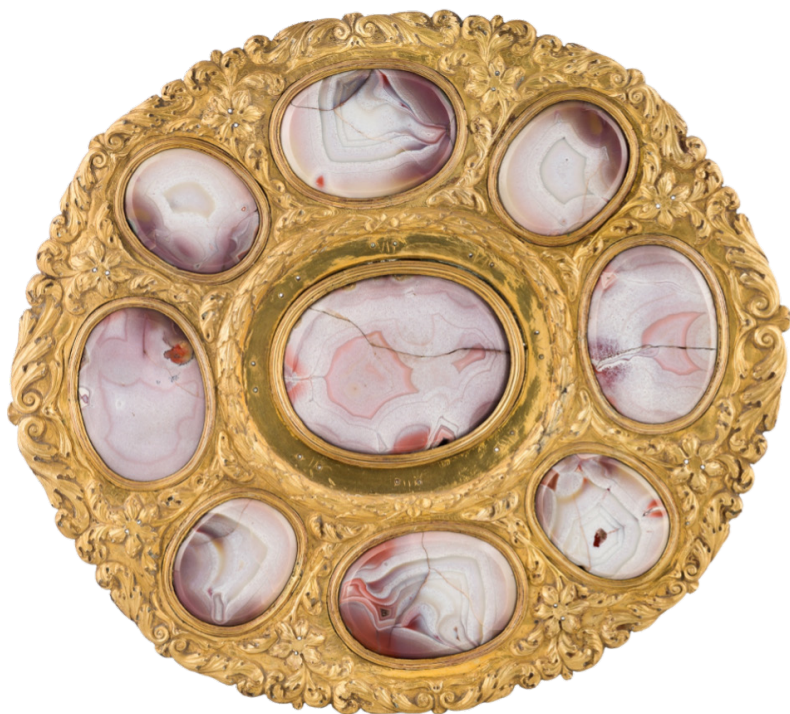
El Gabinete de Curiosidades contaba con otra caja de rapé tallada en marfil, que también se conserva, con un reverso ornamentado con un gran jarrón de flores carnosas en relieve de gran profundidad, y un anverso protagonizado por una escena cortesana de una batalla a caballo ceñida por un marco de hojas. Ambas cajas responden al gusto del Gabinete por los objetos en miniatura tallados finamente en materiales ricos, además de ejemplificar las dos vertientes de iconografía veterotestamentaria, moral y cortesana caballeresca.



VASO CON TAPA
Ca. 1700
Colexio de San Xerome

Este pequeño vaso de marfil con tapa, fechado hacia 1700, es una copia de uno de los jarrones de la Villa Medici. A su vez, estas piezas estaban inspiradas en las cráteras griegas de mármol del siglo I, cuyo mejor ejemplo es el conservado en la Galleria degli Uffizi, proveniente de la misma villa florentina, obra muy copiada en multitud de materiales y con diferentes iconografías y decoraciones. De considerables dimensiones y exquisita calidad, el gran jarrón italiano dispone de un vaso decorado con figuras y un pie en forma de cuello gallonado.

Con respecto al ejemplar compostelano, éste presenta unas medidas reducidas, para ser empleado realmente como vaso pequeño o copa, pero conserva el mismo esquema morfológico. Está constituido por un cuerpo cilíndrico casi troncocónico —frente a los vasos Médici, en forma de campana—, con un pie que imita a los citados jarrones, como un gran cuello gallonado y adornado por cenefas sogueadas, y una tapa decorativa. El cuerpo está cubierto por una serie de amocillos o Cupidos, portando su carcaj de flechas, mientras que la tapa repite cuatro de estas figuras en menores dimensiones y actitud más dinámica, en posturas con los cuerpos en torsión para volverse unos a otros por parejas.



BANDEJA DE BRONCE Y ÁGATAS

Ca. 1650

Colexio de San Xerome

Una de las piezas más llamativas de las conservadas del Gabinete es esta bandeja circular de bronce con incrustación de nueve ágatas de gran tamaño, fechada en la época de Felipe IV —1606-1665—. La pieza pseudocircular se decora en toda su superficie fundida con un motivo serpenteante de entrelazados vegetales. La orilla está formada por hojas en forma de S en curva y contracurva, mientras que el resto se cubre con ramas de hojas en forma de C que rematan en grandes flores hexapétalas. El ágata es un conjunto de variedades microcristalinas del cuarzo o la calcedonia —variedad del cuarzo—, que presenta bandas de colores suaves (C. Woodward, 1990, p. 26-27), en este caso variadas en ondulaciones del blanco al morado, con suaves tonos malvas y rosas. Todas ellas presentan forma ovalada y están engastadas a cabujón, con una superficie aplanada y cuidadosamente pulida. Esta bandeja representa una de las realidades de los gabinetes de curiosidades como es la de las piezas ricas de orfebrería que incluyen piedras preciosas o exóticas, a muchas de las cuales se atribuían propiedades mágicas. En este caso, el bronce no presenta un valor monetario alto, como podría tener una bandeja de plata y oro, pero la rareza de las piedras justifica su interés y exotismo. Su presencia en el Gabinete se argumenta por dos características de estos espacios que están en esta obra cumplidas a la perfección: por un lado, el material noble, exótico y escaso, y por otro, el gusto por las técnicas minuciosas y preciosistas, así como por la decoración de piezas en miniatura.



JARRA DE COBRE
Ca. 1750
Colexio de San Xerome

Al igual que en otras piezas del Gabinete, el interés de ésta no reside en su material metálico —aquí de poco valor ya que se trata de cobre—, sino en su aparato decorativo, en este caso su ornamentación iconográfica. Se trata de una jarra que ha sido en alguna ocasión fechada en torno a 1520, por atribuirse al círculo del célebre orfebre renacentista Benvenuto Cellini —1500-1571—. A pesar de que la inspiración, en cuanto a los modelos ornamentales, se asemeja, la forma nos hace decantarnos más por situarla en el periodo rococó.

Posee un típico pie dieciochesco en tres molduras —la primera, recta y fileteada; la intermedia, convexa; y la tercera, cóncava—, cuerpo pseudo-cilíndrico decorado, cuello con pico vertedero sobresaliente y asa en forma de C. El pie es totalmente liso, mientras que el cuerpo se cubre con el episodio del raptó de las sabinas. Este tema histórico describe el momento en que los romanos, capitaneados por Rómulo, fundador y primer rey de Roma, raptan a las mujeres de Sabinia que habían acudido a la ciudad con sus familias para asistir a las pruebas deportivas organizadas por el propio rey. Según este mito, los romanos raptaron a las sabinas para suplir la carencia de población femenina que arrastraba su ciudad.

Este episodio, ampliamente representado en el arte por su dinamismo y dramatismo, se dispone de modo secuencial en el vaso, donde aparece una serie de mujeres con el pecho descubierto que son violentadas por hombres ataviados con el característico traje militar romano, sobre un fondo decorado en *horror vacui* que se completa con diversos animales como caballos o perros que participan del carácter agitado y movido de la escena. El cuello de la jarra se decora con hojas de acanto, mientras que la parte superior, con un ondulante borde rococó, se ve animada con el asa que adopta la forma de un ángel exento, doblado en C, a modo de mascarón. Tanto en el arranque inferior del asa como en la cabeza del ángel parecen haberse perdido dos piedras engastadas en dos cabujones, que completarían la riqueza de la obra. La jarra responde al gusto de los gabinetes de curiosidades por las piezas de metal minuciosamente fundidas o repujadas con episodios históricos, míticos o bíblicos.



MATE DE PLATA Y CALABAZA

Siglo XVIII

Colexio de San Xerome

Este mate, una de las piezas conservadas del Gabinete, presenta una forma que responde a la llamada de galleta, aplicada a los mates esféricos o de esfera achatada, con o sin asa —en este caso la lleva—, y que se distinguen de los alargados u ovoides, denominados poros. La calabaza se ha tallado minuciosamente con grecas vegetales, mientras que las aplicaciones de plata se han repujado con ramas de grandes hojas que se entrelazan y cruzan. Las patas curvas terminan en cabezas de bestias semejantes a peces, y el asa remata en una pequeña figura de un gallo. La bombilla presenta un fuste o cuello helicoidal en sus tercios superior e intermedio, mientras que el final es liso y termina en la parte ensanchada con perforaciones empleadas como filtro para contener las hojas. La boquilla o pico, así como pequeños anillos vegetales intermedios o algún motivo decorativo del propio mate —varias hojas y un corazón—, están sobredorados, contrastando con la plata en su color.

El mate —del vocablo quechua *mati*, calabaza— es el recipiente tradicional en el que se toma la bebida homónima propia de América del Sur. Se emplea a modo de vaso, vertiéndose en el mismo el agua hirviendo con las hojas de la infusión, que se sorbe a través de una bombilla o pajita. Ambas partes pueden estar realizadas de diversos materiales, siendo los más habituales la madera, el metal, el vidrio o la cerámica, y especialmente la calabaza que le da nombre, como en este caso, que se vacía y sirve para formar el propio recipiente. Del mismo modo, se pueden emplear otros materiales con forma natural de cuenco, tradicionalmente utilizados por las culturas precolombinas, tales como pomelos vaciados o cuernos de animal. Lo habitual es guarnecer ese vaso con un aparato decorativo que suele incluir uno o varios anillos —sobre todo superior e inferior, para hacer la calabaza más resistente—, asas y patas. Esas partes son habitualmente metálicas, siendo los más comunes de plata de baja ley o alpaca. Estos metales también se empleaban para la bombilla y, ocasionalmente, un platito o salvilla.

Esta pieza fue donada entre 1880 y 1890 por Elvira Ares y Parga, una dama ferrolana que también regaló en el mismo lote un huevo de ñandú adornado con borlas de seda (A. Bugallo Rodríguez, 1995, p. 160). Esta donación responde a aquellas que fueron llegando a lo largo de la segunda mitad del XIX expresamente dirigidas al Gabinete de Curiosidades, y que consistían en objetos directamente relacionados con la emigración gallega a América del Sur. El mate, uno de los objetos más representativos de la cultura de aquellas tierras —Argentina, Uruguay, Chile, etc.—, cumple el gusto de este tipo de gabinetes por los objetos exóticos que atienden a un uso particular y que muestran las costumbres y tradiciones de pueblos y culturas lejanas, a la vez que incorpora el interés de estas colecciones por los materiales exóticos y suntuosos, especialmente en combinación.



BANDEJA DE MADERA Y NÁCAR

Siglo xviii

Colexio de San Xerome

Esta bandeja, fechada en el siglo xviii, presenta alma de madera de forma circular y está completamente cubierta de incrustaciones de materiales preciosos. Los adornos siguen una disposición geométrica radial, con un centro formado por una gran piedra de ámbar ceñida de perlas, de la que inician los radios, partidos a su vez por un anillo concéntrico que marca el arranque de la amplia orilla. Todos estos se ornamentan con incrustaciones de pequeñas piedras, y especialmente nácar, constituyendo formas —tiras, trapecios, triángulos—, que otorgan a la pieza un aspecto claramente geométrico.

El nácar, también llamado madreperla, es una sustancia naturalmente presente en el caparazón de algunos moluscos —haliótidos, nautilinos, etc.—, de gran belleza por sus reflejos iridiscentes, similares a los de la perla, material también presente en la bandeja. La obra, que puede estar relacionada con varias culturas asiáticas —Oriente Próximo, Filipinas, etc.—, responde al gusto de los gabinetes de curiosidades por las incrustaciones de materiales preciosos y exóticos.



JARRA DE CRISTAL DE ROCA

Ca. 1650

Colexio de San Xerome

Procedente del Gabinete y fechado en la época de Felipe IV —1604-1665—, se conserva un conjunto de jarra y bandeja de cristal de roca, la denominación con la que se conoce el cuarzo incoloro y transparente (M. T. Ruiz Alcón, 1994, p. 465). La bandeja presenta una forma octogonal, con orilla alta y bastante profundidad, con los nervios subrayados por bronce, que forma también pequeñas patas.

La jarra hace juego con dicha bandeja, combinando también el cristal de roca y los detalles de bronce, aquí con mayor profusión decorativa. El pie de cristal es campaniforme, de formas dieciochescas y decoración incisa. El nudo de transición al cuerpo, formado por dos bocelos y ornamentado por cenefas gallonadas, es de bronce. El cuerpo de la jarra, completamente de cristal, es semiovoide, con una fina decoración en la parte inferior que imita el estriado de una concha —partido por formas acucharadas de venera—, dando una gran importancia a la calidad táctil de la pieza. También se tallan pequeños juncos que otorgan el toque vegetal. Las incisiones de lengua se repiten en la parte superior, donde se acopla el remate, constituido por un esbelto cuello alargado que sirve de base a la tapa formada como una concha de cristal con base de cenefa gallonada de cobre. El cuello se decora con un aplique metálico de una pequeña máscara de expresión terrorífica. A un lado se dispone la gran asa de bronce en forma de S vegetal, en curva y contracurva, retorcida sobre sí misma hasta formar la cabeza de un dragón o ave cubierto de escamas; al otro, el pico vertedero se resuelve también con una forma zoomórfica, como el tronco y cuello curvado del mismo animal, que remata en una cabeza similar. Toda la superficie de esta bestia se cubre con un fino trabajo de aplique decorativo calado que repite las formas vegetales barrocas del asa.

Esta pieza combina el gusto de los gabinetes de curiosidades por la suntuosidad, el detallismo y el trabajo en materiales nobles, como el cobre y el cristal de roca. Este fue muy apreciado en la época de los Austrias; también en Santiago se encuentra otro célebre ejemplo, el conjunto de portapaz, candeleros y cruz, que envió Carlos II, hijo de Felipe IV, a la catedral compostelana a finales del siglo xvii y que todavía se conserva en dicha colección.



RELOJ DE BOLSILLO
Ca. 1645
Colexio de San Xerome

Esta pieza, procedente del Gabinete, es un pequeño reloj de bolsillo de apenas seis centímetros de diámetro, acompañado de una pequeña llave decorada del mismo estilo. Se corresponde con la forma redonda, todavía algo abultada, con aplicación de esmaltes en *champlevé* o pintados, tipología afianzada a lo largo del xvii gracias a la relojería francesa (A. Aranda Huete, 2018, p. 55).

La invención de los relojes de bolsillo data de mediados del siglo xv en Francia, a raíz de que Heilein de Nuremberg sustituyese el motor de pesa por un muelle, permitiendo construir ejemplares mucho más pequeños y livianos. Esto convirtió a los relojes en un objeto útil para las tareas cotidianas, los viajes comerciales e incluso el campo de batalla, y a la vez en una pieza codiciada por el empleo de materiales ricos y técnicas preciosistas (A. Aranda Huete, 2018, p. 54). Su producción en masa y su uso no se popularizó hasta el siglo xviii y, por ello, este ejemplar, fechado en la época de Felipe IV 1604-1665—, resulta extraordinario por su escasez. En la exposición de relojes de la dinastía borbónica, llamada *La Medida del Tiempo* y celebrada en 2011, se exhibió de forma excepcional un reloj anterior con hasta siete retratos en miniatura de la familia de Felipe IV, fechado hacia 1660, que podemos comparar con éste por su tipología, fecha e incluso decoración similares (A. Aranda Huete, 2011). Sobre la procedencia del compostelano, Bugallo Rodríguez apunta a un regalo proveniente directamente de la monarquía (A. Bugallo Rodríguez, 1995, p. 159).

En cada una de sus partes, este reloj ostenta un retrato de miniatura: el de Felipe IV en la tapa, el de su hijo, el príncipe Baltasar Carlos, en el reverso, y el de una infanta en el interior. Teniendo en cuenta que el heredero aparece efigiado como adolescente, podría fecharse poco antes de su

desafortunada muerte en 1646, a los diecisiete años. Su aspecto es similar al que ofrece en el lienzo de Martínez del Mazo conservado en el Museo del Prado, fechado en 1645, y definitivamente mayor que el último cuadro que pintó Velázquez del heredero en 1638, custodiado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Mientras que en la pintura de Mazo la iconografía de su vestimenta es muy similar a la tradicional ropa negra con pulcra golilla blanca de su padre —que efectivamente muestra el rey en este reloj—, en esta pieza presenta un traje de tonalidades verdes y doradas, atravesado por la banda militar carmesí, que otorgan más colorido y riqueza a la pieza. El retrato de Felipe IV no está estrictamente copiado de ningún cuadro de Velázquez, aunque en él subyace la iconografía retratada por el sevillano como la imagen que se popularizó desde la corte. Los más próximos por fecha podrían ser el extraordinario Felipe IV en Fraga —Frick Collection, 1644—, aquí con un aspecto bastante más idealizado y no filtrado por el realismo velazqueño.

Los materiales del reloj son el metal y la porcelana con aplicación de esmalte. La porcelana es un material cerámico cuyo aspecto pulido y brillante favoreció su conjunción con la técnica preciosista de aplicación de esmalte en su superficie. El esmalte es vidrio reducido a polvo, compuesto por plomo y bórax, mezcla a la que se añaden óxidos metálicos: hierro —rojo—, antimonio, plomo y plata —amarillo—, cobalto —azul—, cobre —verde—, etc., y que luego se aplica sobre diversos soportes (M. L. Martín Ansón, 1994, p. 549). Aquí el esmalte se aplica sobre el cincelado conseguido en el metal, con un efecto decorativo colorido y de gran relieve. Toques vivos de azul, verde, rojo y amarillo adquieren gradaciones tonales y se mezclan con filamentos dorados y blancos.

Este pequeño reloj de bolsillo es un objeto tremendamente susceptible de ser ubicado en los gabinetes de curiosidades. En primer lugar, ejemplifica claramente la categoría de *científica* de los mismos, donde se encuadraban aparatos mecánicos, matemáticos, de medición, etc. En segundo término, y aunque en el siglo XIX los relojes portátiles eran comunes, se trataba de un objeto escaso en la época en la que fue construido y, por lo tanto, un ejemplar único por pertenecer a ella. Y en tercer lugar, es una pieza suntuosa, que combina el fino cincelado en metal, la porcelana, la pintura en miniatura y la aplicación de esmalte, técnicas consideradas preciosistas, y especialmente al ser aplicadas a superficies tan pequeñas, que por su propio mérito ya eran a menudo incluidas en dichos gabinetes.



VASO DE CUERNO DE RINOCERONTE

Dinastía Qing. Siglos XVIII-XIX

Colexio de San Xerome

Dos de las piezas más curiosas del Gabinete de Curiosidades son estos vasos realizados en cuerno de rinoceronte, tallados con motivos orgánicos, procedentes de China y contextualizados en el periodo de la dinastía Qing —1644-1912—, concretamente entre los siglos XVIII y XIX. Presenta una forma semiovalada, con un pie plano y una parte sobresaliente para asirlo, la morfología característica de este tipo de piezas. Está decorado con motivos de pulpos serpenteantes que ramifican sus tentáculos entrelazándose con otras partes de animales, como patas con garras o cabezas de ave, conformando un todo con aspecto orgánico, y que culmina en la parte superior del asa con una cabeza de dragón que mira hacia el interior de la copa. A ello contribuyen los adornos de sintéticas espirales de aspecto caligráfico y la forma general nubosa. Sobresale la minuciosidad de los patrones decorativos incisos, por un lado, el fino plumaje de los animales, por otro, una placa mixtilínea también de aspecto de nube sobre un campo de grecas geométricas en el cuerpo, y finalmente, esa misma orla repetida en el borde del vaso.

Este tipo de obras se popularizó en la dinastía Ming —1368-1644—, generando piezas muy codiciadas por la escasez del material, en las que se combinaban técnicas de tallado de otras artes, como las de bambú, madera, metal o jade. Los cuernos de rinoceronte, que fueron empleados como material preciosista, no son en realidad un hueso, sino que están formados por queratina y tienen una dureza distinta, que requiriere también de técnicas de trabajo especiales. Debido a la propia forma del cuerno, la mayoría de estas piezas se tallaron a modo de recipientes, y especialmente vasos o copas para libaciones, como es el caso de las compostelanas.

La presencia de esta pieza en el Gabinete de Curiosidades es una de las más fácilmente explicables, ya que cumple el gusto de estas colecciones por lo raro, lo exótico, los materiales a los que tradicionalmente se les atribuyeron propiedades mágicas y la minuciosa talla en miniatura. Además, este ejemplar en concreto es un cuerno *tongxi*, nombre que reciben aquellos que, una vez seccionados, presentan un tono de marrón más claro en el borde, que se va oscureciendo al negro conforme se avanza al interior, lo que hace esta pieza todavía más rica y exclusiva dentro de su género.

**3. LUIS RODRÍGUEZ DE VIGURI.
CONMEMORANDO CIEN AÑOS DE LA CREACIÓN
DE LAS SECCIONES DE HISTORIA Y QUÍMICA**

LUIS RODRÍGUEZ DE VIGURI. CONMEMORANDO CIEN AÑOS DE LA CREACIÓN DE LAS SECCIONES DE HISTORIA Y QUÍMICA

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

El vitor como exponente de honra universitaria

Ya desde los primeros tiempos de la puesta en marcha del Colegio de Fonseca se debió de honrar a personajes de relieve que tuvieron relación con él mediante un vitor; aún se conservan en la fachada principal, hacia el lado sur, restos de uno antiguo del que puede verse en caracteres de gran formato parte de un nombre.

Se hace de tal modo mención a alguien concreto a quien se quiere reconocer, ya que esa es la finalidad de las aclamaciones, siguiéndose en este sentido por la manera de pintar los caracteres en rojo, formas semejantes a las utilizadas entre otras instituciones por la Universidad de Salamanca, en la que esta costumbre va a tener una honda y perseverante tradición.

Pero la factura de vítores se iba a plasmar a partir del primer tercio del siglo XIX en obras pictóricas en las que se conjugan el reconocimiento a un determinado personaje a través de una imagen, de cariz alegórico, y una leyenda con el testimonio de sus méritos personales. Se conservan tres entre los que guardó el Colegio de Santiago Alfeo, el Mayor de Fonseca: los de Benito Ramón Hermida, Manuel Pardo Ribadeneira y Jacobo María de Parga y Puga, citados por orden de antigüedad.



LUIS RODRÍGUEZ DE VIGURI —1881-1945—
Facultade de Xeografía e Historia

Un vitor para Luis Rodríguez de Viguri

Luis Rodríguez de Viguri nació en Santiago —1881-1945—. Cursó la licenciatura de Derecho en la USC y se doctoró en Madrid. Su vitor presenta tres partes. En la superior hay un frontón en el que puede verse una balanza, una espada, un cetro y un libro abierto, alusivos al Derecho, todo ello

significando a la Justicia. Abajo, a los lados, hay dos cariátides, la de la derecha lleva un cetro, a relacionar con el dios Mercurio, alusivo a las labores al cuerpo diplomático al que pertenece; entre ambas se muestra un retrato del personaje. Un epígrafe alusivo a Viguri, cubre la zona inferior. Es obra de Fernando Martín Marqués, de 1923.

En 1907 ingresa en el Cuerpo Diplomático y en el Jurídico Militar. Fue diputado en Cortes por Lugo, formando parte del Partido Conservador, en 1918. También lo fue, por la misma circunscripción, en las legislaturas de 1919, 1920, 1923 y 1933 (X. R. Barreiro Fernández). Entre sus cargos cabe citar los de subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, en 1921; subsecretario de Fomento, en 1922; ministro de Fomento, en 1922; ministro de Economía Nacional, en 1930 (A. Couceiro Freijomil, p. 236-237; P. Pascual, p. 185; J. Varela Ortega, p. 364-365). Firma algunas publicaciones (L. Rodríguez de Viguri, 1901; L. Rodríguez de Viguri, 1924). Contó con la distinción de ser canónigo honorario de la catedral de Lugo (ABC, 30 de enero de 1936, p. 25; R. Gurriarán, p. 399).

En la parte central se dispone, en forma de busto, un retrato del personaje, partiendo de alguna fotografía suya de ese tiempo. Aparece enmarcado por un mosaico. El epígrafe que cubre la zona baja dice así: AL EXCMO. SR D. / LUIS RODRIGUEZ DE VIGURI / NATURAL E HIJO PREDILECTO DE SANTIAGO / SUBSECRETARIO DEL MINISTERIO DE FOMENTO / EN EL AÑO 1922 OBTUVO LA CREACIÓN DE LA / SECCIÓN DE HISTORIA DE ESTA FACULTAD / MINISTRO EN 1923.

Estamos ante una obra realizada por el pintor Fernando Martín Marqués quien la firma en 1923; acomete, por lo tanto, esta labor después de haber pintado el vitor de Carracido, con el que éste tiene claras concordancias.

El reconocimiento que se le tiene a este personaje en Compostela se guarda en la memoria de una placa de mármol, firmada por Eiroa —también sita en este mismo piso—, que se engalana, en su parte superior, con el distintivo del vitor y en la que se dice: AL EXCMO. SR. / D. LUIS R. DE VIGURI / CREADOR / HACE CINCUENTA AÑOS / DE LA SECCIÓN DE HISTORIA / DE ESTA FACULTAD / 1922-1972.

La creación de las secciones de Historia y Química

El hecho de que se creasen, en paralelo, las secciones de Historia y Química, con el apoyo de Luis Rodríguez de Viguri, conllevó que la Universidad de Santiago, en la que había tres facultades —Medicina, Derecho y Farmacia—, completase su cuadro de estudios con otras dos —Filosofía y Letras, por una parte, y Ciencias, por otra—, suponiendo ese año 1922, un momento de cambio, positivo, en el devenir de esta institución universitaria.





LA SACRISTÍA

ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO: UN RECTOR EN EL MOMENTO OPORTUNO

RAMÓN VILLARES PAZ

En la figura del rector Alejandro Rodríguez Cadarso confluyen varios rasgos que lo convierten en un quijón esencial de la historia de la Universidad de Santiago de Compostela y también de Galicia entera, pese a haber sido truncada su vida con cuarenta y siete años de edad. Nacido en la villa de Noia en el mes de agosto de 1887, en el seno de una familia de profesionales liberales, militares, eclesiásticos y dirigentes políticos locales y provinciales, ingresó en las aulas universitarias en el curso 1903-1904, apenas cumplidos los dieciséis años, para cursar la carrera de Medicina. Desde sus primeros pasos en las aulas universitarias destaca como estudiante brillante y muy vocacional. A los dos meses de llegar a Compostela ya había obtenido la condición de alumno interno por oposición, en la cátedra de Anatomía Descriptiva, logrando la licenciatura en junio de 1908, poco antes de cumplir los veintiún años de edad.

Aquí comenzaría una carrera académica que, andado el tiempo, también tendría importantes responsabilidades políticas y universitarias. Murió en un accidente de tráfico en Lubián —Zamora—, en diciembre de 1933, cuando se dirigía en automóvil a Madrid para presidir un tribunal de oposición a la cátedra de Anatomía, a la que concursaba su discípulo Francisco Bacariza, también fallecido en el accidente. Era entonces rector universitario y seguía siendo diputado en las Cortes republicanas, después de pertenecer a las Cortes constituyentes de la II República, como miembro del grupo parlamentario de la *Minoría Gallega*, formada por hasta dieciséis diputados de diversa procedencia, republicana y galleguista, que actuaron mancomunados en aquella asamblea política.

En el momento de su muerte, el rector Cadarso era aún una persona joven, de quien se podían esperar muchas obras y éxitos en la ciencia médica y en la gestión pública. Porque su biografía fue la propia de una persona precoz que supera rápidamente las etapas vitales de un *cursus honorum* repleto de logros y que, a pesar de ser corta, destacó en el contexto de su familia y, desde luego, entre sus discípulos. Auxiliar interino en 1911 y numerario en 1913, consigue la condición de catedrático de Técnica Anatómica en la Facultad Provincial de Medicina de Sevilla, en abril de 1916 y, pocos meses después, logra su traslado a la Minerva compostelana para ocupar la misma cátedra en la que había sido alumno interno desde 1903, ahora con el título de Anatomía Descriptiva y Embriología. Permaneció hasta el día de su muerte en este puesto, donde pudo continuar la labor de predecesores como Maximino Teijeiro o Luis Blanco Rivero —ambos también rectores de la Universidad de Santiago de Compostela— y logró agrandar la fama de la Escuela Anatómica compostelana con discípulos como el malogrado Francisco Bacariza, Gumersindo Sánchez-Guisande o Ángel Jorge Echeverri que, tiempo después, también seguiría los pasos del maestro como rector de la Universidad compostelana.

Aunque el perfil biográfico de Cadarso debe centrarse en su ejecutoria como dirigente universitario, unos meses como vicerrector y casi cuatro años completos como rector, existe una biografía anterior de la que es preciso dar alguna noticia. La más relevante es que Rodríguez Cadarso aprendió, desde niño, no sólo la pasión por el estudio y por la investigación, sino también por el arte de la política, en la que participaron intensamente muchos de sus antepasados, por vía paterna y, sobre todo, por la materna hasta el punto de que el «cadarsismo» dio nombre a un bando político local, como sucedería con frecuencia en la España de los tiempos de Alfonso XIII, donde en cada distrito electoral había una red familiar que actuaba localmente pero conectada con un «primate» o dirigente político de la «gran política» en la capital del Estado. En este caso, la familia Cadarso estuvo vinculada a la línea de Antonio Maura, enfrentada a los liberales de Moret y, a veces, de Montero Ríos, como ocurría en tantos pueblos gallegos. Pensemos en el ejemplo bien conocido del vecino Rianxo, donde la familia de Alfonso Castela militaba en el bando del maurismo contra el de Viturro y de los Gasset.

En este contexto familiar y local fue donde el futuro rector Cadarso aprendió a hacer política, sin que esta experiencia lo alejase de la vocación médica y universitaria. Con todo, formó parte de la política local compostelana, siendo teniente de alcalde en 1922, esbozando de este modo una trayectoria política muy común en la Compostela de aquella altura, que comenzaba en el Concello, continuaba en la Universidad y desembocaba en las Cortes españolas. Pero en el caso de Rodríguez Cadarso, la política no formó parte central de su biografía, pese a ser elegido diputado en las elecciones de junio de 1931 en las listas de la ORGA, por la provincia de A Coruña. Su centro de atención fue la política universitaria, a la que llegó como vicerrector a finales de 1929 y ya como rector en la primavera de 1930.

La llegada de Cadarso a este cargo fue en sí misma un buen indicador de las esperanzas puestas en una figura ya muy conocida en la ciudad, con intensos contactos externos, sobre todo en Francia y Portugal, y que tuvo en los estudiantes universitarios, altamente politizados a través de las movilizaciones de la Federación Universitaria Escolar (FUE), un apoyo decisivo tanto para ser rector en 1930 como para su revalidación en el puesto en 1931, después de la proclamación de la II República. En esencia, la gestión de Cadarso representa lo mejor de lo que Xesús Bal y Gay llamaría la generación escolar de 1925, que tuvo entre otros méritos el de luchar contra la imagen —y actitud— «troyana» de la universidad que aún mantenían muchos de sus profesores y también numerosos estudiantes.

Frente a los estereotipos creados por Pérez Lugín en *La Casa de la Troya*, en 1915, aquella generación, apoyada por los catedráticos más jóvenes llegados a Compostela en los años veinte —en especial, a los nuevos estudios de Historia y de Química—, encontró en Cadarso el liderazgo que precisaba y la persona que representaba los aires de modernidad para la enseñanza, la investigación y la gestión de la Universidad. La textura sociológica del estudiantado universitario estaba cambiando, dejando de ser la propia de «hidalgos de aldea» que llegaban a las aulas con «largas barbas» —según evocaría Otero Pedrayo— para ser hijos de la clase media popular y urbana, con familia en la emigración americana y entre los que ya se notaba la presencia de la mujer que, como diría una viñeta de Carlos Maside, era raro que hubiera una que llevara «pelo largo». Era un modo de decir que había llegado a Compostela la moda de la mujer *flapper*, tan común en las calles de Barcelona, París, Berlín o Nueva York.

De la ejecutoria de Alejandro Rodríguez Cadarso al frente del rectorado compostelano pueden escogerse algunas iniciativas emblemáticas que, por esa misma razón, tuvieron una influencia que se prolongó muchos años después de su muerte. La primera de ellas fue, sin duda, el estilo de gobierno que podríamos asimilar a dos procesos simultáneos de galleguización de la Universidad y de modernización de su gestión. La galleguización caminó de forma paralela a las demandas de aquella generación de 1925, fomentando el estudio de la realidad gallega y creando o apoyando instituciones específicas, como fueron el Instituto de Estudios Regionales y el Instituto de Estudios Portugueses, ambos creados ya en 1930, o amparando el Seminario de Estudios Galegos, fundado en 1923. En toda esta conexión con la cultura gallega influyó, sin duda, su primer vicerrector, Armando Cotarelo Valledor, un catedrático de Literatura Española que dio acogida a los muchachos fundadores del Seminario de Estudios Galegos y que nunca se olvidaba de reivindicar la creación de una cátedra de Lingua e Literatura Galegas en las aulas compostelanas.

La modernización de la gestión universitaria fue posible gracias al instinto político del rector Cadarso y al ambiente que, al poco tiempo, trajo el régimen republicano, de clara raíz institucionista en materia de institución pública de enseñanza superior: integración de las organizaciones escolares en las áreas de gobierno, apoyo a una metodología de enseñanza más experimental y menos memorística e incentivos para combinar docencia e investigación. El hecho de que su primera conferencia como rector fuera pronunciada en el local de la FUE para hablar, como experto anatomista, de las lesiones que podía producir la práctica del deporte, es una muestra de este nuevo estilo de gobierno de la Universidad y, de paso, de la nueva concepción del cuerpo, en la que el deporte, como mostraban los *Colleges* británicos desde el siglo XIX, era parte esencial de la formación de los estudiantes.

Uno de los proyectos estrella que se asocia con la época de Cadarso es el diseño de un nuevo espacio físico para la Universidad, como fue la Residencia, nombre mítico hoy infelizmente mutado. Era la expresión necesaria para extender las dependencias universitarias que, hay que recordar, acababan de ser ampliadas con la inauguración del emblemático edificio de la Facultad de Medicina en 1928. Pero construir una Residencia, a la moda de las Ciudades Universitarias de Madrid, Zaragoza y otras universidades foráneas, era la forma de pensar el futuro. La idea inicial ya estaba en marcha desde los tiempos del rector Blanco Rivero, cuando una parte de la comunidad universitaria lanzó una propuesta que tuvo apoyos muy diversos. En la campaña pro Residencia colaboraron influyentes periódicos, como *El Pueblo Gallego*, que acogió en sus páginas, a partir del año 1926, artículos y reportajes sobre la vida universitaria de Compostela.

En aquella campaña pro Residencia participaron miembros de la emergente generación de 1925 —García Sabell, Fernández Armesto, Filgueira Valverde, Santiso Girón—, pero también profesores como Pérez Bustamante —Historia—, García Labella —Derecho— o Fernando Calvet —Químicas—. La demanda de la Residencia coincidió también con la consolidación del legado de Gumersindo Busto para la creación de la Biblioteca América y con el apoyo entusiasta de muchos centros de la colectividad emigrante en América que, como en tantas iniciativas, aportaron un soporte económico —algo más de un tercio de los gastos previos a la construcción— para un proyecto que ellos no disfrutarían. Entre todos lograron adquirir los terrenos del Campo do Mendo y Monte da Condesa. La ciudad tenía, por fin, un imán que prolongaba el Paseo da Ferradura hacia el poniente atlántico.

A la altura de 1930, cuando Cadarso llega al rectorado, de lo que se trataba era de consolidar una idea y de dar continuidad a un proyecto ya lanzado pero que precisaba ser llevado a la práctica, como diseño académico y como plan urbanístico y arquitectónico. El diseño de la Residencia le fue encargado al arquitecto Jenaro de la Fuente, que plasmó de acertadamente los objetivos de aquel proyecto, integrando espacios para la docencia e investigación con residencias para estudiantes y profesores. Apostar por la idea de una Residencia suponía pensar una vida universitaria de convivencia entre alumnos de toda la Universidad, en contacto directo con profesores, con capacidad de organizar cursos y actos de extensión universitaria. Era el golpe definitivo a la imagen «troyana» de la vida de pensiones representadas por la doña Generosa de la novela de Pérez Lugín. Como dirían los historiadores coetáneos Ciriaco Pérez Bustamante y Sebastián González, «la Universidad fría y oficial debe ser sustituida por la Residencia, cordial, íntima y efusiva». Cadarso sólo llegó a ver en obra el primero de los cinco pabellones que estaban previstos en el proyecto, pero fue suficiente para ligar su nombre con esta magna iniciativa.

La gestión del rector Cadarso, a quien «difícilmente podrá buscársele sustituto», en opinión de Antón Villar Ponte en el periódico *La Voz de Galicia*, el 19 de diciembre de 1933, fue reconocida ampliamente por sus coetáneos. También fue llorado por sus amigos portugueses y por compañeros parlamentarios como Otero Pedrayo, que lo incluiría años más tarde en su *Libro dos amigos*, donde lo evoca como «patricio, patriarca y maestro». Pero tampoco estuvo exenta de críticas y dificultades, como el conflicto provocado en la primavera de 1933 por una conferencia de Álvaro das Casas, invitado por la FUE, en medio de una huelga estudiantil, que provocó una airada reacción del profesorado que exigió abrir un expediente contra el conferenciante galleguista. Lo que estaba en cuestión era el apoyo prestado por el rector a la FUE e incluso a profesores que se esforzaban por internacionalizar su trabajo docente y de investigación. También criticaban la presencia de estudiantes en los órganos de gobierno e incluso en actos simbólicos como las inauguraciones del curso académico; en la de octubre de 1933 llegó a intervenir el estudiante Francisco Fernández del Riego, para pasmo de muchos profesores togados. El estilo Cadarso tal vez fuera algo avanzado para su tiempo, lo que provocó dificultades tanto en su sucesión en el rectorado como en el reconocimiento de su obra científica. Sin embargo, su legado siguió en pie y, muchos años más tarde, en plena democracia, la obra de Rodríguez Cadarso fue reivindicada y hasta mitificada, honrando con su nombre la plaza y el Colegio Mayor que ocupa aquel primer pabellón construido en la Residencia. Como es sabido, Dios escribe derecho con renglones torcidos...

RETAZOS VISUALES DE UNA HISTORIA

DAVID CHAO CASTRO Y JUAN M. MONTEROSO MONTERO



ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO —1887-1933—
Colegio Maior Rodríguez Cadarso

Alejandro Rodríguez Cadarso, el rector que puso en marcha la Residencia de Estudiantes

El médico don Alejandro Rodríguez Cadarso —1887-1933— fue catedrático de Anatomía Descriptiva en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela desde 1916, y rector de esta institución entre marzo de 1930 y diciembre de 1933. Durante su mandato se fundaron el Instituto de Estudios Regionales, el Instituto de Estudios Portugueses y el Instituto de Idiomas (X. R. Barreiro Fernández, 1980, p. 86).

Fue uno de los principales promotores de la Residencia de Estudiantes, germen de la conformación del campus universitario, formando parte tanto del Comité Pro Residencia desde su creación en 1927 como sobre todo en su condición de rector desde marzo de 1930 —y hasta su prematura muerte en accidente automovilístico el 15 de diciembre de 1933—. Dicha labor fue reconocida con la asignación de su nombre al primero de los colegios mayores construidos en la Residencia, que a su remate fue por tanto bautizado y denominado como Colegio Mayor Rodríguez Cadarso. La militancia y compromiso políticos de Rodríguez Cadarso con los principios republicanos y galleguistas llevaron a las autoridades franquistas a aplicar a su figura una *damnatio memoriae*: entre otras acciones represoras, retiraron su nombre al primero de los pabellones universitarios construidos, para rebautizarlo como Generalísimo Franco. Fue preciso entonces esperar hasta la consolidación de la Democracia para que la Universidad pudiese restituir a este colegio mayor su primitiva denominación (A. Bugallo, 2012).

El retrato fotográfico de don Alejandro Rodríguez Cadarso que se aloja en este colegio mayor es una fotografía en papel, atribuida a Ksado, uno de los fotógrafos más destacados y reconocidos de la Compostela de la primera mitad del siglo xx. Se trata de un retrato de gran calidad técnica y compositiva, de tipo ovalado —muy habitual en la época—, que integra la imagen del busto del rector en color tenue, dispuesto en primer plano. Vestido con traje oscuro y corbata sobre camisa blanca, y pulcramente peinado hacia atrás, el sutil cromatismo que retoca la fotografía permite destacar sobre todo la cabeza y, de manera especial, incidir en su viva mirada. Para ello el fotógrafo eligió un fondo oscuro y neutro, como manera de proyectar visualmente la figura al primer plano y asimismo conformar el conveniente enmarque para el rostro, que no obstante ha recibido una luz directa pero uniforme, que necesariamente ha suavizado las facciones del rector.

Se conforma así un retrato fotográfico que, sin dejar de lado la solemnidad oficial de una representación de aparato, acorde y conveniente a la máxima autoridad universitaria, sin embargo, deviene una imagen que sugiere cercanía y amabilidad. En este logro del fotógrafo resulta clave la mirada captada en don Alejandro Rodríguez Cadarso, pues lleva al espectador a evocar las virtudes, valores, capacidad y solvencia atribuidas y reconocidas al insigne rector.

La Residencia de Estudiantes

La Residencia de Estudiantes se demuestra como uno de los proyectos más ambiciosos acometidos por la Universidad de Santiago de Compostela, al haber trascendido la simple edificación residencial para implicar la adquisición y urbanización de un extenso terreno al Sur de la Alameda. Aun cuando los pabellones residenciales fueron los que condicionaron la planificación en 1930 de todo aquel amplio sector, el arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez concibió asimismo la integración de otros edificios universitarios, servicios y áreas deportivas entre amplias áreas de ajardinamiento, emulando los principios de la ciudad-jardín y de los campus universitarios anglosajones fundamentados en el esquema inglés de *colleges+sports* (P. Costa Buján, 1995, p. 464; J. A. Sánchez García, 1996, p. 66; X. Garrido Rodríguez y X. R. Iglesias Veiga, 2002, p. 264).

El rector Alejandro Rodríguez Cadarso impulsó el arranque de las obras en 1931, comenzando por el pabellón residencial, que recibiría su nombre como homenaje, Colegio Mayor Rodríguez Cadarso. Sin embargo, el fallecimiento de este rector, los problemas de financiación y el estallido de la Guerra Civil y consiguiente posguerra supondría la ralentización en el desarrollo del proyecto de la Residencia de Estudiantes a lo largo de varias décadas, con sucesivos ajustes, modificaciones y ampliaciones sobre el proyecto original. Y ya con la incorporación de edificios docentes y de investigación se fue así conformando un conjunto que, superadas las previsiones residenciales y de servicios, se erigió en verdadero campus universitario, luego Campus Sur, y actual Campus Vida de la Universidad de Santiago de Compostela.

Idea y planificación de la Residencia de Estudiantes

La presencia de la figura de Eugenio Montero Ríos —1832-1914— en el gobierno de España y, sobre todo, su nombramiento como ministro de Fomento, en 1885, le permitió promover un plan de mejoras y dotaciones muy destacadas en Santiago de Compostela, con una especial atención hacia la Universidad de cara a cubrir sus carencias ante unas instalaciones precarias. Fue entonces cuando se pudo acometer la reforma y ampliación en altura del dieciochesco edificio central de la Universidad, que fue dotado además con unas soberbias salas destinadas a paraninfo y biblioteca —1894-1906—; y también la construcción de la Escuela de Veterinaria —1903-1915— y de la Facultad de Medicina —1910-1927—. Todo ello coincidió históricamente con el progresivo desarrollo del proceso de autonomía universitaria.

Interesa en este caso dicho marco político por haber dado cabida a la iniciativa promovida en 1919 por el profesor García Varela, decano de Ciencias, para la inclusión en el Proyecto de Estatuto de Autonomía Universitaria de la solicitud de una cantidad suficiente para construir y dotar una residencia de estudiantes, aunque entonces pensada exclusivamente para alumnos de Medicina (I. Varela González, 1989; J. A. Sánchez García, 1996, p. 65). Dicha propuesta para Compostela hubo de ser concebida a imitación del exitoso ejemplo de la Residencia de Estudiantes madrileña (M. D. Vila Jato, 1980, p. 208), fundada a instancias de Giner en 1910, y cuyos pabellones serían construidos hacia 1915 conforme al proyecto de arquitectos tan destacados como Antonio Flórez.

Pero, al igual que otras aspiraciones de mejora, tampoco la propuesta de García Varela llegó a materializarse en los años inmediatos, coincidiendo con una coyuntura de frustración que se fue generalizando en la Universidad en aquella tercera década del siglo xx, suscitándose una verdadera conciencia de crisis (X. R. Barreiro Fernández, 1980, p. 84). Resultó significativa a este respecto la percepción, hecha pública por el catedrático de Filosofía y Letras don Ciriaco Pérez Bustamante en 1924 en las páginas de *El Pueblo Gallego*, al apuntar que la Universidad no era más que «un caserón frío y destartado», a la manera de cualquier centro oficial, «a donde acude de mala gana la estudiantina bulliciosa», y en la que «ni los estudiantes se preocupan de la vida científica de la Universidad ni a los catedráticos les importa la vida escolar extrauniversitaria [...]. Todos carecemos de fervor» (X. R. Barreiro Fernández, 1980, p. 84).

El propio Pérez Bustamante, un año después, publicaba en el mismo periódico otro artículo donde abogaba por prestar la atención debida a la vida extraescolar de los estudiantes universitarios mediante la necesaria creación del sistema de residencia universitaria, refiriendo explícitamente el modélico precedente de la Residencia de Estudiantes de Madrid (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 56). En los meses siguientes, este diario fue artífice de una campaña de prensa de apoyo a tal iniciativa residencial, demostrándose muy efectiva la continua intervención favorable por parte de Felipe Fernández Armesto en sus páginas (X. R. Barreiro Fernández, 1980, p. 85). Y ya el reconocimiento del derecho de todas las universidades a la gestión de sus propios colegios mayores, mediante Real Decreto de 25-VIII-1926, aportó el necesario y decisivo marco legal, y que sin duda hubo de favorecer de inmediato la puesta en marcha del anhelado proyecto residencial.

Así, aprovechando la constitución el 22 de septiembre de 1926 del Consejo del Patronato de la Universidad (P. Costa Buján, 1995, p. 464), y contando a su vez con el apoyo de la Liga de Amigos (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 56), el entonces rector don Luis Blanco Rivero aprovechó para comenzar con los trámites necesarios para la puesta en marcha del proyecto de la Residencia, tanto en lo referido a los necesarios apoyos institucionales como a la procura de los amplios recursos económicos. Precisamente para la obtención de fondos fue nombrado un Comité Pro Residencia en junio de 1927, presidido por el propio rector Blanco Rivero e integrado entre otros profesores por los catedráticos Pérez Bustamante, Nóvoa Santos y Alejandro Rodríguez Cadarso; su intención era la de recabar la ayuda de Concellos y Diputaciones de Galicia, así como de las comunidades de emigrantes en Latinoamérica. Al mismo tiempo, se implementó para tal fin un recargo de 5 pesetas en cada inscripción de matrícula del alumnado (P. Costa Buján, 1995, p. 464; J. A. Sánchez García, 1996, p. 65).

La falta de espacio y carencia de edificios adecuados en la zona histórica de la ciudad, así como el interés por parte del Concello de Santiago por favorecer la apertura de ensanches de población, condujo a la Universidad a optar por la adquisición de los terrenos libres del denominado Agro do Mendo o Silveira Longa (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 58; P. Costa Buján, 1995, p. 464). Se trataba de un amplio espacio ubicado al pie del talud del Paseo da Ferradura o Paseo de Boavista de la Alameda por su lado Oeste, que en su día había sido objeto de una primera fase de urbanización para albergar parte de los pabellones de la Exposición Regional Gallega de 1909, así como una escalera de comunicación que permitía salvar el desnivel desde dicho Paseo. Aunque las autoridades habían decidido mantener el Pabellón Central de aquel relevante evento expositivo tras su remate, lo cierto es que al cabo de unos pocos años acabó por ser igualmente derribado, para construir en su solar una plaza de toros con estructura de madera sobre zócalo de piedra, en pie entre 1916 y 1923, así como un campo de fútbol en los mismos años veinte (P. Costa Buján, 1995, p. 462; J. A. Sánchez García, 1996, p. 65).

El éxito de la intensa campaña de búsqueda de financiación desarrollada por el Comité Pro Residencia se vio acompañado por una ágil gestión para la adquisición de los terrenos, pudiendo materializarse así en un plazo de poco más de medio año —21 de enero de 1928— la firma de la escritura de compra (X. R. Barreiro Fernández, 1980, p. 82). Y ya simbólicamente se colocó la primera piedra de una Residencia todavía sin diseñar el 25 de julio —festividad de Santiago Apóstol— de aquel mismo año (J. A. Sánchez García, 1996, p. 66). Mientras, se le encargó al arquitecto municipal Constantino Candeira Pérez el estudio preliminar de urbanización, que ampliaba el ámbito de intervención del Agro do Mendo a los terrenos periféricos que se disponían entre la carretera de Pontevedra, el arrabal de San Lourenzo y las faldas de los montes de la Condesa y Curitaina (P. Costa Buján, 1995, p. 464). Este estudio fue presentado el 29 de enero de 1929 y aprobado por el Concello el 12 de febrero, aunque el nombramiento de dicho arquitecto para trabajar en la Diputación Provincial de Valladolid motivó su relevo a inicios de 1930, y su sustitución en el cargo por Jenaro de la Fuente Álvarez (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 56; P. Costa Buján, 1995, p. 464).

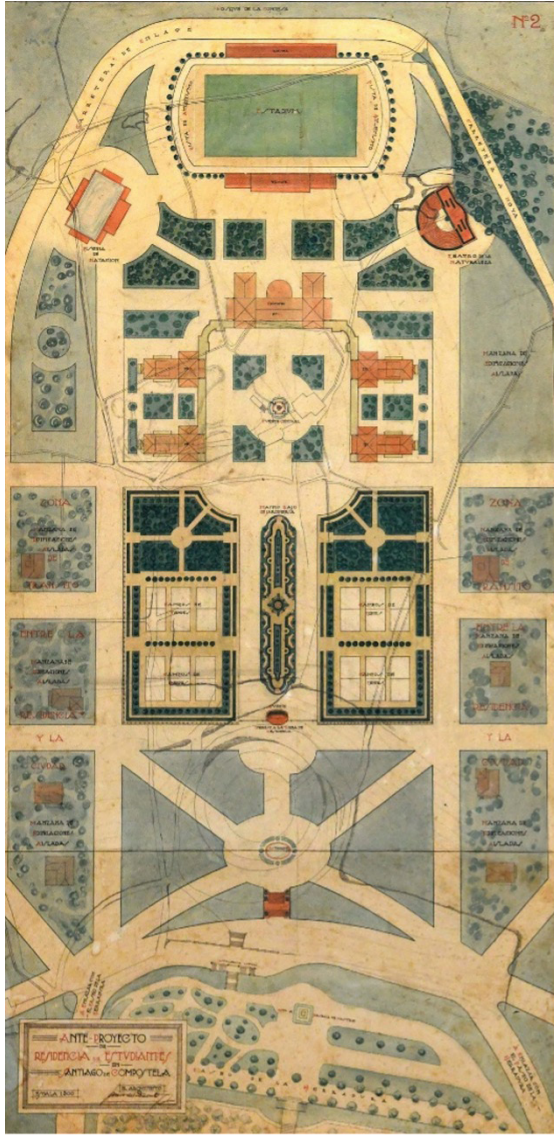
Del papel al terreno: el arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez y el rector Alejandro Rodríguez Cadarso

Ha de reconocerse en el arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez —1891-1963— al verdadero artífice del diseño de la Residencia de Estudiantes. Si bien recogió el testigo de su predecesor para el pertinente desarrollo de los planeamientos iniciales de urbanización, no obstante, acometió el diseño del proyecto definitivo desde unos presupuestos más ambiciosos, abordando en el mismo tanto las distintas edificaciones como los espacios y soluciones de ajardinamiento.

Hijo del también arquitecto Jenaro de la Fuente Domínguez, artífice este de las principales obras del Eclecticismo vigués, el propio Jenaro de la Fuente Álvarez se formaría en aquella misma tradición, que su padre además recondujo hacia fórmulas propias del Modernismo. Coincidiendo ya prácticamente con las obras de la Residencia de Estudiantes, Jenaro de la Fuente Álvarez comienza a su vez a mostrar un interés y apego por una peculiar integración entre un lenguaje arquitectónico derivado de principios racionalistas y unas maneras formales que evidencian una deriva hacia propuestas regionalistas, y sobre todo de sugerencias barrocas, al entender que se trata del lenguaje artístico más representativo de Compostela.

Jenaro de la Fuente Álvarez presentó su desarrollado proyecto al Comité Pro Residencia en octubre de ese mismo año de 1930. Tras los pertinentes ajustes y concreciones, dicho proyecto comenzaría por fin a verse materializado desde 1931, teniendo como punto de partida la construcción del primer pabellón del conjunto residencial destinado a estudiantes (P. Costa Buján, 1995, p. 466).

En este proceso de implementación y desarrollo de las propuestas de Jenaro de la Fuente Álvarez se demostraría asimismo decisivo el entusiasmo y la hábil gestión del entonces rector don Alejandro Rodríguez Cadarso. Al fin y al cabo, el catedrático de Anatomía Descriptiva llevaba implicado desde los comienzos de la gestación de la que se demostraría como principal empresa urbanística y constructiva de la Universidad en el siglo xx, con un directo seguimiento desde 1927 como miembro del Comité Pro Residencia. No en vano el reconocimiento a su labor impulsora sería evidenciado con la inmediata denominación de dicho primer pabellón universitario como Colegio Mayor Rodríguez Cadarso, tras su conclusión en 1935, apenas dos años después de la prematura muerte del rector, en diciembre de 1933.



Anteproyecto de la Residencia de Estudiantes

JENARO DE LA FUENTE ÁLVAREZ

Ca. 1930

Facultade de Química

El proyecto de Jenaro de la Fuente Álvarez para la Residencia de Estudiantes resultaba bastante más ambicioso que un simple edificio residencial rodeado de jardines y parque. En verdad el plano que diseñó en 1930 contemplaba una pequeña ciudad universitaria, inspirada por los postulados característicos de la ciudad-jardín —de gran relevancia desde fines del siglo XIX—, así como, con toda seguridad, en la realidad por él conocida de los campus universitarios anglosajones —que también habían inspirado el Campus Universitario de Madrid, a la sazón otro referente modélico para nuestro arquitecto—. Por ello plantea y desarrolla la urbanización completa de todo el conjunto de terrenos disponibles, dando pie a un gran espacio dividido en zonas de uso mediante la aplicación de los principios de la zonificación (P. Costa Buján, 1995, p. 464; J. A. Sánchez García, 1996, p. 66), rodeando y alternando así los edificios e instalaciones universitarias con espacios ajardinados, algunos incluso boscosos, mediante los que reivindicar el valor y protagonismo conferido a la naturaleza.

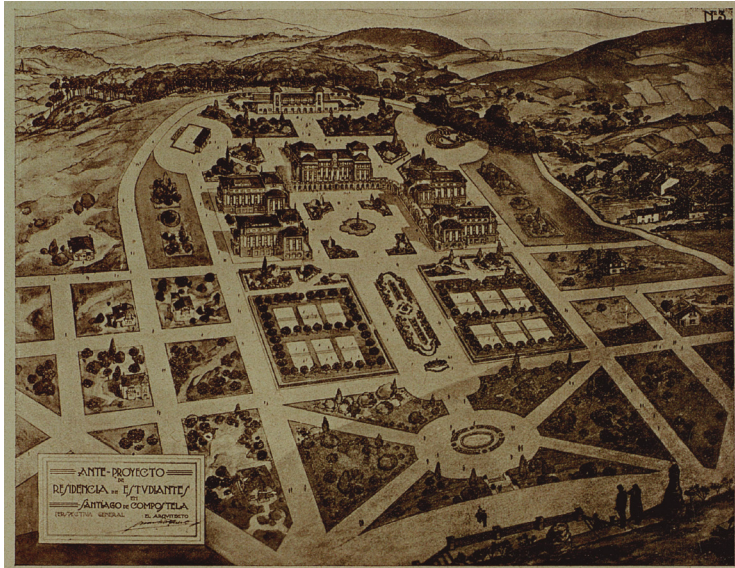
En la planificación urbanística de todo el espacio disponible cabe reseñar un preeminente eje central, que el arquitecto define a través de la Alameda, en función de

la iglesia de Santa Susana —con la intención de promover una «verdadera penetración del Parque Carballreira de Santa Susana en la zona a construir»— y el monumento a Rosalía de Castro (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 56-58). De ahí que establezca como referente intermedio la escalinata diseñada para salvar la altura desde el Paseo da Ferradura, reforzando visualmente así ese eje vertebral que desde allí conduce a través de una plaza elíptica y una amplia avenida central —dividida en dos por un parterre longitudinal, y a su vez flanqueada por sendos sectores de pistas deportivas— hasta penetrar en la plaza que ordena los pabellones residenciales, asomados aquellos a tres de sus cuatro lados. Es el propio pabellón central el que sirve de remate a este eje, al tiempo que algún estanque y varias fuentes salpican y adornan el recorrido: en la principal de ellas, a los pies de la monumental escalinata, concibe el arquitecto la colocación del gran conjunto escultórico protagonizado por la diosa Minerva, debido a José Ferreiro —1806—, que había sido desmontado años atrás con la ampliación del Edificio Central de la Universidad (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 58).

Esta Avenida Central se ve flanqueada por otras dos avenidas que discurren así en paralelo — guardando cierta distancia entre sí—, aunque su trazado hacia el Este rebasa la central para permitir acceder a todo el amplio sector posterior a los pabellones residenciales. Se observa dicho terreno centrado ya en el proyecto por el gran Stadium —estadio de atletismo—, flanqueado por las propuestas de una piscina y un pequeño auditorio al aire libre —Teatro de la Naturaleza—, y a su vez separado del pabellón central de la Residencia por un jardín botánico. En su previsión de trazado irregular y pintoresco para dicho recinto botánico, el arquitecto pretendería el contrapunto con respecto a la ordenación geométrica preeminente en el resto del conjunto, y cuya finalidad universitaria se vería en la disposición de una zona para especies exóticas y otra para ensayos y cultivos (J. A. Sánchez García, 1996, p. 66).

La proyección hacia el Norte y hacia el Sur de otras vías perpendiculares a las tres avenidas centrales para dar acceso directo a la carretera de Vigo y al arrabal de San Lourenzo, con alguna que a su vez las corta, conforman un plano ortogonal con parcelas bien definidas, resultado de la aplicación de los mencionados presupuestos de la zonificación. Una avenida curva sirve de cierre occidental de la Residencia por detrás del estadio, delimitando y al tiempo facilitando la comunicación con el Monte da Condesa y el remate de San Lourenzo.

En esta planificación del conjunto espacial de la Residencia de Estudiantes se detecta la influencia perspectiva y compositiva de tradición barroca (J. A. Sánchez García, 1996, p. 66), actuando el propio núcleo residencial como referente visual y refrendo monumental con sus cinco pabellones. A su vez, en la incorporación de otras edificaciones aisladas y de escasa altura, en medio de cada sector o parcela —para contar así con un espacio verde a su alrededor—, es donde podemos observar la implementación de los principios básicos del sistema de ciudad-jardín. Así, además de los edificios, servicios e instalaciones ya mencionados, en el ambicioso proyecto de Jenaro de la Fuente Álvarez de 1930 están contempladas edificaciones en medio de cada parcela, sin definir y esbozados de manera genérica —«manzana de edificaciones aisladas»—, como corresponde a un anteproyecto que todavía estaba por concretar en las necesidades edilicias específicas; sería en los años siguientes cuando allí se viesan materializados un observatorio astronómico, viviendas para catedráticos a modo de conjunto pancego, una capilla... (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 60-62; P. Costa Buján, 1995, p. 466).



DIBUJO DE ORDENACIÓN URBANÍSTICA DEL CAMPO UNIVERSITARIO

Folleto Pro Residencia Universitaria de Compostela

1935

AHUS, F.U. 6.908

Entre los proyectos pormenorizados por Jenaro de la Fuente Álvarez ya en 1930 para el conjunto de la Residencia de Estudiantes a partir del proyecto planimétrico general —Facultad de Químicas— y de dibujos específicos —publicados en 1935 en el folleto titulado *Pro Residencia Universitaria de Compostela*—, cabe destacar el de la

ordenación urbanística del denominado Campo Universitario, que se corresponde con el talud bajo el Paseo da Ferradura y sector inmediato en el cierre occidental de la Alameda. Al plantear un gran eje de simetría en el plan de la Residencia mediante la denominada Avenida Central, definido en la Alameda por la iglesia de Santa Susana y el monumento a Rosalía de Castro, se hacía preciso en primer lugar salvar el acusado desnivel que existía entre el Paseo da Ferradura y los nuevos terrenos que a partir de allí tendrían que ser urbanizados. En consonancia con la composición perspectiva de clara inspiración barroca, el arquitecto diseña una nueva escalinata monumental, en sustitución de la construida para la Exposición Regional de 1909. El dibujo la muestra conformada por sendos tiros rectos divergentes que permitirían descender desde el Paseo da Ferradura hasta una explanada intermedia, con forma de media luna, en adecuación al cierre curvo perimetral del talud de la Alameda. A continuación, sendas rampas descendentes igualmente curvas convergían de nuevo en el eje central, aquí cualificado por una plaza elíptica con una fuente en su centro, plaza que al tiempo de servir de arranque para otras cuatro calles más en sentido radial, actuaría asimismo de referente inicial para el resto del conjunto de la Residencia.

Sin embargo, este sector no pudo ser materializado en su momento, viéndose luego imposibilitado por el estallido de la Guerra Civil e inmediata posguerra. Sólo a partir de 1941 se pudo por fin retomar el proyecto de la Residencia de Estudiantes, continuando Jenaro de la Fuente Álvarez como su arquitecto, lo que permitió asimismo mantener las líneas generales planificadas en 1930. Y para poder poner en funcionamiento el único pabellón residencial construido, se hacía precisa la urbanización de su entorno inmediato y de sus accesos directos, comenzando por el vial de comunicación con la ciudad hacia la carretera de Vigo a partir de la actual Avenida da Coruña, incluyendo la escalinata de enlace con el Paseo da Ferradura de la Alameda. Fue preciso esperar hasta 1943 para que Jenaro de la Fuente pudiese diseñar una nueva escalinata, ya más grande y monumental, con diversos tiros convergentes y divergentes remarcando su eje axial, que es la que se conserva actualmente.



DIBUJO DEL STADIUM —ESTADIO DE ATLETISMO— DE LA RESIDENCIA UNIVERSITARIA
Folleto Pro Residencia Universitaria de Compostela
 1935
 AHUS, F.U. 6.908

Entre las distintas construcciones proyectadas ya en el plan general de 1930 por Jenaro de la Fuente Álvarez para la práctica de actividades deportivas destacaba como principal el Stadium —estadio de atletismo—, objeto de atención específica por el arquitecto en cuanto a su diseño en uno de los dibujos incluidos en el folleto *Pro Residencia Universitaria de Compostela* de 1935. Al igual que ocurrió con buena parte del proyecto inicial, el estadio mantuvo su ubicación prevista: al fondo de los terrenos de la Residencia de Estudiantes, como remate occidental de los mismos, entre la parte trasera de los pabellones residenciales y el arranque de la ladera del Monte da Condesa. En colaboración con la Liga de Amigos, su construcción dio comienzo en 1936, si bien el estallido de la Guerra Civil y los difíciles años de la contienda y posguerra paralizaron por completo las obras, que no se pudieron retomar hasta 1945, alargándose hasta la década de los cincuenta (J. A. Sánchez García, 1996, p. 74).

Si bien Jenaro de la Fuente planteó dos bancadas abiertas a los respectivos tramos largos de la pista de atletismo, finalmente solo fue realizada la principal, correspondiente al lado oriental —el más cercano a los edificios residenciales—, con cubierta de hormigón de fuerte inclinación —para una mejor protección frente a la lluvia—. Bajo esta bancada se instalaron los vestuarios, aseos y enfermería (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 63; J. A. Sánchez García, 1996, p. 74). Una monumental fachada pétreo, cualificada por arcos de medio punto y columnas, y con un pórtico sobresaliente en su parte central, actúa como cierre de dicha bancada y servicios inferiores, al tiempo que incluye y ordena los distintos accesos.

Aunque no se llegó a realizar la bancada occidental, por los dibujos y disposiciones fijadas en el proyecto original de Jenaro de la Fuente Álvarez, esta sería descubierta y contaría con un palco central para autoridades y una tribuna para profesores (J. A. Sánchez García, 1996, p. 74).



DIBUJO DE LOS CINCO PABELLONES RESIDENCIALES

Folleto Pro Residencia Universitaria de Compostela

1935

AHUS, F.U. 6.908

El arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez concibió el conjunto edilicio propiamente residencial como remate occidental de la amplia Avenida Central, sirviendo así de contrapunto a la gran escalera de ascenso al Paseo da Ferradura del otro extremo del eje longitudinal y, al tiempo, de referente monumental de todo el proyecto espacial de la Residencia de Estudiantes. Conforme a una distribución en forma de U en torno a una plaza abierta hacia oriente, planteó un total de cinco edificios residenciales: los dos pares de pabellones —idénticos— destinados a colegios mayores a los lados, mientras el quinto, de más amplias dimensiones, fue dispuesto como cierre central, destinado a albergar los servicios generales universitarios, oficinas, biblioteca, sala de conferencias, viviendas de los directores de los colegios mayores... Además, los cinco edificios estarían comunicados entre sí por un soportal sobre arcos de medio punto, tan funcional como retórico en su papel de cierre de los tres lados de la plaza.

En su diseño exterior de los edificios residenciales se observa el interés de Jenaro de la Fuente Álvarez por ofrecer un conjunto monumental, para lo cual recurre al uso de la piedra vista y a la incorporación de elementos que evocan el Barroco compostelano —molduras, pináculos, columnas monumentales adosadas, pórticos...—. Se demuestra con ello la adscripción del arquitecto a las corrientes regionalistas imperantes en la España de la época, fundamentadas en la selección de aquel estilo artístico considerado el más representativo en la historia arquitectónica de cada región, que es convertido así en fuente de inspiración y emulación de sus soluciones más características. En el caso concreto de estos pabellones residenciales, y dentro de esa estética barroca general, Jenaro de la Fuente recurrió específicamente al patrimonio pacego para referentes concretos como son los torreones —con los pináculos de remate—, balconadas y solanas, pórticos, escudos pétreos, cornisas molduradas. Incluso en los soportales de comunicación cabe entrever una inspiración directa en la solana de comunicación del grandioso pazo de Oca con su capilla.

Finalmente, de este proyecto inicial de cinco pabellones sólo llegaron a ser edificados el central y los dos colegios mayores adyacentes. El primero en ser construido fue el colegio mayor septentrional, elegido además para servir de arranque a todo el proyecto de la Residencia de Estudiantes, comenzando ya su construcción en 1931. Para ello fue fundamental el impulso dado a dicha empresa edilicia por el entonces rector Alejandro Rodríguez Cadarso. Sin embargo, distintos inconvenientes como sucesivos recortes presupuestarios, huelgas, y la propia muerte del rector, en diciembre de 1933, acarrearón continuas interrupciones en el avance de las obras, de modo que no se pudo rematar definitivamente hasta el verano de 1935 (J. A. Sánchez García, 1996, p. 67).

Precisamente, el inminente fin de las obras de este primer pabellón llevaría al arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez a presentar en marzo de 1935 los planos correspondientes al que debía ser el proyecto definitivo de urbanización de la Residencia Universitaria (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 60-61), así como algún dibujo específico de dichos pabellones en el folleto *Pro Residencia Universitaria de Compostela*. Pero el estallido de la Guerra Civil no permitiría implementar este plan, llevando al propio colegio mayor construido a permanecer cinco años abandonado, en medio de unos terrenos sin adecentar.

Evolución del espacio en la Residencia de Estudiantes

La Residencia de Estudiantes acabaría por resultar el proyecto más ambicioso y de mayor impacto sobre la trama urbana de Santiago durante la primera mitad del siglo xx. Pero el estallido de la Guerra Civil supuso que la propuesta definitiva de urbanización de la Residencia Universitaria que había presentado el arquitecto Jenaro de la Fuente Álvarez en marzo de 1935 (P. Costa Buján y J. Morenas Aydillo, 1989, p. 56-58; P. Costa Buján, 1995, p. 461; J. L. Pereiro Alonso, 1996, p. 98) no pudiera ser aún implementada.

Este primer pabellón residencial demuestra un seguimiento directo del diseño arquitectónico ya definido en 1935 por Jenaro de la Fuente en los dibujos publicados en el folleto *Pro Residencia Universitaria de Compostela*. Consta de un cuerpo central rectangular y alargado hacia atrás. Su sector delantero se ve flanqueado por sendas alas edilicias en sus tres niveles inferiores, al tiempo que su altura se proyecta por medio de un torreón hasta alcanzar las cinco plantas. Se remarca así su condición preeminente, al alojar el vestíbulo principal, los servicios comunes del Colegio —administración, despachos, salas de lectura...— y la vivienda del director con entrada independiente. Mientras, el resto del edificio acoge los dormitorios para estudiantes y los aseos comunes. Destaca también en la fachada principal el pórtico sobre arcos de medio punto que le sirve de asiento, con la vocación de continuidad como enlace con los otros edificios residenciales y, al tiempo, demarcación monumental de la plaza resultante. El uso de la piedra vista —sillería granítica— alternando con los enlucidos en blanco, así como el recurso sistemático a pináculos, balaustradas, impostas y molduras, invoca la corriente regionalista seguida por Jenaro de la Fuente Álvarez; incluso elementos específicos como el torreón, las solanas y balcones con balaustradas, o el propio pórtico, remiten específicamente a la arquitectura barroca pacega.

Sólo a partir de 1941 se pudo por fin retomar el proyecto de la Residencia de Estudiantes, contando para ello con financiación estatal; el mantenimiento de Jenaro de la Fuente Álvarez como arquitecto permitió asimismo continuar las líneas generales planificadas en 1930. Como punto de arranque, la inauguración y puesta en funcionamiento en aquel mismo año de 1941 del único pabellón residencial construido precisó de la urbanización de su entorno inmediato y de sus accesos directos, comenzando por el vial de comunicación con la ciudad hacia la carretera de Vigo a partir de la actual Avenida da Coruña, y con la escalinata de enlace con el Paseo da Ferradura de la Alameda, que va a ser redefinida.

Esta última, construida ya entre 1943 y 1945, muestra un planteamiento más complejo y monumental que la propuesta original de 1930. Se ha señalado una inspiración directa en la escalinata de los jardines italianos de Villa Garzoni en Collodi (P. Costa Buján, 1980, p. 464). También se ha apuntado la relación de esta tipología de escalera con la empleada para algunos recorridos penitenciales por las laderas de montes, especialmente portugueses (M. E. Cortés López, 2017, p. 238). En esta línea cabe destacar la semejanza formal que se puede apreciar con el tramo superior que da acceso a la iglesia del santuario de Nossa Senhora dos Remédios de Lamego. Además de cumplir su cometido de enlace entre dos cotas con desnivel tan acusado, en su parte alta —en correspondencia con el Paseo da Ferradura— incluyó Jenaro de la Fuente un mirador con pérgola que permite contemplar desde allí el conjunto de la Residencia de Estudiantes, actual Campus Vida, remarcando una vez más el eje central concebido en los primeros proyectos. El ajardinamiento de los espacios laterales y de la terraza inferior de dicha escalera, con la reubicación allí de la estatua de don Manuel Ventura Figueroa, constituyó el colofón de los trabajos de este conjunto en 1945 (J. A. Sánchez García, 1996, p. 70).

Aun cuando ya en 1940 Jenaro de la Fuente Álvarez proporcionó el proyecto definitivo de los demás pabellones del conjunto residencial para estudiantes, los problemas presupuestarios supusieron tanto la reducción a solo tres —frente a los cinco de aquel plan inicial—, como un retraso considerable en el arranque de la construcción de los que faltaban por hacer. Así, enfrente del ya construido Colegio Mayor Rodríguez Cadarso se levantaría el Colegio Mayor San Clemente, idéntico en su diseño para guardar la deseada simetría. Si este no pudo ser concluido hasta 1953, a su vez el edificio central y de mayores dimensiones, bautizado como Colegio Mayor Fonseca, todavía vería alargado en mayor medida su proceso constructivo, pues no sería inaugurado hasta 1963. En este su tipología vino definida en buena medida por los pabellones residenciales previos, pero sobredimensionando su fachada a lo largo para dotarla de la monumentalidad exigida dado su papel preeminente, al igual que el cuidado mayor de su parte central mediante columnas soportando la arcada inferior, o la disposición de un reloj como remate superior. En su distribución interior se llevaron a cabo modificaciones con respecto al plan de 1930, caso de la eliminación de las viviendas para los directores de los otros colegios mayores —cada uno incorporó su propia vivienda— y de las oficinas de los servicios administrativos centrales de la Universidad; de este modo se pudo aumentar el número de plazas.

Además de los pabellones residenciales para estudiantes, Jenaro de la Fuente hubo de proyectar también algunas otras edificaciones con similar finalidad residencial, aunque destinadas en este

caso para viviendas de catedráticos. Si bien data de 1943 la primera propuesta, se aprecian importantes variaciones con respecto al conjunto edificado entre 1949 y 1950, ubicado en el sector central meridional de los terrenos de la Residencia de Estudiantes. Se trataba de cuatro viviendas para catedráticos organizadas en dos edificios idénticos pegados para dar la apariencia de uno solo (J. A. Sánchez García, 1996, p. 70-71), y donde una vez más el referente barroco pacego está aludido —peineta superior con heráldica universitaria, vanos inferiores de medio punto—, si bien con un resultado muy discreto. Actualmente estos pabellones albergan diversos servicios públicos de la Universidad.

También desde 1940 el arquitecto Jenaro de la Fuente fue redefiniendo los demás edificios destacados del conjunto de la Residencia de Estudiantes ya concebidos en 1930. Es el caso del pequeño Observatorio Astronómico, limitado en 1942 a una biblioteca en su piso inferior y a las dos cúpulas metálicas para la observación en el superior —una ecuatorial y otra universal—. Años más tarde, el edificio sería ampliado mediante un bloque anexo para aumentar la biblioteca e incluir laboratorios y despachos (J. A. Sánchez García, 1996, p. 70).

En 1945 se retomó la propuesta del Stadium —estadio de atletismo— en la ubicación prevista ya en 1930, es decir, al fondo de la Residencia, con el Monte da Condesa como telón de fondo. En este caso, aquel proyecto original se mantuvo en buena medida —únicamente no se construyó la prevista bancada posterior—, destacando la imponente fachada pétreo con su pórtico central, de notable sabor historicista.

El valor atribuido por las autoridades académicas y políticas al ejercicio físico como complemento del intelectual llevaría a que por los mismos años —desde 1945 y hasta entrada la década de los cincuenta— se acometiesen las pistas de tenis previstas como flanqueo de la Avenida Central —algunas de ellas sustituidas posteriormente por pistas de fútbol sala, baloncesto y de patinaje—, así como el edificio del gimnasio. Este último constaba en planta de una gran sala central —con cubierta de hormigón armado— para los aparatos gimnásticos, mientras que dos alas laterales albergaban las duchas y despachos. Como en los demás casos, también este edificio ve oculta su estructura al exterior mediante la aplicación de un lenguaje regionalista y profundamente historicista, en concreto con referentes pacegos, caso del grandioso balcón pétreo sobre mensulones que cualifica su fachada principal. Inaugurado en 1952, mantuvo su uso deportivo hasta que la Universidad decidió su transformación en auditorio, acometida en 1980 por los arquitectos Baltar, Bartolomé y Almuiña.

En lo que a servicios deportivos se refiere, debe mencionarse, finalmente, la piscina: concebida por Jenaro de la Fuente descubierta y con una bancada para espectadores en un lado, en el proyecto de 1930 aparecía situada en un espacio cercano al estadio. Pero hasta mediados de la década de los cincuenta no se planteó su construcción, aunque entonces se barajaron otras posibles ubicaciones, lo que aún terminaría por retrasar unos cuantos años más su ejecución, amén de no seguir tampoco las ideas originales de Jenaro de la Fuente en su conformación.

Al vislumbrarse el pronto remate del pabellón residencial central —Colegio Mayor Fonseca—, se decidió entonces completar dicho conjunto residencial nuclear mediante la construcción de la capilla prevista detrás de dicho edificio. Jenaro de la Fuente Álvarez había proporcionado varias propuestas para este recinto religioso, que finalmente fue caracterizado por un sobrio pórtico de columnas

toscanas tan del gusto de la última fase creativa del arquitecto. Su fallecimiento en 1963 le impediría ver el remate de esta capilla dos años más tarde.

Pero ya desde los primeros años de la década de los cincuenta el avance en la construcción de los distintos edificios, servicios y dotaciones deportivas y de ajardinamiento en los amplios terrenos de la Residencia de Estudiantes había permitido asimismo a las autoridades universitarias percibir con nitidez las posibilidades espaciales que ofrecían algunas de las parcelas allí delimitadas. Sobre todo, de cara a acoger una serie de edificios docentes y de investigación cuya necesidad se hacía cada vez más perentoria a los ojos de la institución. Si la construcción, a partir de 1953, del interesante edificio para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a partir del proyecto de Miguel Fisac Serna parecía haber sido una incorporación puntual, lo cierto es que en buena medida su implementación vino a demostrar las óptimas prestaciones del plan desarrollado ya, pensando en la necesaria reconducción del proyecto inicial de la Residencia de Estudiantes de cara a su conversión en campus universitario en sentido estricto.

Como una visión estructuralista de la arquitectura, innovadora y vanguardista para lo que se solía ver en el avance de la década de los cincuenta, el edificio del CSIC de Miguel Fisac junta el carácter racionalista con que ordena cada uno de los tres volúmenes que lo componen con su propia corporeidad y una orgánica marquesina ondulada de hormigón armado que se levanta en la fachada sobre elegantes y estilizados pies derechos cuya discreta presencia resulta tan delicada. Tal y como lo definió Seara Morales, «de este modo, la quietud arquitectónica de los muros de piedra se ve dinamizada con la presencia de una lámina ondulada de hormigón que hace mirar el edificio y la institución hacia el compromiso con el futuro» (J. M. López Vázquez e I. Seara Morales, 1995, p. 385).

Pese a la apuesta de Miguel Fisac por la incorporación del hormigón en sutil diálogo con la piedra vernácula, cuando en 1955 Jenaro de la Fuente construya el Sanatorio de Nuestra Señora de la Esperanza seguirá, no obstante, fiel al lenguaje historicista neobarroco. Al fin y al cabo, la arquitectura regionalista había mantenido su vigencia después de la Guerra Civil, y estas referencias al Barroco compostelano, si bien no respondían a las tendencias vanguardistas, podían aceptarse sin reparos (J. M. López Vázquez, 1988, p. 159; J. M. López Vázquez, 1993, p. 531). Además, Jenaro de la Fuente pretendería ante todo una coherencia estética con respecto a los cercanos pabellones del conjunto residencial central y, a su vez, quizás reivindicar la vigencia de los mismos presupuestos regionalistas que venía aplicando en estos terrenos universitarios desde 1930. En este caso, hay que tener en cuenta que dicho sanatorio no estaba contemplado en el proyecto inicial de la Residencia de Estudiantes, y cabe pensar que habría sido el propio Jenaro de la Fuente quien optaría por su ubicación como cierre óptico del ángulo noreste.

Posiblemente para guardar de nuevo cierta simetría, el mismo arquitecto decidió ubicar en el lado opuesto la Facultad de Ciencias —actual Facultad de Químicas— que en 1961 le encargó la Universidad. Y como cabría esperar, en este monumental edificio que va a ocupar la parcela del ángulo sureste de los terrenos de la Residencia de Estudiantes —aproximándola así al nuevo ensanche de la ciudad—, Jenaro de la Fuente optó por seguir fiel al lenguaje regionalista desarrollado hasta ese momento, aunque bien es cierto que sometido a una mayor depuración formal en lo que al recurso de

referentes historicistas se refiere —con menos frontones y molduraciones ya, y con un mayor sentido clasicista, incluso con algunos atisbos racionalistas—. Un exceso monumentalista, tan del gusto oficial, se detecta en todo el edificio, y especialmente en el severo pórtico de columnas toscanas que centra la grandiosa fachada de esta pétreo facultad —ensayo previo para el pórtico de la capilla universitaria—, resultando así anacrónico en su pretensión de «modernizar con una pseudoprogresía racionalista» (J. M. López Vázquez, 1988, p. 159). Se demuestra así ciertamente antitético con respecto al etéreo pórtico diseñado en hormigón años atrás por Miguel Fisac para el vecino edificio del CSIC.

No obstante, tanto la Facultad de Ciencias como la capilla universitaria constituirían el canto de cisne de las más de tres décadas de un ambicioso proyecto de Jenaro de la Fuente Álvarez para la Residencia de Estudiantes de Santiago, por cuanto tras su muerte se fueron incorporando otras propuestas con jóvenes arquitectos, ávidos de desarrollar los nuevos postulados arquitectónicos que por fin tendrían su cabida en lo que ya quedó plenamente definido como campus universitario a lo largo del último tercio del siglo xx (J. M. García Iglesias y J. M. Monterroso Montero, 2000, p. 117-118). Y así, en esos años, la Residencia adquiere el perfil de lo que comenzó a denominarse Campus Sur. Se construyen la Facultad de Farmacia y la Casa de los Catedráticos —ejemplos de un desafortunado vocabulario racionalista—; Álvaro Líbano hace la Facultad de Derecho; Arturo Zas diseña la piscina climatizada; J. Zapata remodela el Estadio y Pistas Deportivas; Albalat proyecta las Facultades de Matemáticas y Biología, teniendo en cuenta la adaptación de los edificios a la pendiente del terreno¹; Baltar, Bartolomé y Almuiña harán el Campo de Deportes, la Facultad de Psicología, Pedagogía y Filosofía, además de la remodelación del Auditorio Universitario; y Pérez Scheriff y Calviño proyectan el Hospital Materno Infantil, actualmente Residencia de Estudiantes Monte da Condesa².

Entre los años 1990 y 1994, Alonso Díaz Revilla y José Díaz Sotelo iniciaron el Plan Especial de Ordenación do Campus Universitario; Celestino García Braña presentó la Urbanización Monte da Condesa y la Escuela de Óptica; Carlos Ferrater Lambarri, junto con Bet Figueras Pons, Teresa Bannet Laez de Rego, María Teresa Casasayas Fornell y José Manuel Ortigueira Bobillo, proyectaron el Jardín Botánico; y Manuel Gallego Jorreto diseñó los Institutos de Investigación, cuatro volúmenes independientes encadenados aprovechando la pendiente del terreno. La cadencia repetitiva de los primeros tres volúmenes cúbicos, de apariencia cerrada y maciza en tres de sus lados, dado el escaso número de huecos con los que cuenta, contrasta con los efectos de transparencia y profundidad con que se articula su fachada, parte de una experimentación compositiva precisa en esta zona de la ciudad. El proyecto se remató con un cuarto edificio de marcada horizontalidad en el que la distribución de los huecos potencia esta tendencia (J. M. López Vázquez e I. Seara Morales, 1995, p. 396-402 y 508).

¹ Su concepción guarda mucha relación con los proyectos hechos para las viviendas de pescadores de Sada —A Coruña—. En este tipo de obras, Almuiña evoluciona hacia una mayor complejidad en el tratamiento de los volúmenes y texturas que se funden en ese acristalamiento que permite una visión del interior y su comunicación con el exterior (C. Almuiña Díaz, 1988; M. A. Baldellou Santolaria, 1971; J. M. López Vázquez e I. Seara Morales, 1995, p. 372).

² Este gabinete de arquitectos acometió también la ampliación de la Facultad de Ciencias Políticas (P. Costa Buján, 1995, p. 468; J. M. López Vázquez e I. Seara Morales, 1995, p. 418-424).

CADARSO EN LA GALERÍA DE RECTORES

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS



ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO —1887-1933—

Rector n.º 207: 1930-1934

Colexio de San Xerome

Con este retrato, la Universidad pretende ir completando su galería de rectores, haciendo honor a quienes, habiendo ostentado tal responsabilidad, no habían sido retratados. Alejandro Rodríguez Cadarso —1887-1933—, nacido en la villa de Noia, ocupó el cargo entre los años 1930 y 1933, siendo catedrático de Anatomía Descriptiva en la misma desde 1916. Es Manuel Quintana Martelo quien firma y data esta obra en el año 2008. En este caso, parte de una fotografía, muy posiblemente realizada por Casado. Nos lo presenta, de hecho, convertido en un cuadro que se nos muestra sobre una pared trabajada con un cuidadoso sentido matérico, en la que en la parte inferior puede leerse A RESIDENCIA, en explícita alusión al papel que este rector desempeñó en la puesta en marcha de este espacio universitario compostelano.

El personaje

Alejandro Rodríguez Cadarso fue catedrático de Anatomía Descriptiva de la Universidad compostelana desde 1916 (A. Franco Grande, 2014, p. 1090-1112; A. Bugallo Rodríguez, M. Fuster Siebert, 1993, p. 266-268; R. Villares, 2003, p. 532-533; Gran Enciclopedia Gallega, 2004, XXXIX, p. 9-10; R. Gurriarán, 2006, p. 311-314, 397-414; M. Bermejo Patiño y R. Gurriarán, 2008; R. Gurriarán, 2010).

Este retrato como rector lleva, como se dijo, la firma de Manuel Quintana (Vid. M. Fernández-Cid, 2010).

En la Facultad de Medicina

Se cuenta en la Facultad de Medicina con un busto suyo, realizado por el escultor Francisco Asorey; se data antes de 1945 y en él Otero Túnñez puso en valor «un dinámico aliento expresionista [...] con los peculiares esquematismos de la hora y constituyendo valiosísimo ejemplo de las múltiples tendencias poscubistas» (R. Otero Túnñez, 1959, p. 162). Estuvo situado originariamente en el aula de Anatomía. «Este magnífico busto merece una nueva instalación ya que la actual, en el aula de Anatomía, es ahora absolutamente inadecuada y antiestética» (R. Otero Túnñez, 1970, p. 294). Hoy está en una de las paredes de la escalera principal (J. M. García Iglesias, 2016, p. 212, 230).





LA CAPILLA

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS EN LA USC

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ

A lo largo de las tres últimas décadas del siglo pasado, la colección artística de la Universidad de Santiago de Compostela fue enriqueciéndose con la incorporación de pinturas, esculturas y otras piezas de valor que forman parte de su patrimonio. La visita al fondo de bienes evidencia claramente que uno de los puntos más enriquecedores de esta es que desde el principio tuvo la intención de estar abierta a todas las corrientes estilísticas, así como a significativos maestros pintores y pintoras, también escultores y escultoras que perfilan la historia de nuestras artes plásticas contemporáneas; artistas procedentes de diferentes lugares, que nacieron y se criaron en contextos diversos; hombres y mujeres que con su obra expresaron realidades e inquietudes diversas, que crearon arte para la nación y, más allá de ello, con humildad y dignidad supieron dar forma al proyecto de arte de la nación. Lo hicieron en paralelo al desarrollo de las primeras manifestaciones culturales contemporáneas gallegas, promovidas desde los círculos y agrupaciones intelectuales en los que participaron escritores y escritoras, políticos y humanistas; representantes de las artes y las ciencias que creían que su tierra podía ser diferente. Bien fuese desde una pequeña y popular tasca ourensana, o desde los centros gallegos creados por los emigrantes y los exiliados, la red de comunicación que se estableció entre ambas orillas del Atlántico resultó imparable, trascendió cualquier tipo de conflicto ideológico y posicionó a Galicia como centro de cultivo de las artes.

Detrás de la obra de estos artistas se suceden historias personales, formaciones diversas, diferentes perfiles, procedencias, influencias...; en definitiva, distintos factores que justifican la presentación de un amplio abanico de formulaciones. De esta manera se pueden perfilar grupos transversales en los que se manifiestan lenguajes estilísticos semejantes, inquietudes temáticas similares, pervivencia de modelos tradicionales, la idea del «arte por el arte», transgresión de la norma, la idea del concepto...; poniendo en evidencia los cambios y el enriquecimiento del arte en Galicia, que se producen por la interacción de las diferentes autoridades en la materia.

Engrandeciendo el hecho de que desde la Universidad de Santiago se haya promovido el deseo por ampliar la colección con nuevas adquisiciones, como en alguna ocasión se ha sugerido, se percibe la carencia de un criterio selectivo inicial. Se podría decir que estas primeras actuaciones se han ido corrigiendo desde la década de los ochenta, cuando se producen dos hechos importantes para la colección de arte. Por un lado, la institución incorpora un conjunto considerable para la parte de pintura contemporánea gallega. Por otro, poco tiempo antes las obras de la Facultad de Económicas habían finalizado y para complementar el proyecto arquitectónico se adquiere un interesante conjunto de esculturas, pinturas, acuarelas y grabados. Desde entonces, poco a poco, la colección aumenta, incorporando a ella los retratos de rectores y los vítores de personajes históricos de Galicia, muchos de los cuales fueron obra de pintores contemporáneos como Felipe Criado o Quintana Martelo.

Las obras que forman parte del patrimonio artístico de la Universidad se encuentran distribuidas a lo largo de diferentes edificios que son de su propiedad: facultades, colegios mayores, rectorado y edificios de servicios administrativos. En algunos casos excepcionales, especialmente cuando se trata de piezas escultóricas, se plantean precisamente para el lugar en el que se encuentran, como sucede con la apreciada escultura de Ramón Conde que preside el claustro del emblemático Colegio de Fonseca, que representa al propio arzobispo y fundador de la Universidad. En una línea similar se presenta la obra de Camilo Otero que anima los jardines de la Facultad de Económicas y Ciencias Empresariales. En este mismo centro, en la década de los setenta, participa Xoán Piñeiro. Pocos años después lo hará Buciños. Acisclo Manzano intervendrá en la Facultad de Derecho. En otra línea de actuaciones artísticas conviene resaltar el mural de gran formato que se dispone en la Facultad de Química, obra de María Victoria de la Fuente.

Desde la perspectiva que genera el paso del tiempo, resulta conveniente mirar hacia atrás para valorar qué supuso integrar en la colección las obras de los artistas representativos de las manifestaciones del arte gallego del siglo xx. Por ello, no sorprende que se demuestre interés por la obra de Colmeiro, Laxeiro o Arturo Souto que, partiendo de los parámetros tradicionales de la composición clásica, supieron abordarlos bajo nuevos enfoques. Todos ellos son hijos de la primera década del siglo xx, desarrollan sus carreras en tiempos paralelos, en el momento en el que las vanguardias históricas están en plena efervescencia. En el caso de Souto Feijoo, tiene la oportunidad de formarse en la Academia y conocer de cerca el arte clásico italiano, del que se vale para hacer su peculiar presentación, bajo códigos que apuntan al conocimiento de los nuevos *ismos*. Estos los conocerá tras su estancia en París, que será definitiva para entender gran parte de su obra. Manuel Colmeiro conocerá de primera mano los movimientos artísticos de la capital de Francia cuando se instale en París. Pero antes de esto, el desarrollo de su carrera estuvo condicionado en un primer momento por la emigración, y después con su exilio en Buenos Aires. Al abrigo de esta ciudad conocerá a intelectuales gallegos como Rafael Dieste o Luís Seoane, con quien compartirá charlas. También se relacionará con artistas argentinos que influyeron en su obra, como Lino Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino. Otro pilar importante en el grupo de los conocidos bajo el apodo de Os Renovadores es José Otero Abeledo, Laxeiro. Al igual que Colmeiro, su vida y actividad artística está directamente relacionada con Buenos Aires. Desde allí contribuye con el desarrollo de su plástica a la causa gallega, con un estilo particular en el que destaca el componente caricaturesco que perfila la desnaturalización del Realismo.

Siguiendo la estela de sus compañeros, la colección de arte contemporáneo de la Universidad se complementa con una serie de artistas representativos, pintores y escultores que nacieron en las primeras décadas del siglo xx y que, desde diferentes maneras de entender la creación de obras de arte, ilustraron conceptos y desarrollaron inquietudes diversas. En este sentido, la obra de Manuel Prego de Oliver, que forma parte de ese grupo considerado como la primera generación de artistas de la Posguerra, camina entre el recuerdo a la tradición, a través de la presentación de géneros clásicos como el bodegón; y el dominio en el manejo de los recursos pictóricos extraídos de diferentes estilos, destacando su preferencia por el Postimpresionismo, del que él se vale para configurar

escenarios repletos de carga emocional, de subjetivismo. Una línea diferente es la expresada y representada por las obras de Maruja Mallo y Urbano Lugrís González. Como abanderados del movimiento surrealista gallego —junto con los hermanos Granell— lo hacen desde diferentes mundos, empleando discursos y recursos diversos. Sin renunciar a la figuración, ambos crean escenarios oníricos, fantásticos y llenos de vida. La colección artística de la Universidad cuenta con obras de los dos pintores, en el caso de la viveirense lo que podría ser un estudio preparatorio de una guitarra, quizá con el objetivo de incluirse en una obra de mayor envergadura. Aunque este dibujo no sea el más representativo de la artista, en su favor se podría alegar que contar con una obra firmada por ella resulta meritorio, pues la demanda de su obra es elevada y la oferta en el mercado, escasa. La obra de Lugrís González ofrece un excelso ejemplo de su producción, reflejándose en ella ese mundo singular, lleno de colores y cargado de figuras que une el ámbito marítimo con la mitología, donde las figuras de animales se mezclan con objetos cotidianos, que generan la idea de estar viviendo en una cámara de las maravillas.

El elenco de consagrados artistas de la plástica contemporánea gallega continúa ampliándose en otras direcciones y, en este sentido, la obra de Laxeiro, Seoane o Virxilio apuesta, especialmente desde los años cincuenta —los sesenta en el caso de Xosé Conde Corbal—, por desarrollar un sistema de representación de imágenes y escenas que se debaten entre conservar ciertos modelos figurativos y buscar nuevas maneras de expresar conceptos, bien sea con el manejo del color o con el uso de las líneas, como medios de comunicación pictórica. En el caso de Seoane, resulta un extraordinario hecho cómo desde el exilio tuvo la capacidad de configurar un lenguaje visual cargado de señas reivindicativas de la identidad de su pueblo. Comprometido con Galicia, aunque desde territorio americano, consigue convertir los tradicionales esquemas costumbristas —que todavía perviven en la obra de Virxilio— en imágenes que irradian la influencia de las vanguardias, por las que él demostró sentir un auténtico interés. En una dirección opuesta a la marcada en la obra de Laxeiro, la capacidad de síntesis que envuelve el trabajo de Seoane, paradójicamente se carga de mensajes, manteniendo desde una cercanía estilística que llegó a rozar la Abstracción el recuerdo a la obra de Castelao.

La polivalencia que desprenden las figuras de Luís Seoane y Castelao es un hecho del que se ha dejado constancia en los múltiples trabajos que versan sobre los dos artistas. Ambos sobresalieron en la configuración de dibujos y grabados, creados con frecuencia para ilustrar libros, revistas y periódicos con los que colaboraron. Lo esencial de esos dibujos no es tanto la originalidad de su planteamiento, sino el mensaje que transmiten. Es el «menos es más» de la ilustración. Pero junto a estos convive un perfil de artista que presenta otras maneras de expresar ideas a través del arte de la estampa, haciendo de este uno de los mejores cultivados por la escuela gallega contemporánea. En ese sentido cabe detenerse en la obra de Manuel Torres que forma parte del grupo de Os Renovadores. A través de escenarios populares, en los que el vínculo con el paisaje es fundamental, Torres se vale de la figuración para representar escenas de compromiso con Galicia y sus gentes. La obra que se integra dentro del fondo pictórico universitario define el estilo comprometido de este artista.

La llegada de los sesenta, y especialmente la de los setenta, supone una revolución que propiciará cambios. Es el momento en que retorna una buena parte de artistas exiliados, para asentarse

definitivamente en Galicia. Coincide con el período en el que la Universidad de Santiago comienza a ampliar su colección de obras de arte, a la par que continúa con una serie de reformas y nuevas construcciones, algunas de ellas ya iniciadas en la década anterior. Es entonces cuando se produce el asentamiento firme de la Abstracción. Con su particular repertorio de formas y con el uso facetado de los colores, degradados en distintas series de tonalidades cromáticas, la obra de Lodeiro se adentra en este territorio, en el que todavía se aprecia la herencia de los paisajes, de los atardeceres presididos por la silueta del sol.

Para el desarrollo de las artes resulta un momento vibrante, puesto que la influencia de los movimientos americanos resonaba con fuerza en todos los puntos del mundo, a la par que los conceptos de democratización y consumo se mezclaban con el concepto Arte. Lejos de este entorno, en Ourense, un pequeño grupo de escultores y pintores se reunía con frecuencia en la Taberna de Tucho, la misma que, décadas atrás, bajo el nombre de O Volter, fue lugar de encuentro del grupo liderado por Vicente Risco. En la generación de Os Artistiñas, como así los llamaba el propio Risco, uno de sus principales integrantes fue Xaime Quessada. Por aquel entonces este joven y sus compañeros profundizaron en la creación de un modelo de arte que procuró desvincularse de cualquier tradición popular, para abandonar la idea de provincianismo, tradicionalmente arraigada en Galicia. Es un momento para la búsqueda de la identidad propia, liberada de cualquier connotación que pueda sugerir *clichés*. El contexto sociopolítico que rodeó a este equipo de colegas favoreció la posibilidad de viajar y conocer lo que se estaba haciendo en América del Norte. Es una generación profundamente activa, no solo desde el punto de vista de su producción, sino también de la presentación de obra en salas y exposiciones, incluso de la demostración de sus pensamientos por medio de manifiestos. Xaime Quessada es un artista gráfico, y como admirador del *Pop Art* no sorprende que haya colaborado en la creación de imágenes para publicidad, lo mismo que hizo su compañero Virxilio, especialmente en algunas campañas de bodegas gallegas. La búsqueda de nuevas formulaciones de arte liberadas de la tradicional imagen vinculada con Galicia no entra en conflicto con la queja política latente en alguna obra del artista. Junto con Xosé Luís Méndez Ferrín y Celso Emilio Ferreiro fue miembro fundador de UPG. La colección universitaria cuenta con obra que el mismo artista dejó en depósito a la institución en la década de los setenta, que es un magnífico exponente de sus inquietudes artísticas. Quessada es un creador de espíritu camaleónico, que desde el conocimiento académico que le procuró su formación, busca la experimentación y no le importa hacer cambios en su estilo.

Por lo expresado hasta este momento, todo podría hacer pensar que la colección artística de la Universidad se compone exclusivamente de obras de corte pictórico, acusando la carencia del elemento escultórico. Algunas obras firmadas por Francisco Asorey, como la del doctor Roberto Nóvoa Santos —1961— o el vitor de Miguel Gil Casares —1932—, demuestran la importancia que tiene la escultura como medio expresivo con el que recordar la imagen de la Universidad y de sus más ilustres personalidades. La lista de escultores es larga: Capuz Mansano, Xoán Piñeiro, Silverio Rivas, José Morales...; son algunas de las figuras más representativas. Junto a este círculo de hombres se encuentra Elena Colmeiro, a la que sucederán otras mujeres como Soledad Penalta, cuya obra ha sido incorporada en los últimos tiempos.

Una revisión por el índice de la plástica gallega contemporánea pondrá de relieve el escaso protagonismo que tiene la mujer en el ámbito de las Artes. No es de extrañar que, en esta pinacoteca de la Universidad de Santiago de Compostela, el papel de la artista apenas esté resuelto. En este sentido, no se debe de obviar que una de las artistas más significativas de la plástica contemporánea española sea la gallega Maruja Mallo. Acompañan a esta, nombres como los de María Victoria de la Fuente, María Carrera o las ya citadas Elena Colmeiro y Soledad Penalta. En los últimos años se puede percibir como esta tendencia se revierte y el género femenino comienza a ocupar el lugar que le corresponde.

La colección artística de la Universidad de Santiago cuenta con la ventaja de estar abierta a cambios y nuevas adquisiciones que actúan en líneas diferentes. Por un lado, quizá el más estratégico, procura ampliar su valor patrimonial. Por otro, a través del prestigio de la institución, favorece la puesta en valor de las autoridades del arte gallego. Un repaso a través de la galería de artistas pone de manifiesto que, desde un determinado momento, en la Universidad hubo la determinación de ir perfilando la historia del arte gallego contemporáneo. Para ello se ha seleccionado una serie de obras que representan a los artistas relevantes, procurando cubrir diferentes autores, etapas, corrientes estilísticas o géneros diferentes. En esta tarea, es posible que no siempre se haya podido dar cobertura a lo que sería deseado. En este sentido, conviene recordar que la Universidad es por definición un centro cuyo objetivo es ser espacio de estudios y transferencia de conocimientos. El hecho de que desde hace un tiempo concreto haya demostrado su interés por formar una colección artística es un mérito que conviene alabar.

También es importante saber apreciar el trabajo de los artistas jóvenes y emergentes. En esta dirección, un precedente fue el marcado en 1993 por la convocatoria del I Premio de Pintura José Malvar. La obra ganadora, de Xurxo Martínez, y su ubicación en la Casa da Balconada, significó un ejemplo de actuación. En la misma dirección, conviene resaltar el papel que cumple la fotografía como recurso de expresión artística. Esta tarea es fundamental y requiere de la experiencia de profesionales que, lejos de ser animados por emociones, sepan discernir qué es lo conveniente. Es una interesante línea de trabajo que la Universidad puede desarrollar, ya que cuenta con los instrumentos necesarios para tal fin.



MANUEL TORRES —1901-1995—

Alegoría del campo

Ca. 1970

Colexio Maior de Fonseca

Manuel Torres Martínez —1901-1995—, fiel a su compromiso, retrata a una parte de la sociedad gallega presentándola en una obra que, por la manera en la que la compone, simula un himno al labrador. La originalidad de este trabajo reside en disponerlo en varias secuencias en orden sucesivo. En la parte superior es el género femenino el protagonista. La serie de mujeres que en la línea superior trabajan en la tierra, y en la inferior recogen en cestos la cosecha, simula estar a medio camino entre una danza tribal y una aproximación al proceso industrial en cadena.

En el término medio, son los hombres los que trabajan con los sachos y rastrillos la tierra, contrastando, en cierto sentido, las diferentes capacidades y roles que desarrollan el hombre y la mujer en el campo. Estos dos escenarios, superior e intermedio, dispuestos como si de frisos clásicos se tratara, se contextualizan en medio del campo y de construcciones propias de la labranza como los hórreos y las pallozas.

En el tercer registro, el inferior, se representa el resultado del trabajo en el campo, que es la venta de los productos. En esta parte del relato se distinguen varios grupos, a pesar de que el papel de la mujer vuelve a ser el protagonista, pues a ellas se debe la encomienda del mercado. Grandes cestas, animales de carga, casetas de venta refuerzan la idea del contexto en el que se articula esta última acción. También hay cabida para el ocio: la comida y la bebida, como así deja entrever la mesa dispuesta en el centro, o las charlas en grupos.

Manuel Torres forma parte del grupo de Os Renovadores. Como sucede con la obra de sus compañeros, existen determinados elementos que justifican esta atribución. No solo se trata del compromiso de su pintura con la sociedad gallega, sino que, desde el recuerdo a la tradición, renueva los planteamientos con que los presenta. En primer lugar, se trata de una obra secuenciada, narrada por partes, que define a la perfección el título del óleo. En segundo, consigue transmitir a través de un hecho tradicional gallego, la manufactura del trabajo, la idea de un proceso mecanizado e industrial, apenas desarrollado —incipiente, podría decirse— en Galicia. En tercer término, presenta a los personajes de manera conceptual. Sabemos que son personas, pero desconocemos su identidad.

Identificamos sus funciones por sus actos y por sus vestimentas. Por ello, no se detiene en añadir más datos. En cierto sentido, se percibe el vínculo existente con la obra de Maside, en la manera de configurar los grupos de paisanas, en los que resulta inevitable no recordar la obra de Virxilio. Sucede lo mismo con Pesqueira y los grupos de hombres. En cuanto a la formulación de los rostros, el vínculo con Colmeiro resulta evidente.

Finalmente, en este óleo sobresalen elementos que caracterizan y permiten identificar la obra como de Torres. Por un lado, la tendencia que tiene el artista por realizar obras en formato vertical, facilitando la configuración de este tipo de escenas secuenciadas, en las que emplea una distribución en marcada diagonal. Por otro, su gusto por dibujar escenas en las que se recogen romerías, ermitas y ferias donde actúan grupos de personas. Todas estas escenas guardan relación con las fotografías de la época. Por último, el empleo de color es una de las claves de su obra. Primero porque lo utiliza como elemento compositivo, a través de la superposición de miles de manchas y líneas de color en diferentes gamas que recuerdan la técnica de los impresionistas. Segundo porque, a través del uso del color, demuestra la capacidad expresiva del mismo. Aplica contrastes de tonos arena con verdes y azules, blancos que se matizan con otras tonalidades, pero que desprenden luz. Consigue crear una atmósfera en la que apenas se concluye en qué momento del día nos encontramos.

Manuel Torres es considerado un artista autodidacta cuya formación inicial fue como maestro, profesión a la que se dedicó toda la vida. Esta actividad la intercala con su trabajo como pintor. En Vigo tiene ocasión de frecuentar tertulias en las que participaba la élite intelectual gallega. Es así, junto con Dieste, Maside, Paz Andrade o Castelao, como toma el compromiso artístico con la nación gallega, rasgo definitorio de su obra.

Como tantos otros artistas gallegos, en 1927 es becado por la Diputación de Pontevedra, con destino a Madrid. En 1931 se traslada a París durante una larga temporada, conociendo en primera persona las tendencias artísticas de ese tiempo, frecuentando los círculos artísticos de la ciudad. Es el momento en el que visita los grandes museos, teniendo la ocasión de ver la obra de los artistas más significativos. Este hecho justifica la riqueza de sus obras a través de los préstamos aprendidos en París.

La versatilidad de Manuel Torres se percibe en la práctica de diferentes técnicas. Aunque sobresale en la pintura al óleo, la acuarela y el grabado —especialmente el linóleo— son habituales en su actividad. Ello puede guardar relación con el gusto por las ilustraciones de los periódicos. En este sentido, cabe decir que realizó múltiples estampas. En cuanto al desarrollo temático de su obra abundan notas folclóricas y populares, así como la composición de paisajes, en especial aquellos en los que el mar o los pueblos costeros se convierten en protagonistas. La manera expresiva con la que pinta sus cuadros, así como los efectos sensoriales que genera, resulta soberbia.

Las exposiciones individuales y colectivas dedicadas a Manuel Torres se han sucedido en varias ciudades, dedicándosele una antológica en 1982, en la Bienal de Pontevedra, o la celebrada por Caixavigo en 1987. En cuanto al desarrollo de su actividad, como ilustrador colaboró con varias revistas. También se adentró en el territorio de la escultura. Su obra forma parte de las colecciones de museos de Galicia: Museo Quiñones de León de Vigo o Museo del Grabado de Artes de Ribeira son algunos ejemplos. También forma parte de las colecciones de Afundación. En 1992, Marín le concede la medalla de Hijo Predilecto y allí se creará también un museo monográfico.



MARUJA MALLO —1902-1995—

Guitarra

1940

Colexio de San Xerome

Tal y como queda reflejado sobre el papel, Maruja Mallo —1902-1995— dibuja *Guitarra*, en el año 1940. La obra, a primera vista, acusa la influencia de Picasso, al menos en cuanto a temática se refiere. Apenas existe una referencia espacial, más allá de una simple línea de fondo perfilada sobre el papel en blanco. La referencia cubista se puede ver en la fragmentación o creación de varios perfiles del objeto, aunque de manera contenida, ya que el instrumento se identifica claramente. La descripción de volúmenes y perfiles se sugiere con el juego del grafito sobre el blanco. De hecho, es el color negro el que se encarga de crear la imagen y todo lo que la rodea. La obra recuerda a las caricaturas y dibujos de otros artistas como Castelao o Seoane.

Finalmente, cabe matizar que la obra podría ser tanto un ejercicio de dibujo, como una prueba preparatoria para un trabajo de mayores dimensiones.

Ana María Gómez González, conocida como Maruja Mallo, reúne en su figura tres aspectos interesantes. Es la artista gallega que suscitó desde hace años un interés sobresaliente en el desarrollo de las vanguardias. Los inicios de su carrera comienzan en Madrid, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo como profesores a los más sobresalientes artistas del momento, entre ellos a Julio Romero de Torres. En esos años, en el contexto de la Residencia de Estudiantes, se relaciona con personajes como García Lorca, Buñuel, Neruda, Miguel Hernández, Dalí, Alberti o Benjamín Palencia, entre tantos otros, ganándose su afecto y amistad. Este acontecimiento resulta especialmente llamativo, entendiendo que Maruja era una mujer entre tantos hombres. Maruja debía de ser una persona especial, pues ya se había ganado la confianza de Ortega y Gasset, al elaborar y presentar varias de sus ilustraciones para la *Revista de Occidente*. Este será el comienzo de más colaboraciones con otras revistas.

La actividad de esta mujer se percibe no solo en lo que se refiere a su vida social, sino que pronto viajará becada a París, donde entra en contacto directo con las nuevas corrientes artísticas, que definitivamente influirán en su obra. En estos años de gobierno republicano, comienza a trabajar como profesora en la Escuela de Cerámica y en la Residencia de Estudiantes. Sus viajes y exposiciones se suceden, destacando la de Arte Contemporáneo Español, en París.

El conflicto bélico que frenó, entre otras cosas, el desarrollo de las artes en España propició que Maruja viajara a América, estableciéndose, al igual que otros compatriotas gallegos, en Buenos Aires. Allí continuará su actividad y conocerá entre otros a Gómez de la Serna, autor de la primera monografía de su obra, lo que en cierto sentido revela la fama que estaba teniendo esta mujer. En estos tiempos expone y pronuncia conferencias en países donde la comunidad gallega ya había asentado raíces, como consecuencia del fenómeno migratorio.

Pronto conocerá la obra de André Breton, hecho fundamental en la elaboración de sus obras, donde se pone de manifiesto la preferencia hacia los códigos surrealistas. Si a la capacidad de crear imágenes y narrar historias se puede unir la imaginación de la artista, el resultado es una obra que fue alabada internacionalmente y que la mitificó como artista mujer. Son numerosos los museos que tienen obra de ella. De hecho, en tanto que no se produce su regreso, durante los años del franquismo, su trabajo se expone en España.

Maruja Mallo presenta diferentes mundos, maneras y realidades. Es esa actitud camaleónica la que actúa en sus obras, producto de sus inquietudes, de su manera de vivir y de estar abierta al conocimiento constante, del diálogo, de la lectura y de su capacidad para interrelacionar los conceptos. En su pintura se aprecia la base académica en la que se formó, pero esta se diluye en medio de otra serie de recursos en los que se aprecia la influencia, en ocasiones, de Ernst y Dalí. Su amistad con Diego Rivera no pasará desapercibida en lo relativo a la idea de arte mural. Como sucede con el arte de los grandes maestros de la pintura, la huella de Maruja Mallo está presente en todas sus obras.



ARTURO SOUTO FEIJOO —1902-1964—

Roma. Figura en el estanque

1934

Colexio de San Xerome

La obra de Arturo Souto Feijoo —1902-1964— presenta un paisaje que integra la naturaleza como plano último, la arquitectura en un plano intermedio y la escultura en primer término. Como su propio título refleja, se trata de la representación de una escultura, probablemente una alegoría de la ciudad de Roma que se presenta como una mujer. En este contexto se puede entender que se encuentra en un pórtico que rodea un estanque o fuente que recuerda la tradición clásica italiana.

La manera de componer los espacios revela la influencia académica en la que se forma el artista; aplicación de los tres ejes que crean la profundidad. Sin embargo, el artista da un paso más y comienza a diluir las figuras, empleando recursos sintéticos propios de las Vanguardias Históricas. Al igual que sucede con el Cubismo, se minimizan los detalles, apenas se ofrecen datos concretos que aporten pistas sobre la identidad de la figura. No hay rasgos personales, solo se sugiere la idea. Lo mismo sucede con el espacio en el que se ubica la acción, una fuente, pero indeterminada.

En cuanto al empleo de los colores, por la manera en la que se hace, se puede distinguir la influencia de la corriente fauvista en el uso de colores anacrónicos, rojos, amarillos y azules. En la manera en

la que se aplica la mancha de color, hay un recuerdo a la tradición impresionista, en tanto que el uso de la línea negra apunta a una conexión con la técnica expresionista.

Hablar de Arturo Souto invita a recordar las escenas de fiestas en el París nocturno, las salas de cabaré, bailarinas o prostíbulos. Pero esta obra forma parte de una etapa anterior, la republicana que coincide con el momento en que es premiado y pensionado por la Academia de San Fernando en la Academia Española en Roma. Este momento supone un giro en la obra del pintor, porque no solo cambia su manera de entender lo que la pintura puede contar, sino las diferentes formas que existen para expresarlo. Influido por las nuevas corrientes europeas, esta obra coincide con el momento en el que conoce la de Giorgio de Chirico.

El óleo fue adquirido en la Galería Citania, para la colección de la Universidad, en 1981.

Arturo Souto forma parte de una serie de artistas con proyección internacional. Se formó entre Sevilla y Madrid, y estuvo becado en París, donde entró en contacto con las corrientes artísticas más avanzadas del momento. Seguramente esta estancia justifica parte de las temáticas que desarrolla en su obra y supuso una renovación para la práctica pictórica gallega de preguerra.

Trabajó para el gobierno republicano español en la elaboración de material propagandístico. Junto con Picasso, forma parte del grupo con representación en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París, en 1937, en el momento del lanzamiento de su carrera como artista al servicio de la República. Son años complicados por el conflicto bélico español y su desenlace, lo que provoca su exilio en América, estableciéndose definitivamente en México hasta su muerte.

Como sucedió con otros artistas y escritores contemporáneos, el conflicto bélico fue un motivo de interpretación en su obra, que presentó en varias exposiciones fuera de la Península. Revolucionario en cuanto a las formas y a la manera en la que emplea el color, siempre con cierta inclinación hacia la estética del Expresionismo, y con el recuerdo de la obra de Goya de fondo, se mantuvo dentro de la Figuración. Sus temáticas también enseñan cambios, de manera que si bien su repertorio y el estudio de tipos iconográficos y de recursos formales se afianzan durante sus trabajos para la República, se puede decir que sus escenas de taberna y cabaré, la vida nocturna, los lupanares..., situaciones con las que se pudo familiarizar durante su época en la Ciudad de las Luces, son características de su hacer. Un repaso por su obra permitirá apreciar la importancia que el artista ha dado a la figura femenina. Además, el valor y la función que tiene el color en estas pinturas, así como una cierta tendencia a facetar las figuras, delata la influencia de los movimientos Fauvista y Cubista.

En la actualidad, junto con Maruja Mallo o Eugenio Granell, Arturo Souto es uno de los artistas gallegos más representativos del Arte de Penguerra. Al igual que la de sus compañeros, su obra está altamente demandada, siendo uno de los artistas gallegos, junto con Luguís, Colmeiro o Maside, cuyos trabajos adquieren mayor precio en los mercados de Arte.



URBANO LUGRÍS —1908-1973—

Sin título

Ca. 1940

Colexio de San Xerome

El inconfundible lenguaje visual de Urbano Lugués —1908-1973— queda plasmado en esta obra que representa un paisaje. El mar en el fondo, el cielo contenido, los árboles resueltos de manera sintética remiten a la influencia de la pintura metafísica característica de ciertos artistas surrealistas, como Giorgio de Chirico y Carlo Carrá. Contrasta con esa manera, que podría describirse como metálica, fría y artificial, la acumulación de objetos en el primer término, dispuestos de una forma fantástica. En la confluencia de estos dos planos es donde se reconoce el peculiar estilo de Lugués. El acopio de pequeños objetos, el empleo del fanal, contenedor de microarquitecturas, animales y elementos del mundo marino, como conchas y caracolas, así como las figuras fantásticas de sirenas o bestias con formas imaginadas, recuerdan la influencia del Bosco y de artistas contemporáneos como Salvador Dalí y dan esa perspectiva onírica que comparte con el pintor de Cadaqués.

Por el tipo de formato empleado, así como la temática a la que recurre, se podría decir que esta obra podría haber sido realizada en tiempos próximos a la ejecución de la *Habitación del marinero*, que pertenece al Museo Quiñones de León.

El ambiente familiar que rodea la figura de Urbano LUGRÍS justifica su vocación hacia las artes. Se cría entre poetas, pianistas y artistas, lo que facilita el contexto adecuado para su realización profesional. Pero no sería justo decir que en su proyección artística solo haya intervenido este factor. Un repaso por su obra permite apreciar con inmediatez que en su figura se reunían el ingenio y la destreza suficientes como para crear no solo un estilo que toma como base las directrices del Surrealismo, sino una galería temática e iconográfica que constituirá la verdadera firma del autor y su consideración como gran artista contemporáneo gallego.

Relacionado con la élite cultural gallega, durante su estancia en Madrid conoció a los miembros de la Generación del 27, entre ellos a Alberti y Lorca, y colaboró con este último en su compañía teatral «La Barraca». De hecho, además de la pintura, también practicó el arte de las letras. Participó en revistas, siendo él mismo promotor de *Atlántida*, en compañía de Mariano Tudela. Su afición por el teatro podría justificar alguno los escenarios que han quedado plasmados en su obra, así como su gusto por el mar y todo lo que este esconde tras de sí. Los espacios marinos o las estancias de marineros que recrea en sus obras trasladan a mundos repletos de pequeñas curiosidades, miniaturas e imágenes envueltos dentro de una atmósfera contenida. LUGRÍS es un apasionado de la lectura y como tal, de alguna manera, la traslada a su obra pictórica, que comienza a desarrollar con mayor intensidad tras la Guerra Civil.

Ya sea a través de cuadros, ventanas o habitaciones, sus paisajes, género que desarrolló con mayor empeño, en cierto sentido encierran el espíritu metafísico de la obra de Giorgio de Chirico, dulcificándolo en ocasiones con la incorporación o acumulación de pequeños objetos que transmiten historias: estancias repletas de muebles, platos, bolas de cristal, libros, lámparas, relojes..., y los barcos y velas, conchas y caracolas, brújulas y esferas terrestres. A través de ellos, LUGRÍS plasma ese mundo recreado por medio de las lecturas de Julio Verne y las historias y mitos sobre mundos subacuáticos. En cierto sentido, cuando LUGRÍS desarrolla este tipo de obra, aproxima de alguna manera al recuerdo de artistas como El Bosco.

A lo largo de su carrera, el artista tendrá ocasión de desarrollar otro tipo de actividades, entre las que destaca su faceta como muralista, participando en proyectos realizados para asociaciones y cofradías en A Coruña y Malpica, pero también en otros desarrollados en Madrid. Una de sus actuaciones más significativas fue la colaboración en el Gran Hotel de Vigo y ya en la década de 1960 sobresale su participación en la iglesia parroquial de Vilaboa.

Al igual que sucede con otros compañeros de profesión, la proyección y prestigio que ha alcanzado la obra Urbano LUGRÍS, no solo se justifica a través de las exposiciones en las que ha participado; en la serie de catálogos y obras que afianzan la relevancia que tiene en el marco del Arte Contemporáneo Gallego; o en la serie de acontecimientos, actos y celebraciones realizados en su nombre. En la actualidad su obra tiene una alta demanda en el mercado de arte, y su valor de venta refleja la consideración del artista.



LAXEIRO —1908-1996—

O Naranxo

1970

Casa da Concha

José Otero Abeledo, *Laxeiro —1908-1996—*, comprometido con la sociedad gallega y el arte de la nación, realiza una caricatura que pone el punto de mira en la situación real del mundo agrario. Lo hace a través de una serie de recursos que responden inconfundiblemente a su estilo, reforzando la idea de sarcasmo y crítica que subyace en la obra. El artista toma como punto de partida el género del retrato, de cuerpo entero. En este caso, lejos de disponerlo en una estancia o cámara señorial, lo emplaza en un lugar indeterminado y oscuro, que se puede intuir como espacio exterior, que resulta irreconocible y caótico. Podría incluso sugerirse la idea de un escenario en el que se acaba de generar un conflicto. Prueba de ello son los papeles revueltos en el suelo. La idea del caos,

para nada ajena a la obra de Laxeiro, se refuerza con el uso de la línea de gruesos trazos que el artista recoge de la corriente expresionista de las Vanguardias, a través de Corredoyra y Zuloaga. Pero en su obra subyace asimismo el recuerdo de Goya y sus *Pinturas Negras*. También confluye la evocación a la herencia de la tradición gallega, que el artista pudo conocer a través de la obra de artistas como Colmeiro o Torres, y que define esa robustez, casi granítica, que caracteriza a sus personajes.

De esta manera se presenta a O Naranxo, con su ridículo estandarte, a juego con su escueto traje y sombrero, del que cuelgan varios artilugios apenas reconocibles. Y en contraste, asoman unas grandes manos y botas que acaban por dar la nota final al conjunto. Poco tiempo antes de la ejecución de esta obra, Laxeiro visita la exposición antológica de Rembrandt en Ámsterdam. Este acontecimiento enriqueció el repertorio expresivo del artista, en la manera de entender el uso del color, la forma de aplicarlo y el efecto matérico que alcanzó su obra. Podría decirse que los conocimientos adquiridos a través del maestro del Barroco holandés vinieron a reforzar su obra y a engrandecerla. La influencia del claroscuro también se pone de manifiesto en esta pintura en la que los grises y negros del fondo contrastan con los golpes de luz que iluminan la figura del campesino.

Hijo de una familia de emigrantes en La Habana, Laxeiro viaja a la ciudad cubana en 1921 para instalarse en ella. Allí trabajará durante los primeros años, y también se iniciará en el estudio del dibujo en el Centro Gallego, donde conocerá la obra de Corredoyra o Zuloaga. De vuelta en Galicia, hacia 1925, tendrá ocasión de relacionarse con una serie de artistas clave en la introducción de las vanguardias en el arte gallego: Colmeiro, Souto, Torres y Eiroa. Este hecho coincide con la introducción de los nuevos ideales nacionalistas a la cabeza de los cuales estaba la llamada Xeración Nós, en la que destacaba Castelao, que además sería el director artístico de la revista con el mismo nombre. En 1930 Laxeiro ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con una beca que le otorga el Concello de Lalín. En ese contexto en el que se mueve podrá relacionarse con otros artistas e intelectuales del momento, participando en las tertulias de «La Granja de Henar». Será allí donde conozca a Castelao, Otero Pedrayo, Lugrís o Souto. En su estancia en la capital serán fundamentales las visitas que realiza al Museo del Prado, pues en la pinacoteca conocerá de cerca la obra de los grandes maestros, y se detendrá especialmente en la de Goya y Solana.

Laxeiro tiene una dilatada carrera artística. Prueba de ello es la cantidad de trabajos realizados, por lo que resulta lógico que a lo largo del tiempo su obra experimente cambios, aunque en lo esencial es de ese tipo de artistas que tienen identidad propia. Como muchos otros compañeros de profesión sus pinturas encerraban un compromiso con la idea de nación. En esa tarea eran fundamentales las tertulias del momento, la idea de crear un arte dirigido al país. Son numerosas las técnicas que practicó, destacando la pintura, el dibujo, el grabado y el mural. Sus escenas revelan la influencia de las fiestas populares como el *entroido*, así como los mitos y leyendas gallegas. Como otros pintores y escultores del momento son frecuentes las maternidades y los niños, las escenas campestres con fiestas, desarrollando un estilo propio que lo aproxima a la tradición local. En este sentido quizá se pueda decir que estamos ante uno de los mejores representantes de la «estética del granito», rotundos volúmenes de aspecto pétreo con una fuerte carga expresiva gracias al empleo de la línea. Sin escapar del empleo de la figuración, Laxeiro integra elementos costumbristas en la ambientación de los espacios.

Su compromiso con la identidad gallega, su profusa actividad y el estilo característico de su obra le otorgan un reconocimiento que traspasa fronteras. En este sentido su obra se expuso en numerosas galerías de Vigo, Madrid y Bilbao. Fuera de España, en Buenos Aires, participa en numerosas muestras que ilustran el arte gallego de los exiliados, con Seoane o Maruja Mallo. Su obra está presente en museos y los homenajes que se le hicieron son la mejor prueba del valor que tiene en el marco de la cultura gallega, destacando la monográfica que *Atlántica* le dedicó en 1981, que expuso más de 300 obras, así como las retrospectivas póstumas. Laxeiro fue premiado en varias ocasiones y en 1985 se fundó en Vigo un museo monográfico dedicado al artista.



LUÍS SEOANE —1910-1979—

Corpiño verde

1973

Arquivo Histórico da Universidade

Líneas negras y colores planos, este es el singular vocabulario gráfico que define la obra de Luís Seoane —1910-1975—. Con su inconfundible estilo personal, en este lienzo recoge a una de esas tantas mujeres, en las que la identidad concreta no es lo fundamental, sino más bien el concepto que sugiere. Se trata, de hecho, de un retrato en tres cuartos, que parece extraído de las escenas de grupos de paisanas gallegas que mantienen charlas colectivas mientras descansan de sus quehaceres, o de aquellas otras que esperan el retorno de sus maridos de Ultramar.

A través de un lenguaje de mínimos, siguiendo la estela de artistas como Castelao, quien emplea recursos similares en la elaboración de sus caricaturas, Seoane di-

buja sobre un fondo en dos tintas, amarillo en su mayor parte y naranja en un espacio marginal, la figura femenina en la que destaca el corpiño verde, como así se pone de manifiesto en el título. Resulta sobresaliente la unión de ambos planos, el espacio y la mujer, pues el color del fondo se mantiene en el rostro, los pechos y las manos. Además, la diferenciación de las partes no solo se hace con el empleo de pequeños, pero sugerentes, trazos en color negro, sino que es el propio uso de distintos colores lo que sugiere las transiciones. Resulta interesante apreciar como la línea se utiliza como recurso enfático de aquellos elementos o gestos que se quieren resaltar. El sistema pictórico desarrollado por Luís Seoane es brillante, no solo porque en sí mismo es marca de artista, sino porque constituye un buen ejemplo del «menos es más» aplicado a las artes gráficas. Con muy pocos componentes, el que mira la obra identifica perfectamente la composición y los elementos que la configuran.

Luís Seoane es un artista polifacético que además puede ser considerado como uno de los grandes intelectuales gallegos. Siendo hijo de la emigración, como tantos otros de su tiempo, Seoane regresa a Galicia durante su juventud. En Compostela estudió Derecho, aunque su verdadera vocación estaba orientada a explorar el mundo de las Artes.

A lo largo de su vida desarrolló su faceta artística como pintor, grabador y dibujante, y del mismo modo que hizo Castelao lo compaginó con el cultivo de las letras, practicando teatro y poesía. No

extraña que moviéndose en este universo de las artes plásticas y las letras sobresaliera en actividades como la ilustración de libros y carteles. Del mismo modo, también fue promotor de diversidad de actividades culturales en las que el artista siempre procuró mantener los lazos de unión con el territorio americano, especialmente con su ciudad natal, Buenos Aires.

De hecho, durante los años de la Guerra Civil se exilia en Argentina. En medio de ese contexto será donde conozca a Maruja Mallo o Colmeiro. En estos tiempos colabora como ilustrador en periódicos, lo que le permite establecer contactos con editoriales que, como la de Losada, aproximan y difunden la literatura de las vanguardias europeas. De manera que Seoane tomará contacto desde el exilio argentino con las nuevas corrientes artísticas del viejo continente, conociendo la obra de artistas como Klee, por el que manifestó gran admiración. En medio de toda esta serie de acontecimientos, Seoane es nombrado director de la revista *Galicia*, del Centro Gallego de Buenos Aires. A esta etapa corresponde la publicación de libros ilustrados con dibujos y grabados, como *Homenaje a la Torre de Hércules*, que fue seleccionado como uno de los diez mejores en Nueva York.

El reconocimiento a toda su trayectoria resulta evidente. Fueron numerosas las exposiciones individuales y colectivas en las que participó: Venezuela, Buenos Aires y otros países del Sur de América. En Europa, la obra de Seoane se expuso en Francia e Inglaterra. Durante la década de los cincuenta Domingo García Sabell aporta una primera revisión de su obra y acontecimientos como este proyectarán su nombre por ciudades como Nueva York o Madrid. Lo mismo sucederá con los reconocimientos y galardones que se le otorgan, especialmente en Argentina o Bruselas.

Como otra de sus grandes aportaciones cabe mencionar la creación del Laboratorio de Formas, en colaboración con Isaac Díaz Pardo y la Fundación del Museo Carlos Maside. Esta carrera imparable se intercala con la elaboración de libros de arte, literatura y poesía. Toda esta actividad es reconocida en las revisiones, estudios, análisis y catálogos que se hicieron, con la creación de la Fundación Luís Seoane y con el soporte de otros museos.

Como rasgos destacados de la obra del artista, se podría decir que en esta se aprecia la influencia del Expresionismo y de Picasso. Las figuras de Seoane se caracterizan por la síntesis en el uso de líneas y colores. De esta manera su estilo y modo de crear imágenes, escenarios e historias resulta elegante y sutil; sencillo, pero con suficientes datos para identificar las acciones y los temas, sobresaliendo escenas tradicionales relacionadas con los oficios, la figura de la mujer, el mar, la mitología; historias, todas ellas, en las que la referencia al ser humano suele estar presente.



MANUEL PREGO DE OLIVER —1915-1986—

Bodegón

1950

Casa da Balconada

La tradición, la naturaleza y la cotidianeidad son ejes fundamentales en la obra que desarrolla Manuel Prego —1915-1986— desde sus comienzos. Siguiendo esa dirección, parte de un género pictórico convencional, la presentación de un bodegón, una sencilla cesta con frutas posada sobre una superficie, que se recorta sobre un fondo neutro.

Desde esa óptica intimista que desprende la obra del artista, lo más sobresaliente de esta composición es el enfoque en el que la ofrece. Se presenta en primer plano, prácticamente volcado hacia quien observa la obra. Sugiere un cierto desequilibrio, como si pudiera caer en cualquier momento. Destaca la manera en la que emplea el color, componiendo las figuras y los contrastes de luces y sombras por medio de pinceladas cargadas de pigmento; pequeños golpes de color que llenan de vida y expresión una escena tan sencilla. En especial, llama la atención la manera en la que compone con el color blanco, que entremezcla con otras tonalidades, para causar un efecto visual vibrante.

A través de este bodegón, Prego de Oliver deja clara la influencia que, desde el punto de vista temático, tiene la pintura barroca española y holandesa. En lo concerniente a la composición, se aprecia el gusto hacia aquella escuela de artistas que, como El Greco o Goya, revolucionaron la manera de

pintar a través del empleo del color, aunque también es justo decir que a Prego de Oliver no le resulta ajena la obra de los artistas impresionistas y postimpresionistas, en especial la de Cezanne.

Manuel Prego de Oliver es de esos artistas fieles a su ciudad de origen, en este caso Ourense, en la que nace y muere, siendo uno de los mejores representantes en el ámbito de la pintura contemporánea. Paradójicamente no pertenece a ese grupo de artistas que desde pequeño sintiera la necesidad de formarse en una carrera dirigida al mundo de las Artes. Tampoco es hijo de una familia vinculada con esta disciplina. De hecho, podría decirse que su primera llamada hacia lo que luego constituirá su oficio la va a tener siendo profesor en una aldea próxima a Allariz. Es en ese entorno, en el que él vive feliz, donde comienza a explorar el mundo de la pintura. Sucede esto en los años previos al estallido de la Guerra Civil, tras la cual será apartado de su cargo como docente. A partir de entonces, comienza su verdadera carrera artística.

Lo más significativo de su obra es que nace de su propia exploración y formación en el mundo de la pintura, actividad que complementa con su gusto por la lectura. Como amigo de Vicente Risco, acostumbraba a participar en las tertulias del Grupo Volter, Os Artistiñas, en Ourense. Ello le facilitó moverse en el contexto cultural e intelectual gallego, conocer de cerca a los miembros del Grupo Nós y acercarse a las novedades procedentes de otros puntos europeos. También estas reuniones le sirvieron para ilustrar una galería de retratos de los participantes.

Aunque en su trayectoria artística se aprecia cierta evolución, se puede decir que existe una estabilidad en cuanto a lo que la presentación de temas se refiere. El artista, lejos de hacer una pintura de compromiso social, se mantiene dentro de ese cuadro de pintores que optan por reflejar el desarrollo cotidiano de la vida, los momentos de felicidad que de ella se desprenden o el paso del tiempo y lo que ello significa. Fue ciertamente revolucionario en la manera en la que presenta estos temas y por ello puede ser incluido dentro del Grupo de Os Novos o Os Renovadores, siguiendo la estela de Maside, Colmeiro, Souto, Seoane o Laxeiro..., junto con Pesqueira, Torras o Díaz Pardo.

Aunque su reconocimiento fue tardío, si se compara con otros artistas, Manuel Prego colaboró con sus trabajos en la ilustración de revistas y periódicos como ABC. Participó en la ilustración de *Merlín e Familia* y *As Crónicas de Sochantre*, de Álvaro Cunqueiro. También expuso en ciudades como Madrid, en 1941, e incluso engrosó la lista de artistas muralistas que, como Lugrís, trabajaron en Vigo, en este caso diseñando los murales de la Estación Marítima de la ciudad olívica.



CONDE CORBAL —1923-1999—

Alba de Gloria, II y IV

1980

Facultade de Económicas e Empresariais

Galería de personaxes que ilustra a serie de cinco murales de Conde Corbal —1923-1999— que lleva por título *Alba de Gloria*. Recordando el insigne discurso pronunciado desde Buenos Aires por Castelao, el Día da Patria Galega de 1948, Conde Corbal aporta su particular visión, dibujando una galería de personaxes que son clave en la tradición gallega. La disposición en friso es común en todas las escenas. En unos casos se trata de personaxes conocidos y en otros de gente anónima.

La obra pone de manifiesto no solo la capacidad de este artista como creador de murales, sino también su destreza en la recreación de perfiles con diferentes rasgos que definen actitudes y caracteres diversos y peculiares. Este desfile en *Alba de Gloria II* ahonda en la Historia de Galicia, recorriendo a ilustres personajes del pasado, representantes de las artes y las letras, y también de la nobleza y el clero, de guerrilleros y navegantes. A algunos se les reconoce por sus atributos: instrumentos musicales, las mitras... Se ha identificado a alguna de estas figuras con Macías O Namorado, a quien siguen, Inés y Juana de Castro. Acompañan la escena Andrade o Bo, Pedro Madruga y el mariscal Pardo de Cela. Junto a ellos, Vasco da Ponte y los tres arzobispos Fonseca. La Revolta Irmandiña queda representada a través de Roi Xordo, a caballo, que sostiene la antorcha, centrando la composición. El mundo de Ultramar se representa en la parte superior, en plano posterior, con las figuras de Pedro Sarmiento de Gamboa y los Nodales. Y como recuerdo de los virreinos de Nápoles y las Indias, los condes de Lemos y de Monterrei. Se cierra esta galería con los escultores Francisco de Moure y José Ferreiro, y con el arquitecto Casas Novoa.

Todos estos personajes se dibujan con los trazos expresionistas, rápidos y fluidos, característicos de la obra de Conde Corbal. Negros, carmines, ocre, gamas de azules y grises dominan el resultado final de la obra.

Xosé Conde Corbal forma parte de un grupo de artistas que pertenecen a una generación gallega que trabaja en paralelo al desarrollo y consolidación de otras corrientes afines a los lenguajes abstractos. No obstante, en su manera de abordar la obra, igual que otros compañeros como Mercedes Ruibal, Vixilio, Abelenda, Barreiro o Criado, mantiene una tradición figurativa que acusa la influencia expresionista. Este rasgo es el que mejor define la obra del artista, haciendo de él uno de los mejores retratistas de la época contemporánea gallega. En sus galerías de personajes se perciben todo tipo de rasgos y actitudes, gestos y cualidades.

Conde Corbal es un artista de formación autodidacta. Desde pequeño practicaba el dibujo, pero cuando llegó la hora de programar su futuro, comenzó las carreras de Química y Derecho en Compostela. Poco tiempo después desarrolló diferentes puestos de trabajo, entre los que destacan el que ocupó como diseñador en una empresa cristalera. En su obra también se aprecia la influencia de su trabajo como ilustrador de viñetas en periódicos, entre ellos *La Región* de Ourense, donde conoce a Vicente Risco. Este contexto favorece su convivencia con otros eruditos y con el grupo de Os Artistiñas, colaborando con ellos en algún trabajo, especialmente en el diseño de carteles. Trabajó también con los periódicos gallegos más destacados y con revistas del otro lado del Océano como *Nova Galicia*.

Al amparo de este nuevo trabajo, comienza a practicar su galería de temas, costumbres, paisajes y gentes. Perfilado todo esto bajo una óptica que sugiere una caricatura dramática, lo que lo posiciona como uno de los mejores traductores del esperpento valleinclanesco a la obra ilustrada. Él mismo reconoce su interés por la obra del escritor, que traduce en sus escenas de entierros, procesiones y otras fiestas tradicionales típicas. Todo este mundo figurativo de Conde Corbal se refleja en los carteles que también diseña para la Asociación Cultural Abrente de Ribadavia.

La actividad artística de Conde Corbal no solo se ciñe al mundo de la pintura. Sobresale como maestro en la técnica del grabado, y eso puede justificar cierta tendencia a emplear la línea como elemento expresivo que traslada a su obra pictórica, dotándola de una personalidad única. En esta dirección destaca la serie dedicada a la Guerra Civil, una galería de figuras que a través de sus rasgos deformados manifiestan el espíritu crítico que carga su obra, y donde tradicionalmente se aprecia la influencia que ha ejercido en ella la *Nueva Objetividad* alemana. Entre sus obras destaca el mural elaborado para la cafetería de la Carabela, en Pontevedra, que ofrece varias vistas de la ciudad.

La obra de Conde Corbal es ampliamente reconocida. Participó en exposiciones en Madrid, Vigo, Ourense, y llevó también su trabajo al continente americano. En Galicia el Museo Quiñones de León de Vigo, la Fundación Abanca, el Museo Etnológico de Ribadavia o el Museo do Gravado de Artes de Ribeira cuentan con obra del artista.

La galería de *Alba de Gloria IV* es fundamentalmente un homenaje a las Letras Gallegas. Hombres y mujeres fácilmente reconocibles entre los que sobresalen Eduardo Pondal, Curros Enríquez, Manuel Antonio, Rosalía de Castro, Nicomedes Pastor Díaz, el Padre Sarmiento y el Padre Feixóo; el gaitero de Soutelo, Camba, Emilia Pardo Bazán, Fernández Flórez, Lamas Carvajal, Ramón Cabanillas, Concepción Arenal, Iglesias Alvariño, Valle Inclán, Castelao, Risco, Otero Pedrayo, Losada Diéguez, Vilar Ponte, Basilio Álvarez, Alexandre Bóveda, Carro Santalices, López Cuevillas, Ferro Couselo, Ta-boada Chivite, Blanco Amor y Celso Emilio Ferreiro.

La formulación compositiva es tratada bajo el uso del recurso al *horror vacui* que rodea toda la escena. Apenas se perciben el escenario y fondo. El elemento expresivo queda reflejado a través de la acumulación de retratos y en el empleo de la fuerza de la línea y del color vibrante con que destaca ciertos elementos, como la gaita. Conde Corbal es un artista que compone con líneas y planos de color, y ello se refleja en todos y cada uno de los rostros que aquí se presentan.



VIRXILIO FERNÁNDEZ CAÑEDO —1925-2011—

Maternidad

1970

Casa da Concha

Virxilio Fernández Cañedo —1925-2011— ofrece la revisión de uno de los temas más habituales y característicos en la plástica gallega contemporánea, la representación de la mujer como madre. El concepto de maternidad, al que tantos otros artistas gallegos recurrieron a lo largo del siglo xx, es reinterpretado por Virxilio con gran maestría e identidad. La escena, protagonizada por siete figuras femeninas, resulta un ejemplo modélico de su estilo. Como es habitual, hace uso de la acumulación de figuras. La madre, que sostiene en su regazo a la niña, representa el típico ejemplo de campesina de Virxilio. Es el prototipo sobre el que gira el resto de las figuras, todas ellas con el mismo estilo de indumentaria que las caracteriza como labradoras. Se componen como formas

redondas y redondas que emparentan con la herencia románica. Trascendiendo el ámbito de lo puramente formal, es necesario centrar la atención en el empleo del color, que no solo se evidencia en los diferentes contornos que se definen a través de líneas en verdes y rojos para crear las siluetas, sino en la aplicación de grandes planos de colores verdes, rojos y azules que configuran un hilo armónico y conductor entre todas las figuras y que inevitablemente sugieren la influencia que la obra de los fauvistas franceses ha tenido en la suya propia, así como su perfecta asimilación. El resultado es una obra de una extraordinaria fuerza expresiva, que sin huir de la figuración y de la tradición temática gallega, define a la perfección el nombre del artista que la realiza.

La vocación artística de Virxilio pudo ser motivada desde su infancia por la influencia de su padre, quien pintaba y dibujaba por afición. Virxilio fue más allá que su progenitor y, de esta manera, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Ourense, el germen que dará paso al desarrollo de su carrera profesional. En esta etapa juvenil, previa a su estancia en París, se reunirá con el grupo de artistas encabezados por Vicente Risco, «Os Artistiñas», antecediendo generacionalmente a otros como Xaime Quessada o Xosé Luis de Dios.

La proyección de la obra de Virxilio comienza a hacerse evidente a partir de la década de los sesenta. Sin duda, su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de París y, en definitiva, su toma de contacto con otros países como Alemania y las diferentes corrientes artísticas de las vanguardias, fuera del territorio español, resultaron decisivos en la manera de crear su propio estilo. Sin renunciar

a emplear la figuración, desde una perspectiva que no pierde el contacto con la tradición gallega o, al menos, con sus tipos y temas, Virxilio consigue crear su propio espacio como pintor y artista gráfico de referencia.

Su obra abre un abanico de posibilidades temáticas en el que conviven los paisajes y las escenas tradicionales que llevan a escenarios típicos gallegos: fiestas, cosechas, trabajos en el campo..., siguiendo la estela de otros colegas de profesión como Manuel Torres, siempre bajo los códigos de su inconfundible repertorio formal, configurado a partir de gruesas líneas negras, colores planos y vivos, y personajes rotundos, en los que tradicionalmente se quiere intuir una herencia de la tradición románica gallega. Son personajes rotundos, pero que a la vez derrochan ingenuidad; una mezcla perfecta entre el recuerdo al pasado gallego y la aplicación de códigos procedentes de las Vanguardias: Expresionismo y Fauvismo, bajo un poso de melancolía lírica que cubre todas sus obras.

La representación de la mujer ocupa un papel importante en la obra del artista. Son numerosos los ejemplos de escenas de trabajo de campesinas o banquetes en los que las suele representar en conversación, siguiendo la estela previamente marcada por artistas como Maside, Colmeiro o Seoane. En este punto también cabe destacar la interpretación que hace de la mujer como madre, una línea temática que viene a engrosar el elenco de artistas gallegos, entre los que se podría destacar la obra de Laxeiro o Julia Minguillón en el caso de la pintura; o Antón Faílde, Xoán Piñeiro y con posterioridad Ramón Conde, en el de la escultura.

Pero Virxilio no solo fue un extraordinario pintor, ilustrador de maravillosas ediciones escritas en gallego como *Bocarribeira*, poemario de Ramón Otero Pedrayo, o colaborador en otras como *O Enxeñoso Fidalgo don Quixote da Mancha*, publicación traducida al gallego de la insigne obra de Miguel de Cervantes. Además, trabajó como ilustrador de dinteles, diseño de letras capitulares, colofones y viñetas en la *Gran Enciclopedia Gallega*. También diseñó el mural del antiguo Aeropuerto de Santiago de Compostela. Además de esto, sus diseños y dibujos sirvieron de modelo para etiquetas como las del vino de la Denominación de Origen Ribeiro, en los años ochenta, en un momento en el que las bodegas gallegas comenzaron a apostar por la introducción de las artes como parte de la cultura del vino. También dibujó carteles y practicó la técnica del grabado con maestría. Acompañado por otros artistas como Abelenda, Conde Corbal o Felipe Criado, su estilo se relaciona con el llamado Expresionismo Ingenuista.

Virxilio tuvo ocasión de exponer su obra desde la década de los cincuenta, con su primera muestra en el Liceo ourensano, en 1954. Desde entonces, de manera progresiva la presentó en diferentes puntos del territorio español: Galicia, Madrid, Barcelona, Santander, Valladolid... En la década de los setenta, su obra viaja a Milán, en 1972, y Alemania, en 1975. Como no era de extrañar, viajó a América, exponiendo en Caracas. En 1991 el Centro Cultural Caixavigo programa una antológica de Virxilio. Su obra ha sido reconocida en varias ocasiones, y no deja de resultar un hecho significativo que su primer premio fuera otorgado en su ciudad natal, Ourense, por el diseño de un cartel.



LODEIRO —1930-1996—

Paisaje

1970

Casa da Balconada

Esta obra pertenece a la serie que este pintor llevó, entre 1980 y 1983, a las exposiciones de Atlántica, el grupo artístico que revitalizó, por aquellos años, la plástica gallega. Estamos, de todas formas, ante una pintura creada en la década de los setenta, una etapa donde experimentó con una nueva fórmula plástica, fundamentada en la esquemática organización de diferentes planos yuxtapuestos en tonos muy cálidos. El artista se decantó por representar ambientes imaginados y delicados a través de un juego visual que consiguió gracias a la disposición de las líneas y los volúmenes geométricos.

Xosé Telmo Lodeiro Fernández —1931-1996— está vinculado al estilo Expresionista. Nació en Teis, un barrio obrero perteneciente al Concello de Vigo, lo cual influyó considerablemente en su trayectoria artística, sobre todo en su ansia por crear un arte reivindicativo, social y de protesta. Se interesó por la pintura esquemática y simple, formada a partir de siluetas y figuras planas sin apenas volumen pero con un gran cromatismo (X. L. Méndez Ferrín, 1998, p. 112-113; F. Pablos, 1981, p. 210; S. Cendán, 1993, p. 164-181).

A finales de los cincuenta, comenzó una etapa itinerante en la que se dejó influenciar por el arte que se estaba desarrollando en esos momentos y que tuvo como punto de partida la capital francesa, en la que estuvo durante dos años; posteriormente se instaló en Suiza por un período de tres años y, finalmente, en 1963 volvió a su ciudad natal para dedicarse única y exclusivamente a la pintura. En Vigo colaboró con los movimientos obreros y nacionalistas, que vivían un período de represión e incluso de clandestinidad, y esto fue algo que influyó en su obra de manera notable.

Posteriormente, siguió viajando por el continente europeo y América, donde expuso su obra y entró en contacto con otros artistas de su época como Elsa Pérez Vicente o Antón Abreu.

La inclusión de Lodeiro, uno de los de mayor edad entre los integrantes del colectivo Atlántica, llevó implícita, por parte de sus componentes más nuevos, la asunción de la modernidad que suponía la obra de un pintor de estas características, a caballo, en los años setenta, entre la práctica de la abstracción y de la nueva figuración con acentos propios, muy personales, fantástico en la utilización del color, preciso en la delimitación de las formas (S. Penelas Figueira, 1993, p. 331-333; X. M. Durán, 1997). Un pintor, en fín, peculiar en el contexto galaico (S. Seoane, 1988; X. L. Méndez Ferrín, 1988).

En este lienzo, Lodeiro presentó desde un punto de vista abstracto y simplificado un paisaje montañoso que estructuró en dos partes separadas por una sutil línea de horizonte. Las montañas, absolutamente desiertas y desoladas, las dispuso en diferentes planos, cercadas por una especie de muralla de color violácea para dejar ver en la lejanía otros espacios, parcelados y con una línea del horizonte muy alta, al modo de la primitiva pintura flamenca, iluminado todo por un sol, naciente o poniente, que irradia una potente luz. Valga la descripción para, desde la misma, intentar captar algo de la minucia, el detalle que, desde puros valores cromáticos y de diseño, nos transmite Lodeiro a través de un género usual que, desde su particular interpretación, él hace único.

Cabe recordar, en este caso, lo que se apuntó sobre su modo de interpretar el paisaje: «Lodeiro camina hacia la abstracción mediante un orden rígido de imágenes al tiempo que mantiene la línea de interpretación tradicional de un contenido legendario: el paisaje» (M. J. Ruiz Vázquez, 2002, p. 135). Y lo hace partiendo de una cierta «abstracción geométrica basada en proyecciones lineales, en rayos de luz graduales...» (D. Barro, 2005, p. 238), (J. M. García Iglesias y S. Hermida Sánchez, 2022 a).



ELENA COLMEIRO —1932-2021—

Equilibrio

1970

Facultade de Económicas e Empresariais

La obra de Elena Colmeiro González —1932-2021— constituye una buena muestra de la práctica escultórica de la artista en estos tiempos, la década de los setenta. Se trata de una pieza realizada en técnica cerámica de gran formato y constituye una interesante reflexión sobre la idea que queda plasmada en su título. Partiendo por tanto de este carácter conceptual de la obra, se resuelve la pieza, en la que la artista busca sugerir esa idea de equilibrio, con un punto de apoyo que es la base, durante un movimiento que es el que aporta la idea de girar. La hélice que genera sugiere no solo la acción, sino que propicia que entre en juego la luz, al conseguir diferentes efectos y contrastes, que se motivan por el propio giro de la pieza, pero también por los acabados en parte rugosos y en parte lisos, con brillo o mate con los que se juega.

Elena Colmeiro fue una artista dedicada a la escultura, cuya vocación le viene de familia. Hija de Manuel Colmeiro, comienza su carrera en el exilio, junto a su familia. A finales de la década de los cuarenta tiene la posibilidad de ingresar en la Escuela Nacional

de Cerámica de Buenos Aires. Este hecho marcará definitivamente su obra, dado que se acabará convirtiendo en una de las especialistas más sobresalientes en la creación de escultura cerámica. A lo largo de su vida, fue merecedora de varias becas, entre las que sobresale la de la Fundación Juan March, en 1964. Presentó su obra a concursos, siendo la ganadora de la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Cerámica de Farenza en 1967. Viajó por numerosos países, lo que le facilitó conocer diferentes maneras de trabajar la escultura cerámica.

En el desarrollo de su profesión, habrá otro hecho fundamental: su enlace con el también escultor Jesús Valverde, que le facilitó poder disponer del espacio adecuado para la ejecución de su obra, ya

que la familia de este contaba con una fábrica de vidrio y disponía de grandes hornos donde poder dar forma y experimentar con cocción de esmaltes y otros materiales.

Es en esta década de los cincuenta, en la que retorna de América y se establece en Madrid, cuando su actividad comienza a despuntar y a compartir las inquietudes de un grupo de artistas que experimentaron el arte la Abstracción, que desembocaría en el desarrollo del Informalismo. Su obra comienza a experimentar variedades formales no definidas, empleando cualquier tipo de elemento de desecho industrial.

Su manera de entender la escultura continuará a lo largo de las décadas siguientes, añadiendo nuevas exploraciones, entre ellas las que consigue gracias a una estancia de investigación en el European Ceramics Work Centre de Holanda. La introducción del óxido como recurso estético enriquece sus esculturas, junto con la exploración formal y cromática.

Será en las décadas finales de su carrera cuando comience a explorar las posibilidades de la materia orgánica, sin salir de la Abstracción, pero dando un giro radical a la concepción de su obra.

Elena Colmeiro fue miembro de Honor de la Academia Galega. La relevancia de su trabajo se demuestra a través de las numerosas exposiciones en las que participó en distintos países, la primera de ellas en la Galería Müller, en 1954. También lo hace en su reconocimiento por parte de las instituciones, museos y centros de arte de España con la adquisición de su obra. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía es ejemplo de ello.



QUESSADA —1937-2007—

Lucenza

1992

Casa da Balconada

El paisaje de su tierra natal se convierte en una fuente de inspiración para Xaime Quessada Porto —1937-2007—. El pueblo de Lucenza es representado en diferentes ocasiones; se trata de la vista que rodea su casa. Entre dos castaños, el artista nos muestra las tierras de prados y campos que se suceden. Llama la atención el colorido, en el que se percibe la influencia de la luz mediterránea, frecuente en las obras del autor debido a las temporadas que pasó en su taller de Ibiza. Podemos decir que aquí Quessada une el concepto de una luz mediterránea con los colores propios de un paisaje gallego: los verdes del prado o los colores rojizos de los árboles. Anteriormente, el cuadro estaba en el Parlamento de Galicia y, a finales de 1996, por cuenta de la USC y por indicación del artista, se trasladó a la Casa da Balconada.

Quessada nació en Ourense en el año 1937 y, aunque vivió su infancia en el contexto de la Posguerra, su vocación pictórica ya surgió por aquel entonces al nacer en el seno de una familia de

artistas (S. Cendán Caaveiro, 1993, p. 179-180). Su formación comenzó en la Escuela de Artes y Oficios y años más tarde, en 1956, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde se empezó a interesar por el Renacimiento italiano, por los impresionistas y por las Vanguardias (S. García-Bodaño, 1974, p. 24-28; J. Gómez Alén y D. Villanueva, 2002; J. Gómez Alén y S. García-Bodaño, 2003).

Quessada, siendo estudiante de Bellas Artes en San Fernando, fue seleccionado para la beca del Paular. Era entonces el año 1959. Fruto de esa experiencia es la consecución del Premio Extraordinario de Paisaje de las Escuelas de Bellas Artes Nacionales. El cuadro que le otorgó ese galardón se titulaba *Terras* y aportaba una visión, un tanto dramática, de los desfiladeros de Duratón de Sepúlveda.

Pasarán los años y el discurso pictórico de este prolífico y virtuoso artista andará mil caminos, mostrando un conocimiento de los logros de los pintores de todos los tiempos altamente destacables, haciendo suyos —es decir, incorporando en la cita el sello de su personalidad— tantos y tantos modos de interpretar una determinada temática.

Su trayectoria artística se podría dividir en tres etapas diferentes. La primera comienza en 1960, momento en el que culminó su proceso formativo en la Academia de San Fernando; consiguió la III Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes; viajó por diversos países empapándose así de nuevos conocimientos que fueron determinantes para su carrera artística; en 1971 después de su viaje a América, surgió toda la producción artística que contribuyó a la formación de la colección pictórica de la Facultad de Económicas; elaboró obras con un gran dramatismo y con una gran carga política manifestada ya en los propios títulos y cultivó temas intimistas rozando el lirismo. En este primer período, aunque se dejó influir por el Renacimiento italiano y por los impresionistas, su estilo osciló entre la Abstracción, el Expresionismo y las Vanguardias, siendo Picasso su gran referente.

La segunda etapa abarca desde 1970 hasta 1980, en esta decidió descomponer a su antojo motivos figurativos, jugar con la abstracción, con el dinamismo y desviarse hacia una tendencia surrealista. Asimismo, apostó por utilizar espacios oníricos e indeterminados que tendían a la geometrización de las formas y una paleta de colores muy viva e intensa, consiguiendo grandes contrastes en sus lienzos.

Finalmente, la tercera etapa comprende desde 1980 en adelante. Fueron unos años en los que, aunque decidió indagar nuevos caminos y reformular su estilo utilizando delicadas y sensuales figuras femeninas, retomó intensamente la abstracción. A su vez, anduvo por nuevas sendas a través de obras con un tratamiento del color próximo al Fauvismo y al Expresionismo, con formas cubistas y con motivos de tipo surrealista (J. M. García Iglesias, 1987; X. M. del Caño, 2008), (J. M. García Iglesias, 2022).



GUILLERMO ALONSO MONROY —1954-1982—

Ventana

1974

Facultade de Económicas e Empresariais

La colección de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Santiago tiene en esta obra un testimonio evocador de alguien que se licenció en la misma. Y fue en Compostela, en las salas «Matisse» y «Modus Vivendi», donde, por 1978, Monroy mostró por primera vez de forma individual sus obras, precisamente en el año en el que concluye sus estudios. En este caso, estamos ante un lienzo suyo de cara a 1980, a relacionar con sus series dedicadas a las ventanas, en la antesala del momento en el que aquel movimiento gallego renovador, que supuso Atlántica abre nuevos caminos para el arte y los artistas de esta tierra. Es él un autor próximo, entre otros, a Antón Patiño y Menchu Lamas; también, a Ánxel Huete.

Concebido a modo de díptico, una franja vertical de color marrón divide el cuadro en dos mitades simétricas. Con un gran rigor geométrico, Monroy cubre la superficie pictórica por medio de figuras romboidales, triangulares y cuadradas. Pero lo que más llama la atención son los colores, dispuestos por medio de una pincelada ágil y amplia de trazo enérgico con una gama cromática de corte expresionista en la que tienen cabida los naranjas, amarillos, azules, verdes, que ponen de manifiesto la influencia de Matisse. Referido al tema, Monroy recurre a la representación de elementos de su hábitat, que plasma a través de estas ventanas que permitirían la visión de un tendal de ropa.

Aunque Monroy se licenció en Ciencias Económicas en la Universidad de Santiago de Compostela, desde un primer momento decidió dedicar su vida íntegramente a la pintura.

Su verdadera trayectoria artística comenzó en 1974 cuando tuvo la oportunidad de exponer sus trabajos en la Bienal de Pontevedra. A partir de entonces empezó a participar en diversas exposiciones colectivas y en las ferias al aire libre que se celebraron en Vigo. Además, viajó a París para conocer y comprender la pintura europea que se estaba realizando en esos momentos.

Posteriormente, entre 1976 y 1977, se trasladó a Madrid para cumplir con el servicio militar y en 1978, ya en Galicia, inició su camino en el mundo de las exposiciones individuales.

Monroy se vinculó a una nueva generación de pintores que surgió en Vigo. Este, junto con otros integrantes como Antón Patiño, Menchu Lamas o Ánxel Huete, decidió viajar a Nueva York. Como consecuencia de este viaje formaron el movimiento Atlántica con el que colaboraron en 1980 con las ediciones de Baiona y, posteriormente, con las de Santiago de Compostela y Madrid.

Desgraciadamente, falleció en 1982 a causa de un accidente de tráfico y no fue hasta once años más tarde cuando obtuvo su consagración gracias a la exposición antológica que realizó la Casa de las Artes del Municipio de Vigo (M. X. Ruíz, 1993, p. 11-13; M. A. Abellán, 1993, p. 95-97).

De su modo de pintar se dijo que «construye un mundo de luz, un cosmos radiante. Rotación de figuras en la fragmentación del espacio en un universo luminoso de formas polarizadas [...], no hay angustia, la agitación del trazo obedece a una actitud vitalista» (A. Patiño, 1993, p. 20). Y, también, que «la pintura era su vehículo de comunicación y, en ella, habría siempre objetos que la poblaron, desde la cien veces pintada cancilla de la casa de San Paio hasta las macetas y ventanas» (A. González-Alegre, 1993, p. 80).

Y, como se escribió, «su obra habla de los seres humanos y también de su mundo inmediato, las ventanas, las sillas, las mesas, el propio estudio [...]. También le interesaba mucho la música» (M. Cabrera, 1993, p. 98). Era, además, «dueño del lenguaje que manejaba, pleno de brillante cromatismo; pero, además, dotado de una poderosa originalidad, apoyada principalmente en un chasqueante ritmo gestual que sacude la tela como un látigo» (F. Calvo Serraller, 1993, p. 104). En definitiva, estamos ante un artista que «trataba de fusionar el arte y la vida, abogando por lo cotidiano, por la energía, por el espíritu libre» (D. Barro, 2005, p. 247).

Se dijo que «Monroy, como pintor, eligió el color para cantarle la libertad al mundo. Hizo del cuadro una lógica de libertades. Un desorden aparente de los sentidos que nos lleva al disfrute. Hizo del color pensamiento libre y limitado [...]. Sus ventanas estaban siempre abiertas a las bellezas del mundo y a los matices del corazón» (A. Pexegueiro, 1993, p. 93).

Es verdad que se le vinculó a la abstracción, al tiempo que se significó su conocimiento del expresionismo abstracto americano y, sobre todo, del legado de Matisse (A. Castro, 1993, p. 82). Naturalmente, un aprendizaje y una obra que surgen de la relación entre ambos mundos, América y Europa, le otorga a cada concepto —expresionismo, abstracción...— un sentido diferente, propio y, así, cuando se habla de expresionismo abstracto con relación a Monroy poco o casi nada tiene que ver con el legado de Jackson Pollock. Además, también cabe decir, al contemplar su obra, que no es del todo ajena al mundo figurativo. Así, en una obra como esta parece verse el mundo a través de unas ventanas, mediante una pincelada ágil, amplia y enérgica, con colores intensos y llamativos.

Así, en ese afán por representar los elementos y las rutinas de la vida cotidiana, decidió plasmar en este lienzo, con un cierto rigor simétrico, desglosando el espacio en definidos campos de color y de vida, partiendo de la idea de presentarnos unos tendales que reparten telas de colores y formas distintas, básicamente en la parte superior del cuadro. Estamos ante «objetos que funcionan más que nada como pretextos para sugerir espacios vividos desde dentro, o ventanas abiertas a la luz y al paisaje» (M. L. Sobrino, 1993, p. 86). Se trata, en definitiva, de «¡SU VENTANA!, tantas veces idealizada en filtraciones de luz entre ventanas imaginadas [...] o datada en sensuales reflejos verdes y amarillos. Desde aquel marco de luz ponía la vista en movimiento, como él mismo decía, para dejarse enamorar por el paisaje, para pintarlo con la pureza de un adolescente» (R. Pereiro, 1993, p. 90). Y son así esas ventanas que «se abren a más luz; estructuras trazadas a brochada limpia, filtrando una luz blanca, deslumbrante, conseguida —casi no hace falta decirlo— por yuxtaposición de colores» (J. M. Bonet, 1993, p. 102).

¿Hasta qué punto Monroy tan solo mira hacia delante en su modo de hacer? Estamos ante un artista sumamente original, es verdad, pero en el pasado inmediato del arte gallego hay modos de hacer como fue el de Maside y el de Luís Seoane que fijan, también, una cierta tradición en la modernización de la mirada y del hacer, en la que cabe incardinar, también, un trabajo como el que llevó a cabo Monroy (J. M. García Iglesias y S. Hermida Sánchez, 2022 b).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABELLÁN, M. (1993): «Evocación de Guillermo», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 95-97.
- ACTA REGIA (1859): *Acta regia de la Visita con que S. M. La Reina Nuestra Señora Doña Isabel 2ª de Borbón, (Q. D. G.) Su agosto esposo Don Francisco de Asís de Borbón y SS. AA. RR. El Serenísimo Príncipe de Asturias D. Alfonso, y la Infanta doña María Isabel honraron á esta Universidad, Santiago*, Imprenta de José Rodríguez Rubial.
- AIMI, A. (2012): «The exotica of the Settala museum and other northern Italian collections», en KING, J. C. K. et al.: *Turquoise in Mexico and North America: Science, Conservation, Culture and Collections*, Londres, British Museum, p. 155-164.
- ALMUIÑA DÍAZ, C. (1988): «A. Fernández-Albalat», en *Gran Enciclopedia Gallega*, XII.
- ALSOP, J. (1982): *The rare art traditions: a history of collecting and its linged phenomena wherever these have appeared*, Nueva York, Harper & Row.
- ÁLVAREZ BARRERA, R. (1981): «Datos biográficos y bibliográficos del profesor Bellot Rodríguez», en *Trabajos del Departamento de Botánica y Fisiología Vegetal*, 11, p. 17-24.
- ARANDA HUETE, A. (2011): *La medida del tiempo: relojes de reyes en la corte española del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- ARANDA HUETE, A. (2018): «Relojes de bolsillo en la corte española: joyas para medir el tiempo», en *Cuadernos dieciochistas*, 19, Salamanca, p. 52-82.
- ARNOLD, K. (2006): *Cabinets for the curious: looking back at early English museums*, Hants, Ashgate.
- BALDELLOU SANTOLARIA, M. A. (1971): «Panorama de la arquitectura actual gallega», en *Hogar y arquitectura*, 96.
- BALIÑAS FERNÁNDEZ, C. A. (1980): «La Facultad de Filosofía y Letras. La Facultad de 1922 a 1975», en DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (coord.): *La Universidad de Santiago, Santiago de Compostela*, Universidad de Santiago, p. 146-148.
- BALLESTA DE DIEGO, J. J. et al. (2020): *Manuel Colmeiro: espazos e encadramentos. Catálogo de exposición*, Vigo, Concello de Vigo.
- BALSINGER, B. J. (1970): *The kunst-und wunderkammern. A catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England*, Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- BALTAR DOMÍNGUEZ, R. (1968): *La Escuela Médica Compostelana*, Santiago, Instituto Padre Sarmiento de Estudos Galegos del CSIC.
- BARRAL MARTÍNEZ, M. (2002): «O Templo de Galeno na Universidade de Santiago», en ROMANI MARTÍNEZ, M. y NÓVOA GÓMEZ, M. A. (ed.) (2002): *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 33-47.
- BANDE RODRÍGUEZ, E. (2011): *A pintura relixiosa de Manuel Prego de Oliver*, Ourense, Diputación Provincial.
- BARCIA CABALLERO, J. (1884): «Nuestros Grabados», en *El Primer Centenario. Número extraordinario de la Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, Santiago, p. 17-19.
- BARRAL MARTÍNEZ, M. (2005): *Eugenio Montero Ríos e a Cidade de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BARRAL MARTÍNEZ, M. (2012): *A visita de Isabel II a Galicia en 1858*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco y Consorcio de Santiago.

- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (1980): «La Universidad gallega entre 1900 y 1936», en DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (coord.): *La Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, p. 77-87.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (2000): *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*, 2 vols., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (coord.) (2003): *Parlamentarios de Galicia. Biografías de Deputados e Senadores*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia y Real Academia Galega, 2ª ed., 2 vols.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (2003): «De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808-1875)», en PORTELA SILVA, E. (dir.): *Historia de la Ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela, p. 433-475.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R., CENDÓN AMADO, M. A. y SOUTO BLANCO, M. X. (2002): «O Século XIX», en BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. (dir.): *Historia da Universidade de Santiago de Compostela*, II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. y LÓPEZ MORÁN, B. (2016): *Maruja Mallo, una memoria en construcción: series y obras desconocidas de la etapa americana*, Vigo, Mar Maior.
- BARRO, D. (2005): «Xosé Lodeiro» y «Guillermo Monroy», en BARRO, D. y VIDAL, C.: *Voces de Atlántica*, Vigo, Editorial Galaxia, Fundación Marco, p. 235-239 y 247-251, respectivamente.
- BARRO, D. (2018): *Manuel Colmeiro. A pintura antes de pintar*, Lalín-Santiago.
- BARROS, T. (1962): *Manuel Torres y la Escuela Gallega de Pintura*, Santiago de Compostela, La Noche.
- BERMEJO PATIÑO, M. (1993): «Casares Rodríguez, Antonio», en FRAGA VÁZQUEZ, X. A. y MATO DOMÍNGUEZ, A. (coord.): *Diccionario Histórico das Ciencias e das técnicas de Galicia. Autores, 1868-1936*, Sada (A Coruña), Edición do Castro, p. 69-71.
- BERMEJO PATIÑO, M. R. y CID MANZANO, R. (2012): «Antonio Casares», en *Boletín das Ciencias*, XXV, p. 75.
- BERMEJO PATIÑO, M. y GURRIARÁN, M. (2008): *Rodríguez Cadarso. Un reitor para un país*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BLOM, P. (2013): *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*, Barcelona, Anagrama.
- BONET, J. M. (1993): «Creemos que está todo hablado...», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 100-103.
- BONET CORREA, A. (1954): *Manuel Colmeiro*, Vigo, Galaxia.
- BONET CORREA, A. (1962): *Elena Colmeiro*, Editorial Nacional, Serie de Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, nº. 94.
- BONET CORREA, A. (dir.) (1994): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra.
- BOUNIA, A. (2004): *The nature of classical collecting: collectors and collections*, Aldershot, Ashgate.
- BRAÑAS MENÉNDEZ, A. (1999): *El regionalismo: Estudio sociológico, histórico y literario*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, Edición original 1889, Barcelona.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (1994): «O gabinete de Historia Natural da Universidade de Santiago: Formación e Evolución (s. XVIII-1965)», en *Ingenium*, 4, Madrid, p. 85-124.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (1995): «O gabinete de curiosidades», «Os gabinetes científicos: o gabinete de Historia Natural» y «O Museo de Historia Natural», en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.): *Gallaecia Fvlget (1495-1995). Cinco Séculos de Historia Universitaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 156-161, 318-323 y 470-475, respectivamente.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (1997): «Un gabinete ó servizo do ensino da historia natural», en FRAGA, X. (ed.): *Ciencias, educación e historia. Actas do V Simposio de Historia e ensino das Ciencias*, Sada (A Coruña), Edición do Castro, p. 229-231.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (1998): *Formación e uso dos gabinetes de historia natural no ensino público en Galicia no século XIX*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

- A. BUGALLO RODRÍGUEZ (2012): «O gabinete de Historia Natural da Universidade de Santiago: formación e evolución: s. XIII-1965», en *Ingenium: cadernos de historia das ciencias e das técnicas do Grupo Interdisciplinar de Traballo R. M. Aller do Seminario de Estudos Galegos*, 4, A Coruña, p. 85-124.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. y FUSTER SIEBERT, M. (1993): «Rodríguez Cadarso, Alejandro», en FRAGA VÁZQUEZ, X. A. y MATO DOMÍNGUEZ, A. (coord.) (1993): *Diccionario Histórico das Ciencias e das técnicas de Galicia. Autores, 1868-1936*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, p. 266-268.
- BUJÁN, J. (2001): *Laxeiro. Obras da Colección Permanente de Vigo*, Vigo, Caixanova.
- C. M. (1974): «A arte de Luis Seoane», *Grial*, nº. 44, p. 219-220.
- CABIDO CID, X. (1994): *Seoane, 1910-1979. Unha fotobiografía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- CABRERA, M. (1993): «Monroy», en Guillermo A. Monroy. *Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 98-99.
- CALVO SERRALLER, F. (1993): «Pintar después de morir», en Guillermo A. Monroy. *Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 104-105.
- CAÑO, X. M. DEL (2008): *Xaime Quesada: artista da xenialidade*, Vigo, Nova Galicia Edicións.
- CARNERO VÁZQUEZ, M. O. et al. (1995): *Maruja Mallo, la gran ignorada en Galicia*, Lugo, Diputación Provincial.
- CARRO, X. (1994): «Luis Seoane, unha estética da necesidade», *Grial*, nº. 122, p. 219-233.
- CARUNCHO AMAT, L. M. y CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (2008): *Laxeiro. José Otero Abeledo*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CASARES RODRÍGUEZ, A. (1850): *Oración leída en la Universidad de Santiago en la solemne apertura del curso académico de 1850 a 1851 por el Doctor D... Catedrático de Química y Decano de la Facultad de Filosofía*, Santiago, Impresa de Orden de la Universidad, Imprenta de don Juan Rey Romero.
- CASTELO ÁLVAREZ, B. (1993): «Elena Colmeiro», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia. Arte. Arte Contemporáneo I*, vol. XVI, A Coruña, Hércules, p. 204.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1982): *Manuel Torres. Monografía*, Pontevedra, Escola Aberta.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1985): *Laxeiro 1934/1985*, Pontevedra, Diputación Provincial.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1987): *Manuel Colmeiro (1918-1987): exposición antolóxica*, Pontevedra, Diputación Provincial.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1993): «Manuel Torres y el retiro marinense», «Manuel Colmeiro. Interpretar Galicia en el exilio bonaerense y parisino», «Manuel Prego de Oliver», «Maruja Mallo», «Urbano Lugués», «Laxeiro: Neofiguración, Informalismo y Abstracción» y «Luis Seoane y la abstracción», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia. Arte. Arte Contemporáneo I*, vol. XVI, A Coruña, Hércules, p. 38-41, 43-45, 57-58, 60-63, 63-68, 109-113 y 113-117, respectivamente.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1993): «Monroy», en Guillermo A. Monroy. *Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 82-83.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1994): *Manuel Colmeiro. Monografías da Arte Galega*, Vigo, Galaxia.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1995): *Colección Laxeiro*, Vigo, Concello de Vigo.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (1997): *Laxeiro, A invención dun mundo*, Vigo, Xerais.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (2000): *Os laxeiros de Lalín*, Vigo, Fundación Laxeiro.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (2009): *Laxeiro. Catálogo Universal*, Vigo, Nova Galicia Edicións.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. (2014): *Felipe Criado. Homenaxe*, catálogo de la exposición celebrada en A Coruña, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. et al. (2011): *Manuel Prego de Oliver*, catálogo de la exposición, Ourense, Diputación Provincial.
- CASTRO, X. A. et al. (2011): «Arturo Souto», *Galegos*, nº. 13.
- CASTRO FERNÁNDEZ, X. A. y ROZAS DOMÍNGUEZ, R. (2001): «Conde Corbal», en PULIDO NOVOA, A. (dir.): *Realismos*, Vigo, Nova Galicia Edicións, p. 19-54.

- CASTROVIEJO, S. (1983): «In Memoriam Francisco Bellot Rodríguez», en *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, 40, 1, p. 3-4.
- CENDÁN CAAVEIRO, S. (1993): «A pintura nas décadas do sesenta e setenta» y «X. Conde Corbal», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia. Arte Contemporánea (I)*, A Coruña, Hércules, XVI, p. 164-181.
- CLIFFTON, J. (2017): ««Verbum Domini Manet in eternum». Devotional cabinets and Kunst-un Wunderkammern'around 1600», en TAYLOR CASION, D., LUTTIKHUIZEN, H. y WEST, A. (ed.): *The primacy of the image in Northern European Art, 1400-1700*, Leiden, Brill, p. 474-486.
- CORES TRASMONTE, B. (1998): «Os senadores da Universidade de Santiago», en *Cuadernos de estudios gallegos*, Anexo XXVI, Santiago de Compostela, CISF e Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- CORES TRASMONTE, B. (2001): *A Tuna de Santiago*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia.
- CORTÉS LÓPEZ, M. E. (2017): *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Andavira Editora y Consorcio de Santiago.
- CORTÉS LÓPEZ, M. E. (2018): *Pegadas sobre papel: o gravado galego no Museo do Gravado á Estampa Dixital de Artes*, Ribeira, Fundación Museo de Artes do Gravado á Estampa Dixital.
- COSTA BUJÁN, P. (1995): «O urbanismo compostelán e a Residencia de Estudiantes», en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.): *Gallaecia Fulget: (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria*, Santiago de Compostela.
- COSTA BUJÁN, P. y MORENAS AYDILLO, J. (1989): *Santiago de Compostela: 1850-1950*, Santiago de Compostela.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A. (1953): *Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, t. III.
- CRiado, F. y FERNÁN-VELLO, M. A. (1987): *Felipe Criado*, catálogo de la exposición, A Coruña, Caixa Galicia.
- CRiado, F. y LENS, J. (2004): *Felipe Criado*, catálogo de la exposición, A Coruña.
- DASTON, L. y PARK, K. (2001): *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, California, Zone Books.
- DÍAZ FIERROS-VIQUEIRA, F. (1980): «Las enseñanzas científicas en Santiago», en DÍAZ y DÍAZ, M. C. (coord.): *La Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 129-139.
- DIEGO OTERO, E. de (2008): *Maruja Mallo*, Madrid, Fundación Mapfre.
- DIESTE, R. (1941): *Colmeiro: breve discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- DOMÍNGUEZ CARMONA, M. (2005): «Profesor Pablo Sanz Pedrero, como Académico y Compañero», en *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 71, p. 225-234.
- DURÁN, X. M. (1997): *A obra pictórica de Xosé Lodeiro*, A Coruña, Espiral Maior.
- ECCLES, L. (1968): *On collecting*, Londres, Longmans.
- ELSNER, J. y CARDINAL, R. (ed.) (1994): *The cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books.
- ESTELLA, M. (1994): «La talla de marfil», en BONET CORREA, A. (dir.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, p. 435-461.
- EUDEL, P. (1885): *Collections et collectionneurs*, París, Charpentier.
- FINDLEN, P. (1994): *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, California, University of California Press.
- FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., MONTEROSO MONTERO, J. M. y ARIARTE, S. C. (2010): *Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago. Catálogo dos fondos pictóricos*, Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ-CID, M. (1987): *Colmeiro, Picasso*, Pontevedra, Diputación de Provincial.
- FERNÁNDEZ-CID, M. (2010): *Manuel Quintana Martelo*, A Coruña, Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F. (1885): *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar.
- FERRIS, J. L. (2004): *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (ed.) (1991): *La Escultura gallega, el centenario de Francisco Asorey*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas.

- FORNASIERO, A., ZLATOHLÁVKOVÁ, E. y KINDL, M. (2020): *From studiolo to gallery. Secular spaces for collections in the Lands of the Bohemian crown on the threshold of the early modern era*, Praga, Charles University.
- FRAGA VÁZQUEZ, X. A. y MATO DOMÍNGUEZ, A. (coord.) (1993): *Diccionario Histórico das Ciencias e das técnicas de Galicia. Autores, 1868-1936*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.
- FRAGUAS Y FRAGUAS, A. (1974): «La Sociedad Amigos del Arte. Apuntes para su historia», en *Abrente*, p. 6-61.
- FRAGUAS Y FRAGUAS, A. (1986): *Real Sociedad Económica de Amigos del País. Primera Época. 1784-1813-1821*, Santiago de Compostela; hay una reedición de 2008.
- FRAGUAS Y FRAGUAS, A. (1995): *O Colexio de Fonseca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- FRANCO GRANDE, A. (2014): *La medicina compostelana (1847-1950)*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- FÚRLONG CÁRDIFF, G. (1948): *Naturalistas argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes.
- GÁNDARA, C. (1978): *Maruja Mallo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- GARCÍA BAYÓN, C. (1987): «Felipe Criado», en *Arte Galicia*, 18, p. 54-55.
- GARCÍA BAYÓN, C. (2002): «Xoan Fernández», en PULIDO NÓVOA, A.: *Figuracións-Abstraccións*, Vigo, Nova Galicia, Edición, p. 126-153.
- GARCÍA-BODAÑO, S. (1985): *37 debuxos para un país*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (1987): *Quessada*, Ourense, Diputación Provincial.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (1989): *Manuel Prego. Su obra*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.) (1995): *Gallaecia Fvlget (1495-1995). Cinco Séculos de Historia Universitaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (2012): «Manuel Aramburu na Historia», en *Aramburu: da infancia á madurez*, catálogo de la exposición, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2012, p. 15-38.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (2016): *Minerva, la Diosa de Compostela. Espacios y obras a relacionar con el saber*, Santiago de Compostela, Andavira Editora y Consorcio de Santiago.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (2021): *A Minerva Compostelá. As súas glorias*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. y MONTEROSO MONTERO, J. M. (2000): *Fonseca: patrimonio e herdanza. Arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (ss. XVI-XX)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- GARCÍA SABELL, D. (1954): *Seoane*, Vigo, Galaxia.
- GARCÍA SABELL, D. (1965): *Seoane. Gravados*, Vigo, Galaxia.
- GARCÍA-SUÁREZ OTERO, C. (2008): *Debuxos Inéditos VI, Anatomías*, Vigo, Fundación Laxeiro.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, X. e IGLESIAS VEIGA, X. R. (2002): «Jenaro de la Fuente Álvarez», en *Artistas galegos. Arquitectos. Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, Vigo, Nova Galicia Edicións, p. 256-285.
- GAYA NUÑO, J. A. (1968): *Manuel Colmeiro*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes.
- GÓMEZ ALÉN, J. y GARCÍA-BODAÑO, S. (2003): *Xaime Quessada: Arte e liberdade*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2 v.
- GÓMEZ ALÉN, J. y VILLANUEVA PRIETO, D. (2002): *Xaime Quessada*, Vigo, Concello de Vigo.
- GÓMEZ CONDE, A. et al. (2021): *Maruja Mallo: Catálogo razonado de oleos*, Madrid, Fundación Azcona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1942): *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- GONZÁLEZ-ALEGRE, A. (1993): «Sendo a sensación o máis importante. Notas sobre o obxetual en Guillermo Monroy», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 79-81.
- GONZÁLEZ-ALEGRE, A. et al. (1984): *Lugrís. Catálogo de exposición*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo.
- GURRIARÁN, R. (2006): *Ciencia e conciencia na Universidade de Santiago (1900-1940)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- GURRIARÁN, R. (2010): *Inmunda escoria. A Universidade franquista e as mobilizacións estudiantís en Compostela, 1939-1968*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

- GURRIARÁN, R., OTERO COSTAS, X. y GARCÍA IGLESIAS, J. M. (2014): *A galería de decanos da Facultade de Medicina*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- HIERRO, J. y SOBRINO, M. L. (1981): *Colmeiro*, A Coruña, Atlántico Editorial.
- HUICI MARCH, F. (2014): *Manuel Colmeiro, 1901-1999. Catálogo de exposición*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- HUICI MARCH, F. y PÉREZ DE AYADA, J. (eds.) (2009): *Maruja Mallo*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- IGLESIAS BALDONEDO, M. (2011): «Notas para una biografía de Francisco Asorey», en FERNÁNDEZ-CID, M. e IGLESIAS BALDONEDO, M. (eds.): *Francisco Asorey: Cambados, 1889. Santiago de Compostela 1961*, Pontevedra, p. 3-21.
- IGLESIAS BALDONEDO, M. (2017): «Francisco Asorey, o escultor das Irmandades da Fala», en J. BERAMENDI et al (eds.): *Repensar Galicia: As Irmandades da Fala*, Santiago de Compostela, p. 713-728.
- IGLESIAS BALDONEDO, M. (2018): *Francisco Asorey: escultor galego*, Allariz.
- IGLESIAS DIÉGUEZ, A. (1999): *Historia do Pensamento Antropolóxico en Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- IGLESIAS ORTEGA, A. (2019): *Catálogo biográfico de la catedral de Santiago de Compostela. Dignidades, canónigos y racioneros del siglo xvi*, t. II, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago de Compostela, p. 386-391.
- IMPEY, O. y MACGREGOR, A. (2001): *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, edición original 1985, North Yorkshire, House of Stratus.
- JORGE BARREIRO, F. J. (2015): «Francisco Asorey y la Facultad de Medicina de Santiago», *Galegos*, 21, p. 63-68.
- JORGE ECHEVERRI, A. (2003): «Curriculum vitae del Profr. Dr. D. Ángel Jorge Echeverri», en *Libro Homenaje al Prof. Dr. Ángel Jorge Echeverri*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, p. I-XI.
- KAUFMANN, T. (1994): «From treasury to Museum: the collections of the Austrian Habsburgs», en ELSNER, J. y CARDINAL, R. (ed.) (1994): *The cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books, p. 137-145.
- KENSETH, J. (ed.) (1991): *The Age of the Marvelous*, Hannover, Hood Museum of Art, Dartmouth College.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1905): *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VIII, Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1988): «El arte contemporáneo», en *Gran Enciclopedia Temática de Galicia. Arte*, V, Barcelona.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993): «Francisco Asorey» y «Manuel López Garabal», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia. Arte. Arte Contemporáneo*, vol. XV, A Coruña, Hércules, p. 242-250 y 313-317, respectivamente.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1993): «Arquitectura civil levantada por outros patrocinadores. O século xx», en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (coord.): *Santiago de Compostela. I Patrimonio Histórico Galego. 2 cidades*, A Coruña.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1997): «Tito Vázquez», en PULIDO, A. (dir.): *Artistas gallegos. Pintores. El Regionalismo*, Vigo, Nova Galicia, p. 103-139.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (1997-1999): «López Garabal», en A. PULIDO NOVOA (dir.): *O rexionalismo*, vol. III, Vigo, Nova Galicia Edicións, p. 372-411.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (2004): *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*, Santiago de Compostela, p. 182-197.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (2009): *Lugrís. Viaxe ao mundo de Ulyses Fingal*, Vigo, Museo Quiñones de León.
- LUGLI, A. (1983): *Naturalia e mirabilia. Il collezionismo enciclipedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milán, Manzzotta.
- MAIER, C. S. (1980): «Xosé Conde Corbal e a estética do gravado: unha reforma do ollo por medio da deformación da liña», *Grial*, nº. 70, p. 400-414.

- MÁIZ ELEIZEGUI, L. (1952): *Estudio biobibliográfico del doctor don Antonio Casares y Rodríguez: catedrático de Química General de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Santiago y organizador y primer Decano de la Facultad de Farmacia de la misma Universidad*, Madrid, Real Academia de Farmacia.
- MÁIZ ELEIZEGUI, L. (1961): *Historia de la enseñanza de Farmacia en Santiago (cien años de vida de la Facultad) 1857-1957*, Santiago de Compostela, Facultad de Farmacia.
- MALLO, M. (1939): *Lo popular en la plástica a través de mi obra*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- MANGINI GONZÁLEZ, S. (2012): *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe, 2012.
- MARTÍN ANSÓN, M. L. (1994): «Esmaltes», en A. BONET CORREA: *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, p. 539-561.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C. (1981-82): «El pintor Luis Seoane. Hombre de letras», *Abrente*, nº. 13-15, p. 21-36.
- MEIJIDE PARDO, A. (1986): «Creación de la catedral de Historia Natural en la Universidad de Santiago», en *Boletín da Academia Galega das Ciencias*, 5, Santiago de Compostela, p. 153-166.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1988): «Lodeiro Fernández, Xosé», en *Gran Enciclopedia Gallega*, XIX [1974], p. 112-113.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1988): «Lodeiro», en *Lodeiro. Catálogo de exposición*, Santiago de Compostela.
- MERA ÁLVAREZ, I. (2003): *Francisco Asorey*, Santiago de Compostela.
- MILÓN Y REALES, A. (1889): *Memoria presentada al Tribunal de Grados de Doctor de la Facultad de Medicina y Cirujía de la Universidad de Madrid*, Santiago de Compostela, Imprenta de J. M. de Paredes.
- MILÓN Y REALES, A. (1890 a): «Al Excmo. Sr. D. Antonio Casares. Rector de esta Universidad», en *Memoria estadística del curso 1888 a 1889 y 1889 á 1890*, Santiago, Imprenta de José M. Paredes, 4 p.
- MILÓN Y REALES, A. (1890 b): «Escuela de Artes y Oficios», en *Memoria estadística del curso 1888 a 1889 y 1889 á 1890*, Santiago, Imprenta de José M. Paredes.
- MILÓN Y REALES, A. (1895): «Universidad de Santiago», en *Boletín Oficial de la Dirección General de Instrucción Pública*, 3, Madrid, Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, p. 107-152.
- MIÑONES TRILLO, J. (2005): «Figura de Don Pablo Sanz en la Universidad de Santiago de Compostela», en *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 71, p. 217-223.
- MIRAS PORTUGAL, T. (2005): «Carta a Don Pablo», en *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 71, p. 235-237.
- MONTERROSO MONTERO, J. M. y GERVENO, M. (2002): «D. Antonio Casares y Rodrigo (rector da Universidade de Santiago em 1880)», en *Historia e Arte na «Casa Grande do Pozo»*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, p. 34-35.
- MORANT, H. DE (1980): *Historia de las artes decorativas*, edición original 1970, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORÁN TURINA, M. y CHECA CREMADES, F. (1985): *El coleccionismo en España: de la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.
- MURRAY, D. (1904): *Museums. Their history and their use*, Glasgow, James MacLehose and Sons.
- NEIRA VILAS, X. (2009): *Encontros con Laxeiro*, Vigo, Ir Indo.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. y AZOFRA AGUSTÍN, E. (2002): *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- OTERO PARGA, M. (1987): *La filosofía del Derecho Penal en la Universidad de Santiago (1800-1970)*, Madrid, Trivium Ed.
- OTERO PARGA, M. (2006): «Pedro Isaac Rovira Carreró», en *Diccionario crítico de juristas españoles, portugueses y latinoamericanos (hispanicos, brasileños, quebequenses y restantes francófonos)*, vol. II, tomo I, Barcelona-Zaragoza, p. 435.
- OTERO PEDRAYO, R. (1952): *El Doctor Varela de Montes: médico humanista compostelano del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Galegos.
- OTERO TÚÑEZ, R. (1959): *El escultor Francisco Asorey*, Santiago de Compostela, Imprenta Paredes.

- OTERO TÚÑEZ, R. (1963): *El escultor Francisco Asorey*, Santiago de Compostela (1ª ed. Santiago de Compostela, Imprenta Paredes, 1959).
- OTERO TÚÑEZ, R. (1970): «Los últimos vítores de la Universidad Compostelana», en *Cuadernos de estudios gallegos*, XXV, 77, p. 290-298.
- OTERO VÁZQUEZ, C. (1991): *Luis Seoane*, A Coruña, Diputación Provincial.
- OVILO Y OTERO, M. (1848): *Biografía del señor D. Juan José Viñas, Diputado á Cortes*, Madrid, Imprenta de Baltasar González.
- PABLOS, F. (1981): *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo.
- PABLOS, F. (1981): *Xaime Quessada*, A Coruña, Atlántico, p. 278-279.
- PARDO GÓMEZ, M. V. (1995): «Un tiempo para las Colecciones. La Biblioteca Universitaria», en GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.) (1995): *Gallaecia Fulget. V Centenario da Universidade de Santiago de Compostela (1495-1995)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 480-485.
- PASCUAL, P. (1999): *El compromiso intelectual del político. Ministros escritores en la Restauración Canovista*, Mostoles (Madrid), Ediciones de la Torre.
- PATIÑO, A. (1993): «A acción do trazo», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 19-24.
- PATIÑO, A. (2003) *Urbano Lugrís nos fondos da Colección Caixa Galicia*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.
- PATIÑO, A. (2007): *Urbano Lugrís: Viaje al corazón del Océano*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.
- PATIÑO, A. (2008): *Urbano Lugrís nos fondos da Colección Caixa Galicia*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.
- PATIÑO, A. (2008): *Urbano Lugrís: Viaje al corazón del Océano*, Vigo, Nigra Trea.
- PEARCE, S. (1995): *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*, Londres, Routledge.
- PENELAS FIGUEIRA, S. (1993): «Os anos oitenta», en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia. Arte Contemporánea (I)*, A Coruña, Hércules, XVI, p. 331-333.
- PEREIRO ALONSO, J. L. (1996): *Rincones de Compostela*, Santiago de Compostela.
- PEREIRO, R. (1993): «Guillermo Monroy, sublimación do entorno», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 89-91.
- PEREIRO, R. y CASTRO, A. (2000): *Felipe Criado: pinturas e debuxos: 1989-1999*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- PÉREZ PINTOS, I. y PÉREZ PINTOS, R. (2014): *O gabinete das maravillas de Arxentino da Rocha Alemparte*, Vigo, Xerais.
- PEXEGUEIRO, A. (1993): «Lembrando a Guillermo Monroy», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 92-93.
- PLAZA MOLINA, G. (1981): *Arte en Galicia. La década del «Boom»*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.
- POLO SABAU, J. R. (2017): «Necrológica del profesor José Antonio Souto Paz», en *Foro, Nueva época*, XX, 2, p. 347-352.
- POMIAN, K. (1990): *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge, Polity Press.
- PORTA MARTÍNEZ, P. (2002): *Arturo Souto*, Vigo, Promocións Culturais Galegas.
- PORTABALES VÁZQUEZ, A. J. (1982): *La Universidad de Santiago durante el sexenio revolucionario*, tesis de licenciatura inédita dirigida por Palomares Ibáñez. J. M., Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia.
- PRESAS BARROSA, C. (1974): «Souto Paz, José Antonio», en *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVIII, p. 248.
- PRESAS BARROSA, C. (2000): «Martín de Herrera (1889-1922)», en *El Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- PUY MUÑOZ, F. (1997): «Los estudios de Derecho en Compostela. Una mirada al pasado pensando en el porvenir», en *Dereito*, 6, p. 121-137.
- REI NÚÑEZ, L. et al. (1989): *Urbano Lugrís*, catálogo de la exposición, A Coruña, Xunta de Galicia.
- REIGOSA, C. y RUIBAL, J. (2008): *Laxeiro*, Pontevedra, Imprenta Librería Alvarellos.

- REY CASTELAO, O. (2018): «La muerte de un maestro: Don Antonio Eiras Roel (1931-2017)», en *Revista de Demografía Histórica*, XXXVI, I, p. 135-138.
- RHEIMS, M. (1981): *Les collectionneurs: De la curiosité, de la beauté, du gout, de la mode et de la spéculation*, París, Ramsay.
- RISCO, V. (2009): *O Ourense de Conde Corbal e de Vicente Risco*, Allariz, Fundación Vicente Risco.
- RODRÍGUEZ SEOANE, L. (1895): *Discurso inaugural del Curso académico de 1895 a 1896*, Santiago, Universidad Literaria de Santiago. Imprenta de José M. Paredes.
- RODRÍGUEZ DE VIGURI, L. (1901): *La comerciabilidad de los inmuebles: observaciones sobre la transmisibilidad de las cosas*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario C. Central.
- RODRÍGUEZ DE VIGURI, L. (1924): *La Retirada de Annual y el asedio de Monte Arruit: escrito en defensa del general Don Felipe Navarro*, Madrid, Sucesores de Rivadeira.
- ROSENDE VALDÉS, A. (2013): *Compostela (1780-1907): Una aproximación a la ciudad decimonónica*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Teófilo Edicións.
- RUIBAL, J. (1951): *Laxeiro*, Pontevedra.
- RUÍZ, M. X. (1993): «Verde no quiere decir hierba», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 11-16.
- RUIZ ALCÓN, M. T. (1994): «Vidrio y cristal», en BONET CORREA, A. (dir.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, p. 463-509.
- RUIZ VÁZQUEZ, M. J. (2002): «Lodeiro», en PULIDO NÓVOA, A. (dir.): *Artistas Galegos Pintores. Realismos-Abstracciones*, Vigo, Nova Galicia Edicións, p. 130-171.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. (1996): «Da Reforma de Montero Ríos ó Estatuto de Autonomía», en VILA JATO, M. D. (coord.): *O Patrimonio Histórico da Universidade de Santiago de Compostela. Estudos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, p. 56-79.
- SARALEGUI Y MEDINA, M. (1904): *Apuntes biográficos del Excmo. Sr. Comisario General de Cruzada D. Manuel Fernández Varela*, Madrid, Est. Tip. de Jaime Ratés.
- SEOANE, X. (1988): «Lodeiro», en *Lodeiro. Catálogo de exposición*, Santiago de Compostela.
- SCHAER, R. (1993): *L'invention des musées*, París, Gallimard y Réunion des Musées Nationaux.
- SCHLOSSER, J. V. (1988): *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, edición original 1908, Madrid, Akal.
- SEMBLANZAS (1850): *Semblanzas de los 340 diputados a Cortes Que han figurado en la legislatura de 1849 a 1850*, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Gil.
- SIMAL LOZANO, J. y SANMARTÍN MÍGUEZ, J. (2002): «Aniceto Charro Arias», en SANMARTÍN MÍGUEZ, J. (ed.): *Un centenario, una profesión 1902-2002*, A Coruña, Colexio Oficial de Farmacéuticos, p. 116-119.
- SKEATES, R. (2000): *The collecting of origins: collectors and collections of Italian prehistory and the cultural transformation of value (1550-1999)*, Oxford, British Archaeological Reports.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (1978): «Luis Seoane ou a integración das artes», *Grial*, nº. 59, p. 1-7.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (1982): «La Edad Contemporánea», en VÁZQUEZ VARELA, J. M. et al. (ed.): *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, p. 389-513.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (1984): *Arturo Souto: Exposición antológica: VI Bienal Internacional de Arte 84*, Pontevedra, Diputación Provincial.
- SOBRINO MANZANARES, M. L. (1993): «Guillermo Monroy: a propósito dun pequeno collage», en *Guillermo A. Monroy. Exposición Antolóxica*, Vigo, Casa das Artes y Concello de Vigo, p. 85-87.
- SOLER, G. (1982): *Comentario de la exposición antológica de Manuel Torres*, catálogo de la exposición, Pontevedra, Bienal de Pontevedra.
- SOUTO ALABARCE, A. et al. (1996): *Arturo Souto: 1937-1964: óleos y dibujos*, catálogo de la exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.

- SWANN, M. (2001): *Curiosities and texts: the culture of collecting in Early Modern England*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- TAYLOR, F. H. (1948): *The taste of Angels: a history of collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little Brown & Co.
- THORNTON, D. (1997): *The scholar in his study. Ownership and experience in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press.
- TILVES PAZOS, E. et al. (2004): *Lugrís, Señor dos pazos do mar*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- TRABAZO, L. (1977): *Manuel Colmeiro*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- VALERA, L. (1948): *Exposición de pintura de Manuel Colmeiro. Galería Müller*, Buenos Aires.
- VALLE PÉREZ, X. C. (coord.) (1997): *Arturo Souto: (1902-1964)*, catálogo de la exposición, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- VARELA GONZÁLEZ, I. (1989): *La Universidad de Santiago. 1900-1936. Reforma Universitaria y conflicto estudiantil*, Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- VARELA ORTEGA, J. (dir.) (2001): *El poder de la influencia. Geografía del caciquismo en España (1875-1923)*, Madrid, Marcial Pons y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- VILA JATO, M. D. (1980): «Aspectos artísticos de la Universidad», en DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (coord.): *La Universidad de Santiago*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, p. 204-215.
- VILA JATO, M. D. (coord.) (1996): *O Patrimonio histórico da Universidade de Santiago de Compostela*, 2 vols., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela y Parlamento.
- VILAS SÁNCHEZ, V. (2005): «Don Pablo Sanz, mi profesor», en *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 71, p. 209-215.
- VILLARES PAZ, R. (2003): «La ciudad de los 'dos apóstoles'», en PORTELA SILVA, E. (coord.): *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello de Santiago, Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago de Compostela, p. 477-557.
- VIÑAS, J. J. (1854): *Informe que acerca de la reforma del Plan y Reglamento de Estudios ha elevado al Gobierno de S.M.*, Santiago de Compostela, Imprenta y Litografía de D. Juan Rey Romero.
- VIÑAS, J. J. (1857): «Breve reseña de la Universidad de Santiago por el actual Rector de la misma», en *Anuario de 1857*, p. 5-50.
- VV. AA. (1985): *Felipe Criado. 4 variantes para 14 posibles temas*, Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes de Asturias.
- VV. AA. (1985): *Prego*, Ourense, Diputación Provincial.
- VV. AA. (1985): *Elena Colmeiro. Cerámicas*, A Coruña, Concello de A Coruña.
- VV. AA. (1986): *Elena Colmeiro*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- VV. AA. (1987): *El pintor Manuel Torres*, A Coruña, Secretaría Xeral Técnica, Consellería de Presidencia
- VV. AA. (1987): *Manuel Torres: Exposición antológica*, Vigo, Caixavigo.
- VV. AA. (1988): *Arturo Souto. Exposición Antológica*, Vigo, Caixavigo.
- VV. AA. (1988): *Vangardas e silencios*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (1989): *Conde Corbal*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (1989): *Francisco Asorey: centenario. Exposición antológica organizada polo Patronato do Museo do Pobo Galego*, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (1989): *Luis Seoane. Mostra antológica*, A Coruña, Xunta de Galicia y Concello de A Coruña.
- VV. AA. (1993): *Conde Corbal. Pintura 1991-1993*, Pontevedra, Diputación Provincial.
- VV. AA. (1993): *Maruja Mallo*, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (1993): «Felipe Criado» en RODRÍGUEZ IGLESIAS, F. (ed.): *Galicia Arte. Arte Contemporáneo I*, vol. XVI, A Coruña, Hércules, p. 173.

- VV. AA. (1993): *Elena Colmeiro*, Vigo, Caixavigo.
- VV. AA. (1994): *Elena Colmeiro*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña.
- VV. AA. (1996): *Laxeiro*, A Coruña, Xunta de Galicia.
- VV. AA. (1996): *Seoane*, Buenos Aires, Galería Bonino.
- VV. AA. (1997): *Felipe Criado*, catálogo de la exposición, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.
- VVAA. (2003): *Seoane e a vangarda. Os seus mestres, os seus amigos*, A Coruña, Fundación Luís Seoane.
- VV. AA. (2004): *Homenaje a la Torre de Hercules: 49 dibujos por Luis Seoane: [1944-2004] sesenta años de su publicación*, A Coruña, Fundación Luís Seoane.
- VV. AA. (2004): *Elena Colmeiro*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- VV. AA. (2005): *Laxeiro, o manantial da vida. Fondos da Colección Caixa Galicia*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.
- VV. AA. (2007): *Elena Colmeiro. Constructora no tempo*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.
- VV. AA. (2007): *Itinerario do trazo: debuxo e ilustración de Luís Seoane*, A Coruña, Fundación Luís Seoane.
- VV. AA. (2008): *Felipe Criado*, Santiago de Compostela.
- VV. AA. (2010): *Luís Seoane. Imaxes de Galicia: 72 xilografías orixinais*, A Coruña, Consello da Cultura Galega.
- VV. AA. (2011): *Felipe Criado: dende as vivencias 2007-2010*, catálogo da exposición, Ourense, Diputación Provincial.
- VV. AA. (2014): *Elena Colmeiro. Sen título*, Pontevedra, Diputación Provincial y Museo de Pontevedra.
- VV. AA. (2014): *Felipe Criado: inicio de catálogo razonado, 1952-2012*, A Coruña, Diputación Provincial.
- VV. AA. (2019): *Construíndo cos materiais. Elena Colmeiro, 1958-2016*, Vigo, Concello de Vigo, Rede de Museos y Casa das Artes.
- WETTER, E. (ed.) (2017): *Prayer nuts, private devotion and early modern art collecting*, Riggisberg, Abegg-Stiftung.
- WOODWARD, C. (1990): *Las piedras preciosas*, Madrid, Akal.

Bibliografía en la red

- BRASA ARIAS, B. (2011): *La Facultad de Farmacia de Santiago de Compostela (1900-1971)*, tesis doctoral dirigida por Landín Pérez, M. y Sanmartín Míguez, J. S., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Farmacia, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3643>.
- BUGALLO RODRÍGUEZ, A. (2012): «Alejandro Rodríguez Cadarso», *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega, <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.eph?persoa=3398>.
- CEBREIROS, E. (2021): «Rovira y Carreró, Pedro Isaac», en *Diccionario de Catedráticos españoles de Derecho (1847-1984)*, <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/item/16255>.
- CONDE, E. (2012): «Cabeza de León, Salvador», en *Diccionario de catedráticos españoles de Derecho (1847-1943)*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, https://portal.uc3m.es/portal/page/portal/instituto_figuerola/programas/phu/diccionariodecatedraticos/lcatedraticos/cleon.
- DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, F. (2013): «Jaime González Carreró», en *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega, <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=22213>.
- DÍAZ-FIERROS VIQUIERA, F. (2013): «Aniceto Charro Arias», en *Álbum da Ciencia*, Consello da Cultura Galega, <http://www.culturagalega.org/albumdaciencia/detalle.php?i>.
- DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, F. (2014): «Francisco Bellot Rodríguez», en *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega, <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=22237>.
- FANDIÑO VEIGA, X. R.: «Aniceto Charro Arias. Vigo 1903-Ourense 1979. Un científico dedicado á investigación e a docencia», en *Álbum da JAE*, Consello da Cultura Galega, <http://culturagalega.gal/albumdajae/detalle.php?id=123>.

- FRAGA VÁZQUEZ, X. A. (2011): «Antonio Novo Campelo», en *Real Academia de la Historia, Diccionario biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/34498/antonio-novo-campelo>.
- FRAGA VÁZQUEZ, X. A. (2011): «José Varela de Montes», en *Real Academia de la Historia, Diccionario biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/34094/jose-varela-de-montes>.
- FRAGA VÁZQUEZ, X. A. (2014): «Ángel Martínez de la Riva Vilar», en *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega, <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=22242>.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (2022): «Lucenza. Xaime Quessada», *Museo Virtual USC*, <https://museovirtual.usc.gal/gl/bens/lucenza-1992>.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. y HERMIDA SÁNCHEZ, S. (2022 a): «Paisaxe de montaña. Xosé Telmo Lodeiro Fernández», *Museo Virtual USC*, <https://museovirtual.usc.gal/gl/bens/paisaxe-de-montana>.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. y HERMIDA SÁNCHEZ, S. (2022 b): «Ventá. Guillermo Alonso Monroy», <https://museovirtual.usc.gal/gl/bens/venta>.
- GÓMEZ NOVOA, M. (2010): «Elvira Santiso García. Artista e docente de vocación e extraordinarias dotes creativas», en *Álbum de mulleres*, Consello da Cultura Galega, <http://culturagalega.gal/album/detalle.php?id=209>.
- GONZÁLEZ BUENO, A. (2011): «Pablo Sanz Pedrero», en *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/41515/pablo-sanz-pedrero>.
- HERNANDO SERRA, M. P. y PETIT, C. (2021): «Legaz y Lacambra, Luis», en *Diccionario de Catedráticos españoles de Derecho (1847-1984)*, <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/item/15147>.
- JIMÉNEZ, E., PONTE HERNANDO, F. y GONZÁLEZ CASTROAGUDÍN, J. (2013): «José María Andrey y Sierra», en *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega, <http://consellodacultura.gal/album-de-galicia/detalle.php?persoa=22206>.
- LÓPEZ MEDINA, A. (2021): «Gil Villanueva, Jacobo», en *Diccionario de Catedráticos españoles de Derecho (1847-1984)*, <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/item/14831>.
- LÓPEZ SILVA, I. (2011): «Salvador Cabeza de León», en *Real Academia de la Historia, Diccionario biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/53839/salvador-cabeza-de-leon>.
- MARÍN CASTÁN, F. (2012): «Luis Legaz Lacambra», en *Real Academia de la Historia, Diccionario biográfico electrónico*. <https://dbe.rah.es/biografias/11857/luis-legaz-lacambra>.
- SISTO EDREIRA, R. (2012): «Antonio Novo Campelo. Especialista en hidroloxía reumática e en farmacoloxía experimental e terapéutica», en *Álbum da Ciencia*, Consello da Cultura Galega, <http://culturagalega.gal/albumdaciencia/detalle.php?id=329>.
- SISTO EDREIRA, R. (2013): «Pedro Pena y Pérez», en *Álbum da Ciencia*, Consello da Cultura Galega, <http://www.culturagalega.org/albumdaciencia/detalle.php?id>.
- TEIXIDÓ GÓMEZ, F. (2011): «Francisco Bellot Rodríguez», en *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/21707/francisco-bellot-rodriguez>.
- TORRES PARRA, M. J. (2021): «García Garrido, Manuel Jesús», *Diccionario de Catedráticos españoles de Derecho (1847-1984)*, <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/catedraticos/item/46246>.

SELECCIÓN DOCUMENTAL

ARQUIVO HISTÓRICO

SALÓN ARTESONADO

Rectores

LOPE SÁNCHEZ DE ULLOA

- Copia del decreto del arzobispo de Santiago de anexión de la iglesia parroquial de Santa María de Caleiro al Colegio y Estudio General de Santiago a petición del rector, Lope Sánchez de Ulloa, y consiliarios (1540, septiembre, 22).
AHUS: F.U., S.H. 301, pieza 1.

FRANCISCO DE AGUIAR Y SEIJAS

- Acta de la sesión del Claustro de la Universidad de Santiago presidida por el vicerrector Francisco de Aguiar y Seijas (1652, octubre, 8).
AHUS: F.U., A-121, fol. 326.

JUAN JOSÉ VIÑAS

- Acta de la sesión del Consello Universitario presidida por el rector Juan José Viñas (1866, setiembre, 28).
AHUS: F.U., A-177, fol. 55.

ANTONIO CASARES

- Oficio del presidente de la Audiencia de A Coruña al rector de la Universidad de Santiago, Antonio Casares, ofreciéndole su cooperación y asegurándole su consideración personal con motivo de su nombramiento (1872, mayo, 28).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, caja 4, exp. 7.

LINO TORRE

- Certificación de nacimiento de Lino Torre como hijo legítimo de Casimiro Torre, catedrático de Medicina, e Ignacia Sánchez, expedida por el cura párroco de San Fiz de Solovio de Santiago de Compostela (1882, junio, 13).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, caja 24, exp. 1.

ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO

- Acta de la sesión de la Xunta de Gobierno de la Universidad de Santiago presidida y firmada por el rector Alejandro Rodríguez Cadarso (1930, octubre, 30).
AHUS: F.U., A-722, fol. 160 v.-161 r.

LUIS LEGAZ LACAMBRA

- Carta de Luís Legaz Lacambra, rector de la Universidad de Santiago, a Juan López Suárez, particip ndole el interés de la Universidad en recibir el retrato de Domingo Fontán, obra de Esquivel, e informándolo de la confección de un v tor en su honor (1947, marzo, 3).
AHUS: A.F. 153, carta n.  100.

ÁNGEL JORGE ECHEVERRI

- Convocatoria del rector de la Universidad de Santiago,  ngel Jorge Echeverri, a los miembros del Patronato Universitario (1966, noviembre, 8).
AHUS: F.U., 1.172.

MANUEL GARCÍA GARRIDO

- Acta de la sesión de la Xunta de Gobierno de la Universidad de Santiago presidida y firmada por el rector Manuel García Garrido (1970, junio, 13).
AHUS: F.U., A-1.585, fol. 138 v.-140 r.

Decanos de Medicina

JOSÉ VARELA DE MONTES

- Oficio de José Varela de Montes al rector de la Universidad de Santiago comunicándole el encargo de la cátedra de Clínica Médica y del decanato de la Facultad de Medicina (1864, abril, 18).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, caja 25, exp. 8.

JOSÉ MARÍA MORALES CARBALLO

- Hoja de servicios de José María Morales Carballo (1843-1860).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, caja 14, exp. 23.

JOSÉ MARÍA ANDREY SIERRA

- Oficio de José María Andrey Sierra, decano de la Facultad de Medicina, al rector de la Universidad de Santiago, adjuntando la tabla de exámenes finales de la facultad del mes de junio del año 1894 (1894, mayo, 23).
AHUS: F.U., Facultad de Medicina, Correspondencia (1842-1911).

LUÍS RODRÍGUEZ SEOANE

- Comunicación de Luís Rodríguez Seoane, decano de la Facultad de Medicina, a Antonio Novo Campelo, alumno de Técnica Anatómica, trasladando oficio del rector de la Universidad de Santiago en el que lo informa de su cese a causa de su obtención del grado de licenciado y de la finalización de estudios (1901, octubre, 1).
AHUS: F.U., Facultad de Medicina, Correspondencia (1845-1935).

JESÚS NOVOA LÓPEZ

- Copia firmada por el rector Antonio Casares del título de catedrático de Medicina de Jesús Novoa López (1887, abril, 2).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, Leg. 15, exp. 12.

ÁNGEL MARTÍNEZ DE LA RIVA

- Oficio del rector de la Universidad de Santiago al decano de la Facultad de Medicina [Ángel Martínez de la Riva] informando de la aprobación por la Comisión Provincial del presupuesto de reparación de los daños existentes en el techo del hospital de la ciudad (1914, agosto, 18).
AHUS: F.U., Facultad de Medicina, Correspondencia con el rector (1849-1921).

FRANCISCO PIÑEIRO PÉREZ

- Acta de la sesión de la Junta de Facultad de Medicina presidida y firmada por el decano Francisco Piñeiro Pérez (1921, diciembre, 10).
AHUS: F.U., A-966, fol. 167.

ANTONIO NOVO CAMPELO

- Acta de la sesión de la Junta de Facultad de Medicina presidida y firmada por el decano Antonio Novo Campelo (1934, noviembre, 3).
AHUS: F.U., S.H., A-967, fol. 252.

Decanos de Derecho

JACOBO GIL VILLANUEVA

- Oficio de Jacobo Gil Villanueva, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago, al rector, comunicándole el nombramiento de Salvador Cabeza de León como docente de la materia de Derecho Político en sustitución del catedrático Salvador Parga, nombrado senador del Reino (1893, abril, 20).
AHUS: F.U., Facultad de Derecho, Oficios (1891-1900).

SALVADOR CABEZA DE LEÓN

- Invitación del coronel del Regimiento de Artillería a Salvador Cabeza de León, decano de la Facultad de Derecho, al acto de entrega del estandarte de la unidad por el Concello de Santiago de Compostela (1928, julio, 20).
AHUS: F.U., Facultad de Derecho, Correspondencia (1919-1933).

PEDRO ISAAC ROVIRA CARRERÓ

- Sesión de la Xunta de Gobierno del 2 de marzo de 1935 con la asistencia de Pedro Rovira Carreró en calidad de decano de la Facultad de Derecho.
AHUS: F.U., A-723, fol. 430 v.-431 r.

LUIS LEGAZ LACAMBRA

- Acta firmada por Luis Legaz Lacambra como presidente del tribunal designado para cubrir una plaza de profesor adjunto de Derecho Administrativo y Derecho del Trabajo (1947, mayo, 9).
AHUS: F.U., Facultad de Derecho, Oposiciones a profesorado adjunto, 1947.

JOSÉ ANTONIO SOUTO PAZ

- Oficio del rector de la Universidad de Santiago al secretario general en el que le traslada la comunicación del jefe de sección de Catedráticos y Agregados de Universidad del nombramiento de José Antonio Souto Paz como decano de la Facultad de Derecho (1975, febrero, 3).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, 808.2.

Decanos de Farmacia

JAIME GONZÁLEZ CARRERÓ

- Oficio de Jaime González Carreró, decano de la Facultad de Farmacia, al rector de la Universidad de Santiago solicitando el incremento de la dotación presupuestaria dados los elevados gastos de mantenimiento del edificio de la facultad (1952, noviembre, 2).
AHUS: F.U., Facultad de Farmacia, Correspondencia (1857-1962).

FRANCISCO BELLOT RODRÍGUEZ

- Oficio del director general de Enseñanza Universitaria trasladando al rector de la Universidad de Santiago la resolución del ministro de Educación Nacional por la que se le concede al profesor Francisco Bellot una licencia de cinco meses para desplazarse a Portugal a realizar distintos trabajos de investigación botánica (1948, marzo, 1).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, 59.3.

ANICETO CHARRO ARIAS

- Oficio de Aniceto Charro Arias, decano de la Facultad de Farmacia, al rector de la Universidad de Santiago en el que le traslada la solicitud del profesor Bartolomé Casaseca de cesar como profesor adjunto de la cátedra de Fisiología Vegetal (1962, marzo, 1).
AHUS: F.U., Facultad de Farmacia, Correspondencia (1957-1962).

PABLO SANZ PEDRERO

- Oficio del ministro de Educación y Ciencia al rector de la Universidad de Santiago comunicándole el nombramiento de Pablo Sanz Pedrero como decano de la Facultad de Farmacia (1971, mayo, 6).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, 779.2.

Personalidades de ayer

ROSALÍA DE CASTRO

- Oficio del director general de Instrucción Pública dando conocimiento al rector de la Universidad de Santiago del traslado de Manuel Murguía, jefe de tercer grado del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, a la Biblioteca Provincial de Girona (1893, noviembre, 25).
AHUS: F.U., S.H. 334, exp. 47.

VALLE INCLÁN

- Ficha académica de Ramón María del Valle Inclán como alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago entre 1884 y 1889.
AHUS: F.U., Expedientes personales, Leg. 1501, exp. 1, doc. 1.

FRANCISCO ASOREY

- Asiento registral de Francisco Asorey Martínez como escultor anatómico en el Libro Registro de Títulos Administrativos de la Universidad de Santiago (s. xx).
AHUS: F.U., A-3898, fol. 7.

RAMÓN MARÍA ALLER

- Solicitud de Ramón María Aller Ulloa, catedrático extraordinario de Astronomía, de un nuevo refractor para el Observatorio Astronómico de la Universidad de Santiago (1962, marzo, 26).
AHUS: F.U., Expedientes de personal docente, exp. 7, doc. 1

El Gabinete de Curiosidades

- Copia del inventario de alhajas del Museo y Gabinete de Historia Natural (s/f).
AHUS: F.U., S.H. 77, exp. 5, pieza 3.
- Relación de las obligaciones que le corresponden al ayudante maquinista de los gabinetes y colecciones de la Universidad de Santiago (1841).
AHUS: F.U., S.H. 199, pieza 15.
- Oficio en el que se informa del cambio de ubicación de los objetos del Gabinete de Historia Natural a causa de las obras en el edificio de la Universidad de Santiago (1893, noviembre, 30).
AHUS: F.U., S.H. 164, exp. 29.
- Expediente personal de Isidoro Sánchez Salgués, ayudante disecador y conservador del Gabinete de Historia Natural (1840-1869).
AHUS: F.U., Expedientes personales, Leg. 1.344, exp. 4.
- Expediente personal de Juan Rivadulla y Naya, ayudante preparador del Gabinete (1875).
AHUS: F.U., S.H. 335, exp. 44.

Luis Rodríguez de Viguri. Conmemorando cien años de la creación de las secciones de Historia y Química

- Acta de la sesión de la Junta de Facultad de Filosofía y Letras celebrada el 8 de octubre de 1922.
AHUS: F.U., A-3.502, fol. 14 v.-15 r.
- Acta de la sesión de la Junta de Facultad de Ciencias celebrada el 15 de junio de 1922.
AHUS: F.U., A-109, fol. 126 v.-127 r.

- Solicitud de matrícula de Luis Rodríguez de Viguri en varias materias de la Facultad de Derecho (1897, septiembre, 2).
AHUS: F.U., Expedientes personales, Leg. 1.273, exp. 14.
- Certificación del grado de licenciado en Derecho de Luis Rodríguez de Viguri (1900, junio, 25).
AHUS: F.U., Expedientes personales, Leg. 1.273, exp. 14.

SACRISTÍA

ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO

- Hoja de servicios de Alejandro Rodríguez Cadarso (1916).
AHUS: F.U., Expedientes personales, Leg. 1.223, exp. 15.
- Asiento registral de Alejandro Rodríguez Cadarso en el Libro de Actas de Grado de Licenciado de la Facultad de Medicina (1907-1908).
AHUS: F.U., A-861.
- Oficio de Rodríguez Cadarso como presidente del Patronato de la Misión Biológica de Galicia a Juan López Suárez (1931, marzo, 4).
AHUS: A.F. 154, doc. 419.
- Carta del arquitecto Jenaro de la Fuente al rector Alejandro Rodríguez Cadarso comunicándole la elaboración de los planos y la finalización del proyecto de la Residencia Universitaria (1930, octubre, 7, Vigo).
AHUS: F.U., 7.559.

Residencia de Estudiantes

- Proposición al concurso para la construcción del primer edificio de la Residencia de Estudiantes de la Universidad de Santiago elaborada por la empresa Granja, Lago y C^a (1931, febrero, 26, Vigo).
AHUS: F.U., 7.559.
- Pliego de condiciones técnicas de la obra de explanación y pavimentado para la construcción de la Residencia de Estudiantes perteneciente al proyecto de urbanización de la zona del Ensanche de la ciudad de Santiago elaborado por el arquitecto Jenaro de la Fuente (1935, marzo).
AHUS: F.U., 6.380.
- Factura de *Magariños. Talleres de Arte* por los trabajos artísticos encargados para la Residencia de Estudiantes (1936, marzo, 10).
AHUS: F.U., 7.559
- 14 fotografías y cartones del proyecto, maqueta y construcción de la Residencia de Estudiantes.
AHUS: F.U., 6.908,

- Esbozo de los terrenos que el Patronato de la Residencia de Estudiantes de la ciudad de Santiago posee en el barrio de Os Feáns.
Ramón Rey Barreiro (1939, julio, 8).
AHUS: F.U., 6.908.
- Hoja del folleto «Pro Residencia Universitaria de Compostela» (1935).
AHUS: F.U., 6.908.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

BIBLIOTECA XERAL

SALÓN ARTESONADO

Vitrina 1

ROSALÍA DE CASTRO

Título: *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo: Santiago, 15-20 de xullo de 1985* / [organizado por el] Consello da Cultura Galega [y la] Universidade de Santiago de Compostela.

Publicación: Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986.

Descripción: 3 volúmenes; 24 cm.

Biblioteca Xeral.

RAMÓN MARÍA DEL VALLE INCLÁN

Título: *Valle-Inclán: xenio e figura= genio y figura (1866-1936)* [catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de Fonseca de la USC] / [organizada por la Cátedra Valle-Inclán de la USC].

Autores: [textos] Margarita Santos Zas, Francisca Martínez Rodríguez, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer y Rosario Mascato Rey.

Publicación: Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, D. L. 2016.

Descripción: 412 páginas, ilustraciones; 23 cm.

Biblioteca Xeral.

FRANCISCO ASOREY

Título: *Francisco Asorey: centenario* [exposición antológica / organizada por el] Padroado do Museo do Pobo Galego; [patrocina] Consellería de Cultura e Deportes da Xunta de Galicia.

Publicación: Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, D. L. 1989.

Descripción: 1 volumen, paginación variada, ilustraciones en color y blanco y negro; 30 cm.

Biblioteca Xeral.

RAMÓN MARÍA ALLER ULLOA

Título: *Ramón María Aller Ulloa: astrónomo e matemático.*

Autor: José Ángel Docobo Duránte.

Publicación: Sarria, Lugo, Ouvirmos, D. L. 2014.

Descripción: 133 páginas, ilustraciones, fotografías; 21 cm.

Biblioteca Xeral.

Vitrina 2

DECANOS DE MEDICINA

Título: *A galería de decanos da Facultade de Medicina.*

Autores: [textos] Ricardo Gurriarán, Xesús Otero Costas y José Manuel García Iglesias; [fotografías] Nuria Fernández Quiroga; [prólogo] Juan Jesús Gestal Otero.

Publicación: Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, D. L. 2014.

Descripción: 57 páginas, ilustraciones; 21 cm.

Biblioteca Xeral.

SACRISTÍA

Vitrina 1

ALEJANDRO RODRÍGUEZ CADARSO

Título: *Rodríguez Cadarso, un reitor para un país: [catálogo de la exposición], Colexio de Fonseca, 17 de decembro-22 de febreiro de 2008, Santiago de Compostela.*

Autores: [coordinación] Manuel R. Bermejo Patiño, [con la colaboración de] Ricardo Gurriarán.

Publicación: Santiago de Compostela, USC, 2008.

Descripción: 189 páginas, ilustraciones; 25 cm.

Biblioteca Xeral.

Título: «Publicaciones del Dr. Rodríguez Cadarso», en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela: N.º Extraordinario en honor del Prof. Rodríguez Cadarso, Año V, n.º 17, enero-junio 1933, p. 4-5.*

Publicación: Santiago de Compostela, Tip. De «El Eco Franciscano», 1933.

Descripción: 472 páginas; 25 cm.

Biblioteca Xeral.

Título: *Discurso pronunciado el 28 de julio de 1930: con motivo de la reunión de los antiguos alumnos en la fiesta del «Día de la Universidad».*

Autor: Alejandro Rodríguez Cadarso.

Publicación: Santiago de Compostela, USC, 1930.

Descripción: 8 páginas; 22 cm.

Biblioteca Xeral.

CAPILLA

Vitrina 1

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES DE LA USC

Título: *Arte galega: colección de arte da Facultade de Económicas e Ciencias Empresariais da Universidade de Santiago.*

Autores: [texto] José Manuel García Iglesias, [dirección y coordinación técnica] Marina Toba Barrientos, [fotografía] Xenaro Martínez Castro.

Publicación: Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, D. L. 1991.

Descripción: 154 páginas, principalmente ilustraciones; 31 cm.

Biblioteca Xeral.

GALLAECIA FULGET

Título: *Gallaecia Fulget: (1495-1995): cinco séculos de historia universitaria.*

Autor: [coordinación] José Manuel García Iglesias.

Publicación: Santiago de Compostela, USC, D. L. 1995.

Descripción: 613 páginas, ilustraciones; 29 cm.

Biblioteca Xeral.

PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA USC

Título: *O Patrimonio histórico da Universidade de Santiago de Compostela.*

Autora: [coordinación] María Dolores Vila Jato.

Publicación: Santiago de Compostela, USC, Parlamento de Galicia, D. L. 1996.

Descripción: 2 volúmenes, ilustraciones en color; 29 cm.

Biblioteca Xeral.

Título: *O patrimonio artístico nas facultades de Economía e Empresa de Galicia [Catálogo].*

Autores: [textos] José Carlos de Miguel Domínguez y José Manuel García Iglesias; [fotografía] Fuco Reyes.

Publicación: Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 2018.

Descripción: 236 páginas, principalmente ilustraciones; 25 cm.

Biblioteca Xeral.

Título: *Añoranzas y desconsuelos: pequeñas historias de vida universitaria.*

Autor: Luis Suárez-Llanos Gómez.

Publicación: A Coruña, Fundación Caixa Galicia, D. L. 2010.

Descripción: 221 páginas; 20 cm.

Biblioteca Xeral.

FONSECA

Título: *Fonseca, patrimonio e herdanza: arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (ss. XVI-XX).*

Autores: José Manuel García Iglesias y Juan Manuel Monterroso Montero.

Publicación: Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2000.

Descripción: 175 páginas, ilustraciones; 25 cm.

Biblioteca Xeral.

Vitrina 2

MANUEL TORRES

Título: *El pintor Manuel Torres.*

Autora: [estudio] Guillermina Soler Martínez.

Publicación: Xunta de Galicia, Consellería da Presidencia, Servizo Central de Publicacións, D. L. 1987.

Descripción: 197 páginas, principalmente ilustraciones; 28 cm.

Biblioteca Xeral.

EUGENIO GRANEL, URBANO LUGRÍS Y MARUJA MALLO

Título: *Surrealistas gallegos: E. Granell, U. Lugrís, M. Mallo: [catálogo de la exposición celebrada del] 20 de mayo-18 de junio de 1993, Fundación Caixa Galicia, A Coruña.*

Autores: [textos] Anxo Tarrío Varela y M.^a Antonia Pérez.

Publicación: Galicia, Fundación Caixa Galicia, D. L. 1993.

Descripción: 93 páginas, principalmente ilustraciones; 30 cm.

Biblioteca Xeral.

ARTISTAS NACIDOS ENTRE 1900 Y 1910

Título: *Pintura galega: artistas nacidos entre 1900-1910: [catálogo de la exposición] celebrada na Fundación Camilo José Cela, xaneiro-marzo 1996.*

Publicación: Padrón, Aluminios Cortizo, D. L. 1995.

Descripción: 165 páginas, principalmente ilustraciones; 30 cm.

Biblioteca Xeral.

XOSÉ CONDE CORBAL

Título: *Xosé Conde Corbal: o mar 1997 [catálogo]*.

Autor: [textos] Antón Castro.

Publicación: Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, D. L. 1997.

Descripción: 54 páginas, ilustraciones; 24 cm.

Biblioteca Xeral.

ELENA COLMEIRO

Título: *Elena Colmeiro: Galicia, 1994: [catálogo de la exposición en la Fundación Caixa Galicia de A Coruña]*.

Autores: [textos] Elena Colmeiro y José Manuel García Iglesias.

Publicación: A Coruña, Fundación Caixa Galicia, D. L. 1994.

Descripción: 49 páginas, principalmente ilustraciones en color; 30 cm.

Biblioteca Xeral.

Vitrina 3

LAXEIRO

Título: *Colección Laxeiro*.

Autores: Antón Castro Fernández y Fernando Elorrieta Rey.

Publicación: Vigo, Concello, D. L. 1995.

Descripción: 214 páginas, principalmente ilustraciones, 28 cm.

Biblioteca Xeral.

LUÍS SEOANE

Título: *Seoane, razón e compromiso: [catálogo de la exposición] febreiro-marzo 2010, Centro Social Caixanova, Santiago de Compostela*.

Autores: [comisariado y textos] Fernando M. Vilanova y Carlos L. Bernárdez.

Publicación: Vigo, Fundación Caixanova, D. L. 2010.

Descripción: 73 páginas, principalmente ilustraciones; 29 cm.

Biblioteca Xeral.

MANUEL PREGO

Título: *Manuel Prego, su obra [exposición antológica, octubre 1989-enero 1990, Madrid, Santiago, A Coruña y Ourense]*.

Autores: [texto] José Manuel García Iglesias; [presentación] José Filgueira Valverde; [organización] Consellería de Cultura e Deportes y Diputación de Ourense.

Publicación: A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

Descripción: 205 páginas, ilustraciones; 29 cm.

Biblioteca Xeral.

VIRXILIO

Título: *Virxilio*.

Autor: Virxilio.

Publicación: A Coruña, Fundación Caixa Galicia, D. L. 1996.

Descripción: 60 páginas, principalmente ilustraciones, 30 cm.

Biblioteca Xeral.

XOSÉ TELMO LODEIRO

Título: *Lodeiro: [catálogo de la exposición] do 14 de decembro de 2007 ao 24 de febreiro de 2008*.

Autores: [comisarios] Alberto González-Alegre y Román Pereiro Alonso; [coordinación] Cruz Provecho.

Publicación: Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, D. L. 2007.

Descripción: 267 páginas, principalmente ilustraciones; 27 cm.

Biblioteca Xeral.

QUESSADA

Título: *Quessada*.

Autor: José Manuel García Iglesias.

Publicación: Ourense, Diputación Provincial, 1987.

Descripción: 165 páginas, principalmente ilustraciones, 30 cm.

Biblioteca Xeral.

GUILLERMO ALONSO MONROY

Título: *Guillermo A. Monroy: exposición antolóxica [Vigo, Casa das Artes], 9 de febreiro-4 de marzo*.

Publicación: Vigo, Concello de Vigo, D. L. 1993.

Descripción: 119 páginas, principalmente ilustraciones; 29 cm.

Biblioteca Xeral.



Las glorias de la Universidad de Santiago de Compostela ya habían sido explicitadas en una exposición anterior —La Minerva compostelana. Sus glorias— y esta, que ahora se presenta —La Minerva compostelana en su pasado—, hay que reconocerla como continuadora de aquella. También, en este caso, ha de entenderse como un quehacer complementario del que, en paralelo, se lleva a cabo en la concreción, y actualización, del Museo Virtual de la USC, en el que cabe, así, visualizar, igualmente, lo aquí contenido.

